

**Universidade Estadual Paulista**

**“Júlio de Mesquita Filho”**

**Instituto de Artes**

**Barbara Martins Sampaio da Conceição**

**É uma festa portuguesa, com certeza! – cultura popular e apropriação em Portugal: o caso das Brincas, Bugiada e Mouriscada e Auto da Floripes e dos trabalhos do PIM e do Teatro do Noroeste**

**São Paulo**

**2015**

**Barbara Martins Sampaio da Conceição**

**É uma festa portuguesa, com certeza! – cultura popular e apropriação em Portugal:** o caso das Brincas, Bugiada e Mouriscada e Auto da Floripes e dos trabalhos do PIM e do Teatro do Noroeste

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Licenciada em Arte-Teatro.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Lucia Regina Vieira Romano

**São Paulo**

**2015**

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço às pessoas sem as quais esta pesquisa (e eu própria!) não existiríamos: Maria José Martins e Antonio Carlos Sampaio da Conceição. Professores militantes e nordestinos braço forte. Pais de toda a fé que empenho na educação e de todo o afeto que tenho pela nossa terra, nossa gente e nossas raízes. Companheiros leais por trás de todas as realizações que se inscrevem na história desta que sou. A vocês, gratidão sempre. Gratidão que se estende a toda uma família, amigos e amigas que durante seis meses deixei do lado de cá do Atlântico, bem como a toda outra família que construí além mar.

Agradeço aos meus mestres e mestras da universidade e de fora dela. Teatro e educação não se ensinam, não é? Mas eu não poderia ter aprendido mais sobre ambos com vocês. À Professora Lúcia Romano. Minha orientadora desde 2013 e valente pessoa do teatro desde que a conheço. Obrigada por me guiar na pesquisa. À professora Isabel Bezelga da Universidade de Évora. Pela tutoria, orientação e troca de culturas e de saberes.

Agradecimentos especiais às amigas e amigos Gabriela Maia, Danilo Ferreira Putinato, Jéssica Brandão e Rolando Galhardas, pelo apoio durante pesquisa de campo, ajuda com *download* de vídeos e edição de fotografias, além do auxílio na compreensão do sotaque, expressões e modos de falar do português de Portugal.

Por fim, mas não com menor deferência, minha gratidão a todos os entrevistados e pessoas que contribuíram para a pesquisa de campo e consulta aos acervos: Marisa Moreira, da divisão de turismo da Câmara de Valongo; Paulo Moreira, do Centro de Documentação da Bugiada e Mouriscada; José Fernando, da vila de Sobrado, gentil morador e profundo conhecedor das tradições de sua gente; grupo de pesquisa de tradições populares portuguesas Tornadouro; Alexandra Espiridão, do PIM Teatro; Farinha, do PIM Teatro e Brincas dos Canaviais; Elisabete Pinto e Ricardo Simões, do Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana; e Marco Novo e Pedro Rego, do Núcleo Promotor do Auto da Floripes. A todos e todas, a mais sincera gratidão.

## RESUMO

Fruto de um período de intercâmbio em Portugal, o presente trabalho apresenta o estudo de três manifestações de cultura popular portuguesa: as Brincas, a Bugiada e Mouriscada e o Auto da Floripes, com enfoque nos elementos de teatralidade (entre eles: o texto, as figuras, as corporeidades, as gestualidades, o espaço e os figurinos) e nas figuras cômicas ali apresentadas, respectivamente, os Faz-Tudo, as estardalhadas e o Brutamontes. A investigação estende-se ainda para o teatro na abordagem de duas companhias cujos espetáculos foram nutridos pelas Brincas e pelo Auto da Floripes, respectivamente, a PIM, de Évora, com a montagem *Os anjos do deserto*, e o Teatro do Noroeste, de Viana do Castelo, com *Floripes 21*. Entrecruzando os dois tipos de manifestações – as brincadeiras e o teatro – observa-se a apropriação das formas da cultura popular portuguesa em trabalhos realizados pelas companhias teatrais, a partir de pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e entrevistas com integrantes de ambas as companhias. São, por fim, traçadas relações entre manifestações de cultura popular brasileiras e portuguesas, recuperando pesquisas anteriores da autora na área.

**Palavras-chave:** manifestações de cultura popular portuguesa; teatralidade; figuras cômicas; apropriação; manifestações de cultura popular brasileira.

## ABSTRACT

As a result of a academic exchange in Portugal, this paper presents a study of three portuguese traditional performances: Brincas, Bugiada e Mouriscada and Auto da Floripes, focusing on their theatrical elements, such as text, characters, body construction, gestures, space and costumes, as well as on their comical characters, respectively, Faz-Tudo, estardalhadas and Brutamontes. The research stretches and reaches the theatre itself and a study of two theatre groups is presented. One of them is the PIM group, from Évora, whose play *Os anjos do deserto* is based on Brincas, and the other is the Teatro do Noroeste, from Viana do Castelo, whose play *Floripes 21* is based on Auto da Floripes. This part of the paper focus on the way each one of the groups uses Brincas, Auto da Floripes and other portuguese traditional performances on their works. In addition to that and considering researches done previously by the authoress, some relations between traditional performances in Portugal and in Brazil are established. As to the methodology, the study has included bibliographic research, field research and interviews to both theatre groups.

**Keywords:** portuguese traditional performances; theatrical elements; comical characters; brazilian traditional performances.

## SUMÁRIO

<b>PRIMEIRAS PALAVRAS: uma introdução.....</b>	<b>06</b>
<b>UMA NAU TUPI: caderno de viagem.....</b>	<b>13</b>
<b>DA FESTA À CENA: diário de análises.....</b>	<b>55</b>
<b>EXPERENCIO, LOGO PENSO: considerações finais.....</b>	<b>77</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>86</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>88</b>
As montagens em algumas imagens.....	88
<i>Os anjos do deserto</i> – PIM.....	88
<i>Floripes 21</i> – Teatro do Noroeste.....	89
Nas próprias palavras: entrevistas.....	91
Alexandra Espiridão.....	91
Farinha.....	108
Ricardo Simões, Marco Novo e Pedro Rego.....	113

## PRIMEIRAS PALAVRAS: uma introdução

O trabalho que aqui se apresenta é motivado por um interesse que me acompanha há alguns anos. E como acontece com muitas das coisas pelas quais temos afinidade (gostamos, mas não sabemos porquê, só sabemos que gostamos), os motivos deste interesse são parcialmente desconhecidos, isto é, uma vez que tal motivação se encontra além do domínio racional, nomear é uma tarefa difícil. Todavia, penso que há que se fazer um esforço para que se possa comunicar. Como sujeito e observadora do meu tempo e espaço, acredito que a cultura popular tenha uma dimensão vital para o ser humano. A cidade de São Paulo - pois é esta a realidade da qual posso falar com alguma propriedade - tem sido palco nos últimos anos de um crescente movimento de resgate da cultura popular por parte de artistas, grupos de teatro, companhias de dança, grupos de música, escolas e outros coletivos. Mas por que “resgate”? A cultura popular estaria por acaso perdida? Creio que ela sempre esteve presente. Nós, talvez, é que nos tenhamos perdido dela e, em algum momento, a sua falta iria se fazer sentir. Penso que o alcance de determinados níveis de exaustão e individualismo fez-nos sentir falta de alguma coisa. Talvez, os milhares de carros enfileirados com um condutor cada, ou as crianças brincando sozinhas e fechadas dentro de seus quartos bem protegidos, nos tenham atentado para a falta de algum senso de coletivo. Talvez, as sobre-humanas jornadas de trabalho nos tenham atentado para a falta de algum senso de prazer, diversão ou brincadeira. Quiçá tenhamos acordado para a necessidade da brincadeira e do coletivo. Ou, a consciência de um saber presente nas formas populares de expressão tenha, por fim, eliminado preconceitos que nos impediam de reconhecer o óbvio.

É esta a minha percepção. São Paulo é a realidade da qual posso falar com alguma propriedade, pois que nasci, cresci e vivo nela. Todavia, o que ela nos leva a perceber nesse aspecto a transcende. O estar em grupo e brincar são inerentes e vitais ao ser humano - e a cultura popular concentra precisamente tais dimensões.

É nessa área que venho concentrado meus estudos há alguns anos. No âmbito da graduação, venho direcionando meus trabalhos para temas ligados à cultura popular tais como: contação de histórias, espetáculos ou treinamentos de atores baseados em manifestações de cultura popular e dramaturgias nutridas por esse mesmo universo, a exemplo da obra de Ariano Suassuna. No âmbito da pesquisa, realizei entre os anos de 2013 e 2014 investigação sobre uma possível poética do intérprete popular brasileiro. O trabalho se inseria no projeto *A teoria do ator e o laboratório de processos*

*de criação – desafios para uma pedagogia do fazer atoral*, sob coordenação da Prof.<sup>a</sup> Lucia Romano, também minha orientadora, o qual previa a reunião de textos essenciais para a compreensão de fazeres atorais. Dentre o vasto universo da interpretação, decidi trabalhar com as fontes populares. Dessa maneira, reuni textos que colaborassem para o entendimento do fazer de brincantes, palhaços e intérpretes no circo-teatro e no teatro de revista, categorias chave entre os intérpretes populares a meu ver, e fiz um levantamento de suas qualidades fundamentais em busca de alguma unidade que possibilitasse traçar uma poética comum, uma poética do intérprete popular brasileiro. Finalmente, no âmbito do trabalho de conclusão de curso, decidi trabalhar com as relações entre manifestações de cultura popular no Brasil e em Portugal.

O relato do processo explicará melhor como o projeto se desenvolveu, todavia adianto desde já a série de alterações que sofreu. Com foco na Nau Catarineta, a proposta inicial previa a investigação sobre aspectos de teatralidade na expressão popular comum ao Brasil e a Portugal, atentando especialmente para a dupla de figuras cômicas Ração e Vassoura, e a verificação de relações e influências culturais entre os dois contextos. Previa também a busca por grupos brasileiros e portugueses que tivessem trabalhos sobre a Nau e o estudo das formas de apropriação da expressão nos mesmos, verificando ainda relações (de semelhança ou oposição) entre os processos criativos e as linguagens dos coletivos. O tema motivou e foi motivado por um intercâmbio para Portugal realizado no primeiro semestre de 2015, na Universidade de Évora. Ao atingir meu destino, entretanto, descobri que a Nau Catarineta existia em Portugal somente sob forma literária. As pesquisas preliminares que realizei para escrever o primeiro projeto já me tinham dado o conhecimento de que a expressão surgira de um poema da tradição oral portuguesa, mas que o desenvolvimento para a forma espetacular era um fenômeno que havia se dado apenas no Brasil era um fato ainda desconhecido por mim. Não havendo, portanto, o que estudar em termos de aspectos de teatralidade no contexto português, decidi mudar de foco e enquanto estivesse em Portugal me dedicar a estudar outras três manifestações: as Brincas, o Auto da Floripes e a Bugiada e Mouriscada. Quanto à etapa de estudo de trabalhos realizados no teatro sobre as manifestações, seria mantida. Contudo, quando retornei do intercâmbio fui obrigada a abandonar a pesquisa prevista para ser realizada em solo brasileiro para que tivesse tempo de me dedicar ao vasto material que havia recolhido em Portugal.

O novo projeto, portanto, previa o estudo, sob um ponto de vista teatral, das Brincas, do Auto da Floripes e da Bugiada e Mouriscada e de dois grupos de teatro

portugueses que vim a descobrir mais tarde que tinham trabalhos sobre as duas primeiras manifestações, respectivamente, o PIM, de Évora, com *Os anjos do deserto*, e o Teatro do Noroeste, de Viana do Castelo, com *Floripes 21*. Em função do meu particular interesse pelas figuras cômicas de manifestações de cultura popular, meu olhar foi para elas direcionado com particular atenção durante a pesquisa de campo. Quanto ao estudo das Brincas e do Auto da Floripes no teatro, a análise foi guiada pela questão da apropriação. Penso que os estudos que se vêm realizando com a cultura popular felizmente chegaram a um ponto em que refletimos sobre qual é o seu sentido nas artes e no ensino e questionamos aquilo que se constitui como proposta de reprodução de suas expressões nesses contextos. Um Bumba-Meu-Boi reproduzido em sala de aula, é um Bumba-Meu-Boi? Qual é o sentido em lhe sermos “fiéis” e reproduzirmo-lo no palco tal e qual ele se dá originalmente? Como outros e outras artistas, coletivos, professores e professoras que se preocupam com essas perguntas, o PIM e o Teatro do Noroeste têm um trabalho guiado pela apropriação, que traz as manifestações de cultura popular portuguesa relidas e na medida em que vêm ao encontro de suas ideias e respondem às suas questões enquanto sujeitos e grupo artístico. Até onde me foi dado conhecer, não há ainda um grupo de teatro em Portugal que possua algum trabalho sobre a Bugiada e Mouriscada. Todavia, considerei-a por demais rica e julguei que considerações a cerca da sua potência deveriam ser feitas. Portanto, fiz um pequeno elenco de elementos que observei na manifestação e que penso serem interessante material de estudo e trabalho para o teatro.

Outra observação sobre o projeto se faz necessária. Como já referido, a segunda parte da pesquisa não pode ser realizada e foi postergada para algum projeto futuro. Entretanto, não me furtei a relatar relações entre as manifestações de cultura popular com as quais tive contato em Portugal e as manifestações de cultura popular com as quais estou familiarizada em meu país. Não as tomo como resultado, porém os estudos anteriores que realizei tanto no âmbito da graduação, quanto no âmbito da pesquisa, levaram-me a um conhecimento sobre meu próprio contexto que tornou tais conexões involuntárias. Como atos reflexos, ao assistir às Brincas, à Bugiada e Mouriscada e ao Auto da Floripes, eu estava constantemente recordando e relacionando-as a manifestações de cultura popular brasileira fosse em função de elementos que as aproximasse, fosse em função de elementos que as afastasse, de maneira que decidi relatar tais relações sob o caráter de percepções.

No que diz respeito ao processo, foram realizadas pesquisa de campo, pesquisa bibliográfica e entrevistas. Acompanhei as Brincas em Évora no mês de fevereiro, no

feriado de carnaval, e a Bugiada e Mouriscada em Sobrado, na região do Porto, no mês de Junho, no dia de São João (ao Auto da Floripes, apresentado uma semana depois do meu retorno ao Brasil, infelizmente só pude assistir por meio de filmagem). Nas bibliotecas das universidades e nas bibliotecas públicas de Évora e Lisboa, no Centro de Documentação da Bugiada e Mouriscada e junto aos entrevistados, levantei material bibliográfico (artigos, dissertações, teses, livros, programas de espetáculo e panfletos) e iconográfico (fotografias dos espetáculos do PIM e do Teatro do Noroeste). Ademais, entrevistei integrantes das duas companhias, bem como coordenadores do Núcleo Promotor do Auto da Floripes. Todavia, não se seguiu precisamente uma ordem de etapas. Ao trabalhar com manifestações de cultura popular, sujeita-se ao calendário destas de modo que parte da organização temporal da pesquisa não estava inteiramente sob meu controle. Além disso, uma das manifestações estudadas em pesquisa de campo, a Bugiada e Mouriscada, três dos entrevistados – Ricardo Simões, do Teatro do Noroeste, e Marco Novo e Pedro Rego, do Núcleo Promotor do Auto da Floripes –, e alguns acervos – o Centro de Documentação da Bugiada e Mouriscada, a faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa e a Biblioteca Nacional –, não se encontravam na cidade na qual eu fixava residência e as viagens até Sobrado, Viana do Castelo e Lisboa exigiam certo planejamento e dependiam de condições financeiras e outros compromissos assumidos com a Universidade de Évora. Dessa maneira, entrevistas, pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo seguiram menos uma ordem da vontade e mais uma ordem da possibilidade. Entretanto, penso que foi precisamente isto que permitiu uma teia de considerações ir sendo construída durante o processo.

É importante que se toque ainda em um último ponto antes de dar início ao relato. Esta pesquisa não tem ambições de propor definições para termos, nem de criar conceitos, ainda que um aprofundamento nos mesmos seja outro plano para alguma pesquisa futura. Entretanto, para que não haja margem para má-compreensão, um esclarecimento dos sentidos em que são tomados dois termos neste texto faz-se necessário. O primeiro deles é “manifestação de cultura popular”. Por ele, entendo e refiro-me a qualquer expressão espetacular fruto de criação popular que integra uma ou (e geralmente) mais de uma linguagem artística (dança, música, teatro...), sem ser, entretanto, arte no seu sentido mais estrito, uma vez que tem objetivos muito mais celebratórios do que propriamente artísticos. Neste ponto, externo uma perspectiva pessoal, não evocando nenhum autor ou autora que confira respaldo teórico à colocação. Ciente do risco que tal atitude representa em termos acadêmicos, ainda assim, tomo-a, por considerar que a exposição de tal perspectiva seja fundamental na

explicação do sentido em que os termos são tomados neste trabalho e porque a ideia em questão não está desvinculada de um contexto, mas é fruto de um conjunto de processos de aprendizagem – aulas, cursos, palestras, oficinas... – que colaboraram para a sua construção. Os agentes das manifestações de cultura popular não as criaram com o objetivo de que fossem obras de arte, nem as tocam com o objetivo de que o sejam. As congadas que saem na festa de São Benedito em Aparecida não estão preocupadas em fazer arte. Por um lado, há que se admitir que existem manifestações com maior teor religioso ou celebratório e outras cujo princípio básico é o brincar. Há que se admitir as diferenças entre as congadas da Festa de São Benedito e passistas de frevo, por exemplo. Todavia, penso que em um ponto concordam: não é como arte que se apresentam. As manifestações de cultura popular estão fundamentadas, essencialmente, na celebração e na brincadeira. Como sinônimos são empregados: “espetáculo popular”, “festejo”, “folgado”, “brincadeira”, “brinquedo” e, em alguns casos, “formas populares de representação”, termos encontrados em bibliografia consultada durante pesquisas anteriores – tais como Hermilo Borba Filho<sup>1</sup> e Ivanildo L. P. dos Santos<sup>2</sup> – e escutados da boca de brincantes e intermediários, isto é, artistas, coletivos e instituições que se dedicam à difusão de saberes e expressões populares – a exemplo do Instituto Brincante e da Companhia Mundu Rodá. Quanto aos agentes das manifestações, são referidos como “brincantes” ou “brincadores”, este último tendo sido encontrado na bibliografia levantada em Portugal e entre alguns entrevistados. No caso das figuras cômicas também é utilizado o termo “palhaço”, tanto porque nas Brincas é um termo referenciado recorrentemente pelos atuantes e estudiosos e estudiosas da manifestação (“os Faz-Tudo são os palhaços das Brincas”)<sup>3</sup>, quanto por conta de uma série de funções e qualidades que aproximam o seu fazer do fazer do palhaço circense, como apresentado por Ivanildo dos Santos (2008) e verificado em pesquisa anterior sobre o intérprete popular<sup>4</sup>.

Outro termo importante a ser esclarecido é “teatro”. Não desejo externar aqui uma definição pessoal para o termo e sim propor um entendimento que permita diferenciar

---

<sup>1</sup> FILHO, Hermilo Borba. *Espectáculos Populares do Nordeste*. São Paulo: Buriti, 1966.

<sup>2</sup> SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. *Os Palhaços nas manifestações populares brasileiras: Bumba-meu-boi, Cavalo-marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano*. 2008. 297 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. 297 f. São Paulo, 2008. Disponível em: <[http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bia/33004013063P4/2008/santos\\_ilp\\_me\\_ia.pdf](http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bia/33004013063P4/2008/santos_ilp_me_ia.pdf)>. Acesso em: 04 Dez. 2013.

<sup>3</sup> Como referido por Isabel Bezelga e Alexandra Espiridão, citadas adiante.

<sup>4</sup> CONCEIÇÃO, Barbara Martins Sampaio da. *A teoria do ator e o laboratório de processos de criação – desafios para uma pedagogia do fazer atoral*. Relatório (Pesquisa de Iniciação Científica). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2014. 84 f. Não publicado.

o teatro que se vê nas manifestações de cultura popular e o teatro que se faz nos palcos (ou nas ruas); o teatro que se faz por ofício (ou por amor); o teatro que é a formação da faculdade a qual este trabalho se apresenta. Todas as variantes citadas anteriormente já dão noção da pluralidade do termo em seu uso corrente. Perguntei-me um cem número de vezes se seria possível chegar a outro termo, mais preciso na análise que aqui se processa. Entretanto, não era possível dizer “teatro que se faz nos palcos”, porque o “teatro que se faz nas ruas” também se incluía no escopo deste trabalho; não era possível dizer “teatro profissional”, porque eu estaria deixando de lado o “teatro amador”; tampouco servia a denominação “teatro convencional”, pois dava margem ao entendimento específico de “teatro de convenção”, e o teatro sem convenções estabelecidas também fazia parte do que eu desejava referir, e assim por diante com tantos outros termos. Cheguei então à conclusão de que a palavra que melhor poderia dar forma a minha ideia era precisamente “teatro”, que por si só já se diferenciava da presença de elementos de teatralidade nas manifestações de cultura popular, pois as manifestações de cultura popular não são teatro no sentido estrito deste, pelo mesmo motivo que não são arte no sentido estrito desta. Neste ponto, recorro a Guinsburg (2007)<sup>5</sup>. Para o autor, a “intenção” de se fazer teatro não basta para que o fenômeno seja estabelecido, porém é o ponto de partida para esse processo:

Se nós o caracterizarmos como algo que se produz a partir do momento em que se tem a intenção de fazê-lo, tal proposta-intenção será básica, mas em si não perfaz ainda o *teatro*. (...). Fica claro, portanto, que a intenção é o ponto de partida para o trabalho (...) (GUINSBURG, 2007, p. 13 -14)

O autor admite que certas exhibições espetaculares possam conter “elementos teatrais”, mas questiona se é possível lhes dar o nome “teatro”, apresentando uma perspectiva segundo a qual o teatro, ou melhor, a teatralidade pode existir como qualidade adjetiva ou substantiva: “É claro que o teatro é *ato*, mas é um *ato intencional*. Um ato pode estar dotado de qualidades teatrais, mas de qualidades que tornam adjetiva, e não substantiva, a *teatralidade*.” (GUINSBURG, 2007, p. 16) Nesse sentido, pode haver representação; as manifestações populares podem conter o teatro como linguagem artística, podem conter elementos de teatralidade, porém não são teatro pelo motivo de não serem feitas para que sejam teatro ou com propósitos teatrais – o teatro existe nelas, mas como qualidade adjetiva. Há, é claro, mais

---

<sup>5</sup> GUINSBURG, J. Diálogos sobre a natureza do teatro – a tríade essencial: texto, ator e público. In: *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

profundidade na questão, como, por exemplo, a historiografia que dá a tais fenômenos o nome “teatro popular”; o próprio entendimento, com o qual concordo, de que essas formas são matrizes para muito do que se veio a fazer no teatro, a exemplo das questões do jogo, do improviso, da relação com o público e da multiplicidade de linguagens artísticas; e o questionamento do quão clara e procedente é a divisão entre arte e celebração, ou entre teatro e celebração para os atuantes das formas populares de representação, os brincantes. A análise a que se procedeu acima parte de um texto de estética e a autora da análise é uma observadora externa. A separação entre propósitos artísticos e propósitos celebratórios para quem celebra, porém, pode não ser tão clara... Levados em conta todos os contrapontos, o sentido distinto de “teatro” e “formas populares de representação” neste trabalho possui a intenção de tão somente dar a entender ao leitor ou leitora quando se fala de uma prática ou de outra. É importante comentar ainda que outros termos foram referidos pelos entrevistados, sendo portanto pontos de vista de autoria e responsabilidade deles.

E agora, sem mais delongas, dou início a um caderno de viagem do século XXI que revela as aventuras, desventuras e descobertas de uma pesquisadora iniciante em terras estrangeiras, arrematado em sua terra natal com as reflexões que as andanças lhe provocaram.

Última OBSERVAÇÃO: Os vídeos indicados durante a leitura se encontram no CD após os anexos, no final do trabalho.

## **UMA NAU TUPI: caderno de viagem**

01/02/2015

Parto. Hoje. De São Paulo (Brasil) rumo a Lisboa (Portugal). Meu destino final, entretanto, é Évora, pequena cidade no Alentejo a aproximadamente 1h30min de Lisboa, onde fixarei residência nos próximos seis meses. Nos planos, cursar um semestre de estudos na Faculdade de Teatro da Universidade de Évora e realizar investigações bibliográficas e de campo para o trabalho de conclusão de curso da minha universidade de origem. Dou aquele abraço de despedida em meus pais, amigos e familiares e deixo um “até logo” a meu país. Parti.



Portugal



O distrito de Évora, no qual se encontra a cidade de Évora

02/02/2015

Chego a Évora no dia seguinte debaixo de um tempo bastante ingrato. Faz frio e cai uma garoa fina e persistente. Cheguei uma semana antes das aulas do segundo semestre começarem. Estes sete dias serão de reconhecimento de terreno. Fui informada pela universidade de que terei um(a) tutor(a). Procurarei entrar em contato com ele/ela nos próximos dias.



Évora (Crédito da Fotografia: Barbara Conceição)

04/02/2015

Fui ontem ao Departamento de Mobilidade e Relações Internacionais (DMRI) da Universidade para cuidar dos tramites de chegada. Foi-me informado o nome de minha tutora: Isabel Bezelga. Deram-me seu contato e tão logo retornei ao *hostel*, lhe escrevi. Ela me respondeu hoje propondo uma reunião para daqui a dois dias, sexta-feira, no Colégio dos Leões, o polo da Escola de Artes da universidade, onde funciona a Licenciatura em Teatro.

06/02/2015

Hoje pela manhã fui ter (como se diz aqui em Portugal) com a Prof.<sup>a</sup> Isabel nos Leões. Conversamos primeiramente sobre meu plano de estudos e eu alterei inteiramente as matérias que iria cursar. Dadas todas as orientações acadêmicas, contei a professora sobre o meu trabalho de conclusão de curso. E veja só! A coincidência, o destino, a boa sorte ou todos juntos: Isabel tem pesquisa justamente na área de manifestações tradicionais e formas populares de representação em Portugal. Passado o êxtase da surpresa, perguntei se ela poderia me dar alguma orientação nas investigações que eu

intencionava realizar em Portugal. Ela pediu-me que lhe enviasse o projeto e propôs que combinássemos uma reunião para conversarmos a seu respeito. Informou também que dali a uma semana decorreriam as Brincas, manifestação tradicional do Carnaval de Évora (a qual eu já havia estudado superficialmente), e que eu poderia acompanhá-la para conhecer o festejo. Agradei, nos despedimos e, mais uma vez, tão logo estava de volta ao *hostel*, enviei-lhe um e-mail com meu projeto anexado e um pedido de mais informações sobre as Brincas próximas.

Já noto alguma diferença no meu falar e na minha escrita. O que para nós, brasileiros(as), é uma linguagem que encontraríamos na “literatura nobre” das sessões reservadas de bibliotecas, aqui é linguagem cotidiana. E de todas as faixas etárias! Sinto-me pressionada a formalizar minha linguagem e o tratamento que tenho para com as pessoas.

08/02/2015

Já me encontro em uma residência fixa para os próximos seis meses. A professora responde-me agradecendo o envio do projeto, enviando dois artigos de sua autoria sobre as Brincas, mais a referência de sua tese de doutorado sobre o mesmo tema (BEZELGA, Isabel Maria Gonçalves. *Performance tradicional e Teatro e Comunidade: interações, contributos e desafios contemporâneos – o caso das Brincas de Évora*. 2012. Tese (Doutorado em Estudos Teatrais) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Artes, Universidade de Évora. 613 p. Évora, 2012.), bem como o cartaz de divulgação dos festejos deste ano com os horários e localidades das apresentações. Isabel pontua que integra a programação no sábado de Carnaval uma tertúlia com velhos brincadores organizada pela Câmara, na qual ela será oradora.

14/02/2015

É sábado de Carnaval. Organizei-me com a professora Isabel para acompanhá-la na tertúlia que se dará às 17:00, em Nossa Senhora de Machede, uma aldeia a 15 km de Évora. Acompanha-nos também um colega de trabalho da professora que registrará o evento e as apresentações nos dias seguintes. Partimos de Évora às 16:30. Chegamos pontualmente a Machede. A tertúlia, que se dá na Casa do Povo, espécie de associação de moradores, aborda um projeto de promoção do patrimônio rural natural e cultural de Évora, e aponta como representante do segundo as Brincas. São

projetadas imagens de Brincas de diversos bairros em anos passados, realidade que entra em conflito com o presente, cenário de uma redução drástica na quantidade de grupos de Brincas (este ano apenas um está previsto sair para festejar o Carnaval). A fotografia mais antiga registrada por mim no meu caderno de notas data de 1949. São projetados também trechos de fundamentos, os textos em verso da brincadeira, de outros Carnavais. São exibidos ainda depoimentos de brincadores e comunidades envolvidas no festejo. A fala da professora Isabel aponta para a possibilidade de olhar as Brincas como uma forma teatral popular. É comentado numa altura da tertúlia que há uma pesquisadora brasileira engajada no estudo dos festejos daquele ano. Todos se demonstram contentes. Eu, de características nada europeias, com um caderno no colo e uma câmara na mão, não deixo dúvidas quanto à identidade desta pessoa. Fica claro o contentamento que o interesse por aquela tradição e a sua projeção dá àquela comunidade.

15/02/2015

Hoje é dia de Brincas dos Canaviais! O grupo apresenta-se no largo da Casa do Povo de Nossa Senhora de Machede e na sede da Associação de Moradores do Bairro da Torregela. No primeiro sítio, a brincadeira começa na rotatória em frente a casa e depois, por conta da chuva que engrossa, passa para seu salão; no segundo sítio, é apresentada no terreiro em frente a sede. Já tiro daqui que o espaço tradicional das Brincas é o espaço aberto, seja ele a rua ou o terreiro. Em cerca de uma hora, as Brincas, cujo fundamento (o texto em verso) deste ano girava em torno da história de amor de Dom Pedro e Inês, apresentou-se com a seguinte estrutura:

- I. cortejo de entrada;
- II. o Mestre pede ao dono do lugar permissão para as Brincas se apresentar;
- III. o Mestre apresenta as Brincas;
- IV. apresentação das personagens do fundamento;
- V. representação do fundamento;
- VI. o Mestre encerra o fundamento;
- VII. passagem do chapéu: o Mestre pede ao público que atire moedas. Os palhaços apanham-nas;
- VIII. anedotas e números dos palhaços, os “Faz-Tudo”;
- IX. canção;
- X. décimas à bandeira (roda de versinhos individuais);
- XI. despedida das Brincas;

XII. o Mestre agradece ao dono do lugar por ceder espaço para as Brincas se apresentar;

XIII. cortejo de saída.

Como já indicado na estrutura descrita acima, as Brincas contam com algumas figuras fixas: o Mestre, líder do grupo e espécie de mestre de cerimônia; o Porta-Estandarte; as personagens do fundamento, que são também a banda, cada integrante responsável por um instrumento, sendo eles: bombo, caixa, pandeiro (tocado coreograficamente com o braço inteiro), acordeom, triangulo e chocalho; e os Faz-Tudo, os palhaços das Brincas. Notam-se predominantemente homens na brincadeira. Fora uma menina, cuja participação era pequena, não havia mulheres no grupo. Os papéis femininos eram feitos por homens travestidos. Todavia, as Brincas já permitem hoje a participação de mulheres, ainda que esta participação pareça inexpressiva em termos quantitativos a julgar pela majoritária (quase total!) referência masculina ao longo da bibliografia consultada e pela escassa aparição feminina em registros fotográficos (BEZELGA, 2012) (BARROS e COSTA, 2002). Entretanto, encontrei informações conflitantes sobre quando este fato teria se inaugurado. Para J. Barros e S. Costa (2002), foi apenas a partir de 1997 que mulheres começaram a tomar parte, sendo pioneiras as dos bairros de Santo António e Nossa Senhora de Tourega (Valverde). Para Isabel Bezelga (2012), entretanto, o ocorrido se deu dez anos antes. O ano de 1987 teria sido marcado pela estreia de uma mulher na condução de um grupo de Brincas: Angelina teria saído como Mestre das Brincas do bairro de Santo António.

Assistir ao vídeo “Manuseio do pandeiro”.

De maneira geral, nota-se um teor militar na brincadeira. A marcha está na música e no deslocamento das Brincas ao chegar e ao deixar o local de apresentação e ao realizar evoluções coreográficas. A formação em fila disputa com o círculo a predominância na brincadeira. O Mestre dispõe de um apito, que assopra para dar comandos e as respostas do grupo são imediatas e precisas. Às vezes, era como se o apito tivesse gritado: “Direita, volver!” ou “Esquerda, volver!”. O figurino predominante é a farda. Ternos azul marinho ou preto com faixas de cetim nas cores da bandeira de Portugal cruzadas no peito e às costas. Alguns brincantes, entretanto, os que desempenham protagonistas no fundamento, contam com figurino próprio para sua personagem. Faz-se notar ainda o uso de enfeites natalinos, como bolas de árvore de Natal e faixas de papel laminado picado, adornando chapéus e o estandarte.

Assistir aos vídeos “Marcha” e “Despedida; Agradecimento e Organização do espaço por um Faz-Tudo que tira um bebê do caminho por onde o grupo passará”.

A representação é intensamente calcada no texto. Aos versos e a sua declamação é dada a mais alta importância. Pelo corpo, entretanto, parece-me não haver o mesmo interesse. Ele limita-se a fazer poucos gestos: cruzar o círculo para ir até outra personagem e realizar uma cena ou percorrê-lo para dar ao público a ideia de passagem de tempo. Nota-se também que os intérpretes quase não conciliam o gesto e o verbo, isto é, quase não andam, ou se movimentam, e falam ao mesmo tempo. Lembro-me do antigo teatro barroco, todo partiturado, que regravava e codificava o andar e o falar – embora no caso deste período, a rigidez assemelhar-se a um “ballet mecanizado”, com grande valorização da gestualidade e da evolução dos corpos no espaço, até em detrimento da palavra<sup>6</sup>. Lembro-me também de frisar a figura do Mestre nesta passagem do relato. Nos cortejos de entrada e saída, nos interlúdios musicais, nas apresentações e encerramentos, ele tem uma coreografia própria, um gestual bastante específico e de aspecto codificado.

Assistir ao vídeo “Movimentos coreografados do Mestre; Apresentação do fundamento; Apresentação das personagens”.

Entretanto, nem tudo é estrutura rígida nas Brincas e o nome do contraponto é Faz-Tudo. Os Faz-Tudo são os palhaços da brincadeira. Sua imagem faz lembrar o palhaço do circo: olhos com contorno branco, nariz de palhaço vermelho, boca com contorno branco e lábios vermelhos, peruca. Sua prática é a quebra da seriedade do fundamento e das ações e textos decorados: o humor e o improvisado. Os corpos dos Faz-Tudo, que se apresentaram na forma de quatro palhaços nas Brincas dos Canaviais, gozam de maior liberdade quando comparados aos demais elementos. E eles brincam com esses corpos. Usam o corpo como instrumento para cumprir suas atribuições na brincadeira, visto que não lhes é dado um texto, mas lhes é conferida uma função, um papel – não estão lá à toa. Contudo, se faço uma comparação (inevitável) com os palhaços com os quais estou familiarizada, sejam eles as figuras cômicas de manifestações de cultura popular brasileira, sejam eles os palhaços circenses, os palhaços das Brincas ainda se fiam demasiadamente em elementos verbais. Confiam seu trabalho de cômicos às piadas e anedotas, que contam aos montes; numa ação que poderia estar bem articulada com o festejo como um todo. Entretanto, há aqui uma dissintonia, que cabe aprofundar.

Assistir ao vídeo “Número de um Faz-Tudo”.

A leitura da tese de Bezelga (2012) dá-nos conhecimento de que a intervenção destas figuras gera também uma reação negativa. É suposto que os Faz-Tudo conheçam o fundamento e que estejam atentos à sua dramatização, tanto para saber intervir nos momentos que pedem uma ruptura quanto para não deixar a cena vazia no caso de

Assistir ao vídeo “Anedota de um Faz-Tudo” para exemplo de uma anedota.

<sup>6</sup> CARPEAUX, Otto Maria. Teatro e Estado do barroco. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 4, n. 10, p. 7 – 36, Set/Dez 1990. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141990000300002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141990000300002)>. Acesso em: 21 Out. 2015.

algum brincador se esquecer do texto (os Faz-Tudo também tem a função de Ponto!). Entretanto, os espectadores não julgam que os palhaços tenham esse conhecimento nem prestem tal atenção. Reclamam que suas palhaçadas ficam alheias ao fundamento.

‘Ficam os palhaços, mas sem estar (...) imaginamos nós que tinham essa dimensão, (mas) não tem essa capacidade ou estão desfocados, ninguém lhes disse se calhar para ouvir o texto com atenção e tentar (jogar com ele)’ ‘ICAE’. (BEZELGA, 2012, p. 327)

17/02/2015

Terça-feira de Carnaval. As Brincas dos Canaviais tiveram nova apresentação hoje. Desta vez, no centro de Évora, na praça da Câmara. Esta apresentação foi especial. Houve a presença de uma Brinca mirim a abrir a apresentação do grupo adulto.



Brincas Mirim (Crédito da Fotografia:  
Barbara Conceição)



Brincas dos Canaviais (Crédito da  
Fotografia: Barbara Conceição)

02/03/2015

Reuni-me hoje com a professora Isabel para discutir minha pesquisa. Encontramo-nos às 17:00 nos Leões. Ela mostrou-se um tanto descrente no projeto. Em Portugal, a Nau Catarineta existe apenas como poema, não há dimensão espetacular. Não haveria elementos de teatralidade que eu pudesse investigar, ou prática de intérpretes que pudesse estudar. Não haveria diálogo possível entre qualquer grupo de teatro e a dimensão espetacular da manifestação, pois a Nau Catarineta portuguesa não possui

tal dimensão. Isabel sugeriu uma mudança de foco. Perguntou-me se conhecia o Auto da Floripes ou a Bugiada e Mouriscada. Diante da minha resposta de que nunca antes tinha ouvido falar delas, explicou-me que são manifestações multiartísticas de cultura popular portuguesa (engajam teatro, dança e música) que tematizam as lutas entre mouros e cristãos. Ambas são tradicionais do norte de Portugal. O Auto da Floripes se dá em Vila das Neves, nos arredores de Viana do Castelo, em agosto, na altura da Festa de Nossa Senhora das Neves; e a Bugiada e Mouriscada, em Sobrado, uma vila do concelho de Valongo, nos arredores do Porto, em julho, no Dia de São João. O Auto da Floripes, por sinal, tem uma variante africana, na Ilha do Príncipe. Ambas as manifestações, bem como as Brincas, viriam ao encontro das proposições do meu projeto. Aceitei a sugestão de mudança de foco, temendo um pouco tal descarrilamento. O que viria a ser do projeto com uma guinada de direção como essa? Gostaria de conversar com Lucia. Entretanto, a distância ralenta nossa conversa e, apesar das dúvidas, adoto a modificação antes que possamos nos comunicar novamente. O foco original não me levaria muito mais longe. Uma mudança pode render bons frutos.

Isabel sugeriu-me a leitura de José Leite de Vasconcelos.

22/03/2015

Um dos artigos cedidos pela professora Isabel, “Manifestações de teatralidade popular: as Brincas de Évora”, sugeriu algumas leituras. Busquei-as no catálogo geral da Biblioteca da Universidade de Évora e na Biblioteca Pública. Com a entrada “José Leite de Vasconcelos”, fiz buscas nos mesmos acervos. Esta última rendeu um texto de Renato de Almeida nas *Actas do Colóquio de Estudos Etnográficos “Dr. José Leite de Vasconcelos”*, chamado “Estudo luso-brasileiro da área folclórica comum a Portugal e Brasil”. Na Biblioteca Pública, encontrei a coleção *Festas e tradições portuguesas*, de J. Barros e S. Costa, com um capítulo dedicado às Brincas: “As Brincas – Évora: os donos da rua”. Chamou-me atenção, entretanto, uma coleção intitulada Teatro Popular Português, de autoria de Azinhal Abelho. Com uma série de volumes, há um dedicado à região entre o Douro e o Minho, com capítulos sobre o Auto da Floripes e a Bugiada e Mouriscada; outro volume é direcionado à região ao sul do Rio Tejo e possui capítulo dedicado às Brincas. A coleção, porém, encontra-se em sessão especial na biblioteca da universidade. Não pode ser emprestada, nem fotocopiada, somente consultada no local ou fotografada.

ABELHO, Azinhal. *Teatro popular português – ao sul do Tejo*. Vol VI. Braga: Editora PAX, 1970.

No capítulo “As brincas de Évora”, o autor faz observações sobre a condição de analfabetismo dos criadores de fundamentos e o registro de suas criações por parte de pesquisadores. Entretanto, a maior parte de seu texto é dedicada à transcrição dos versos de alguns fundamentos. Dá-se pouca atenção aos demais elementos do espetáculo das Brincas, o que me obriga a buscar outros escritos. Contudo, é importante pensar o foco do texto de Abelho. O foco do texto de Abelho é o texto das Brincas! É preciso, é claro, levar-se em conta o ano de publicação da obra. A sensação que me ficou foi a de que quanto mais antigos eram os textos que consultava, mais descritiva era a sua proposta. Penso que este olhar mais analítico e que se volta para os aspectos espetaculares ou da teatralidade das manifestações de cultura popular seja fenômeno recente. Ainda assim, há que se considerar uma espécie de tendência ou tradição de culto ao texto através das décadas em Portugal. Mesmo na tradição popular! As Brincas mantem-se vivas em pleno século XXI e o lugar de topo da hierarquia que o texto ocupa nelas diz muito.

BEZELGA, Isabel. *Manifestações de teatralidade popular: as Brincas de Évora*<sup>7</sup>.

Apenas um grupo de Brincas ainda subsiste: as **Brincas dos Canaviais**

No artigo “Manifestações de teatralidade popular: as Brincas de Évora”, Bezelga refere-se ao que venho nomeado “manifestações de cultura popular” como “formas tradicionais de narrativa”. Penso que isto seja revelador de uma forma de representação (mesmo popular) calcada no texto, o que é reafirmado quando nos reportamos à tese da mesma autora:

Essas características permitem-nos situar as Brincas no esteio da tradição dramática que considera o teatro como o espaço onde se ouve, articulado com todo o desenvolvimento do teatro ocidental feito de rupturas e alterações significativas. (BEZELGA, 2012, p. 358)

<sup>7</sup> O artigo me foi cedido pela professora em formato Word. Não havia mais informações para completar a referência.

E durante o longo processo de ensaios, a memorização do texto dito concentra grande parte das energias: ‘A maior parte do tempo é gasta no texto (...) O tempo de ensaios é praticamente usado na apreensão do texto, no decorar o texto e dizê-lo da forma que aquele grupo concreto considera que é ser bem dito’ ‘NB(03/2008)’. (BEZELGA, 2012, p. 337)

Começo a notar algumas correspondências entre os termos que vinha utilizando em meus estudos e a perspectiva analítica representada pela minha tutora em Évora, como se segue:

<b>Como venho me referindo</b>	<b>Como Bezelga se refere</b>
manifestações de cultura popular	formas tradicionais de narrativa
formas populares de representação	teatro tradicional
fundamento	casco, fundamento, papelada
figura	Figura

Embora a disparidade apresentada entre os dois primeiros termos, parece-me muito interessante o uso do termo “figura”, tão apropriado pelo vocabulário das formas populares de representação no Brasil, no vocabulário do teatro tradicional português! Ainda que no âmbito das manifestações populares brasileiras corresponda às “personagens” e Bezelga equivalha mais precisamente às funções (Mestre; Porta-Estandarte; Acordeonista; Faz-Tudo), em ambos os contextos o termo parece determinar elementos de contornos simples e concretos. Se tomarmos a figura da Velha do Bambu do Cavalo Marinho<sup>8</sup> como exemplo, poucos instantes de observação de seu corpo corcunda e bambu e da “ventilação de suas partes baixas” indicarão que se trata de uma senhora a procura de, digamos, incursões sexuais. Da mesma maneira, um Mestre de Brincas, à frente dos companheiros, puxando filas, comandando movimentos, fazendo apresentações, entre outras ações, possuiu a clara função de condução do grupo.

### **Breves notas sobre as Brincas**

#### **I. Aspectos Textuais**

- enredo cambiante de ano para ano;

<sup>8</sup> Manifestação tradicional da zona da mata norte de Pernambuco (Brasil).

- texto em verso, mais especificamente, em décimas;
- texto secreto: somente o Mestre, através do “ponto de orientação”, espécie de texto de referência, tem acesso ao fundamento completo. Os demais participantes têm acesso somente às suas respectivas falas;
- raras rubricas;
- prólogo e epílogo (resumos do fundamento) ditos pelo Mestre;
- décimas cômicas para os Faz-Tudo;
- aquisição dos fundamentos: os grupos compram os textos dos escritores de fundamentos, que possuem um repositório de obras já prontas, à disposição.

Quanto à declamação dos versos:

O tipo de elocução (...) estando relacionada com maiores níveis de eficácia e aprendizagem. Nomeadamente no que se refere aos ritmos, efeitos vocais e formas de dizer, a musicalidade da rima e a existência de uma linha melódica permite maior capacidade de memorização e ser audível em espaço aberto. (BEZELGA, [s. d.], p. 8)

Neste ponto do artigo, a autora evidencia uma inteligente estratégia da manifestação portuguesa. As Brincas, como mencionado, possuem um texto extenso, o que implica em duas problemáticas. A primeira delas é: como fazer com que seja memorizado pelos participantes? A segunda: como fazer com que seja ouvido pelo público em espaço aberto? Seja porque motivados os grupos de Brincas a encontrar uma solução para tais questões, seja o acaso responsável por uma forma textual bastante conveniente – causas que esta pesquisa não pode determinar, visto não ter atingido tais esclarecimentos sobre a origem das Brincas – fato é que o ritmo e a melodia conferidos à fala devido à estrutura em verso e em décimas e à forma de declamação estabelecida facilitam a memorização e a audição do texto, pois que uma forma fixa e cadenciada do dizer acaba por tornar orgânica a presença das palavras nos seus devidos lugares.

“Senhor Marcos faça o favor  
 Venho aqui a sua rua  
 Para pedir autorização sua  
 Porque o dono é o senhor  
 Quero lhe pedir com amor  
 A sua boa licença  
 Quero que os que estão em nossa presença  
 Minha obra possam ouvir  
 Faz favor de me decidir  
 Para apresentar a pouca inteligência.”

Décimas do fundamento “O Namoro”, 1959,  
 de Bernardino Piteira.

(Coletado na tertúlia em 14 fev. 2015.)

## II. Aspectos Textuais - no paralelo com outras manifestações

O texto sobressai à ação física tanto nas Brincas como no Auto da Floripes. Na Bugiada e Mouriscada, por outro lado, o corpo prevalece.

## III. Figuras

- Mestre (função hereditária);
- Porta-bandeira/Porta-estandarte;
- Acordeonista;
- Faz-Tudo.

Estes últimos, antes de tudo, têm esse nome, pois são uma espécie de contrarregas em cena. Todo objeto de cena que seja necessário, eles são os responsáveis por providenciar e por tirar de cena. E como palhaços, não poderiam deixar de ter a função de quebrar a “seriedade” do ato ditado pelo texto das Brincas. Sua fala, não submetida à estrutura versificada, é muito mais licenciosa. Entretanto, ainda que o humor esteja sempre presente, não deixa de ser comandado por um texto, como observado no seguinte trecho da tese de Isabel Bezelga:

Para os próprios Faz-Tudo no ativo, presente-se a associação da presença da comicidade quase e só pelo uso de anedotas: ‘No mínimo uma anedota a cada um, depois se calha... um então conta duas, outro três, pede-se no mínimo uma a cada um (...) Mas depois ao vivo é o que se vê.’ (ri e começa a contar algumas gafes durante as apresentações) ‘IPRF’. (BEZELGA, 2012, p. 323)

#### IV. Espaço

O espaço configura-se no momento da representação. Atores e espectadores podem tomar diferentes disposições, sendo uma delas o círculo, no qual todos os participantes, atores e espectadores, se dispõem ora em torno de uma marca simbólica, a bandeira ou estandarte, ora em torno de uma cena em curso.

#### V. Figurinos

Ainda que simples e minimalistas, possuem o peso de determinar as figuras.



Mestre (Crédito da  
Fotografia: Barbara  
Conceição)



Porta-estandarte (Crédito  
da Fotografia: Barbara  
Conceição)



Faz-tudo (Crédito da  
Fotografia: Barbara  
Conceição)

Observação: O Mestre também pode se apresentar de calça branca, como observado, aliás, na apresentação das Brincas dos Canaviais na aldeia de Nossa Senhora de Machede e no bairro da Torregela em 15/02/2015.

**Humor, música e dança** (ou desenvolvimento coreografado de marcações) são os elementos que instauram a **festa** e tornam, portanto, o público co-atuante.

26/03/2015

Conversei com minha orientadora. Lucia aprovou e apoiou a mudança de foco da pesquisa, fazendo recomendações sobre as etapas seguintes da investigação.

A leitura de Renato Almeida (“Estudo luso-brasileiro da área folclórica comum a Portugal e Brasil”. In: *Actas do Colóquio de Estudos Etnográficos “Dr. José Leite de Vasconcelos”*) suscitou uma reflexão necessária. Almeida defende a tese de que a cultura portuguesa é formadora quase que exclusiva da cultura brasileira. São mínimas as brechas em que o autor atenua sua afirmação, inserindo outras matrizes no jogo: “Portugal, quando não foi a origem, foi o caminho da grande soma de elementos do folclore brasileiro.” (ALMEIDA, 1960, p. 205). Afirmações como essa e as relações culturais que tenho observado em pesquisa de campo me sugerem nunca perder de vista que a investigação de influências culturais entre Brasil e Portugal foi uma opção deste trabalho. O português, na formação do que hoje conhecemos como Brasil, foi um dos sujeitos. Diante da reflexão, Lucia sugeriu-me a leitura de Alfredo Bosi<sup>9</sup>. O autor rejeita as propostas de definição da cultura brasileira como uma unidade, que, unicamente, gera e explica o comportamento (uno) dos sujeitos. Bosi defende o entendimento da cultura brasileira como pluralidade: “(...) a admissão do seu caráter plural é um passo decisivo para compreendê-la como um ‘efeito de sentido’, resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço.” (2007, p. 7). Tal pluralidade é representada pela presença e influência de uma vastidão de culturas em nosso território, as quais, por sua vez, também não são unitárias:

Há imbricações de velhas culturas ibéricas, indígenas e africanas, todas elas também polimorfos, pois já traziam um teor considerável de fusão no momento do contato interétnico. E há outros casamentos, mais recentes, de culturas migrantes, quer externas (italiana, alemã, síria, judaica, japonesa...), quer internas (nordestina, paulista, gaúcha...), que penetraram fundo no nosso cotidiano material e moral. Sem esquecer a presença norte-americana (...) uma fonte privilegiada no mercado de bens simbólicos.” (BOSI, 2007, p. 7 -8)

Sinto-me contemplada por tal perspectiva. A heterogeneidade da nossa composição cultural impõe barreiras a um estudo completo deste terreno. Nesse sentido, é preciso reparti-lo, sem nunca, porém, perder a noção do todo ao qual as partes pertencem.

<sup>9</sup> BOSI, Alfredo. “Plural, mas não caótico.” In: \_\_\_\_\_. *Cultura Brasileira - temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

Quando se tratam das expressões populares brasileiras, a influência portuguesa é inegável e expressiva. Ainda assim, é um dos elementos da nossa composição cultural.

02/04/2015

Decidi tentar Abelho novamente. Recorro ao terceiro volume de sua obra, com conteúdo dedicado ao Auto da Floripes e à Bugiada e Mouriscada. Quem sabe desta vez tenho mais sucesso. Volto à leitura e à anotação de alguns apontamentos.

ABELHO, Azinhal. *Teatro Popular Português – entre Douro e Minho*. Vol III. Braga: Editora PAX, 1970 .

#### “Auto da Floripes”

A versão apresentada aqui foi recolhida da tradição oral e registrada por Leandro Quintas Neves. Entretanto, são referidos outros nomes que também estudaram a manifestação: Rodney Gallop, Dr. Cláudio Basto e Dr. Luís Chaves. Todos etnógrafos. A eles é atribuída a classificação do Auto da Floripes como: “coisa notável do que nos resta das velhas formas do nosso teatro popular” (ABELHO, 1970, p. 21).

Como já referido pela professora Isabel, Abelho cita a variante do Auto da Floripes na Ilha do Príncipe atribuindo sua existência à colonização portuguesa, o que me provocou certo incômodo. Que os portugueses tenham carregado suas tradições junto consigo nas embarcações, não é coisa que cause discórdia. Entretanto, há que se considerar as transformações que tais tradições sofreram no contato com outra cultura, transformando-se em fenômenos próprios do novo território onde se desenvolveram.

Em Portugal, o auto se dá na Aldeia das Neves, no concelho<sup>10</sup> de Viana do Castelo. A apresentação decorre no largo em frente à igreja local, a igreja de Nossa Senhora das Neves. Este largo, em formato de triângulo, é lugar de confluência de três freguesias<sup>11</sup>: Mujães, Vila de Punhe e Capareiros, todas as quais integram o festejo.

PERSONAGENS\* do auto:

Carlos Magno (imperador)

Oliveiros (cavaleiro)

Guarim (escudeiro)

Roldão (par de França)

<sup>10</sup> Correspondente a “município” na divisão territorial brasileira.

<sup>11</sup> Subdivisões do município, “submunicípios”.

Galalão (par de França)

Almirante Balaão (rei turco)

Ferrabrás (filho do rei turco e rei de Alexandria)

Brutamontes (carcereiro e bobo turco)

Soldados turcos

Floripes (irmã de Ferrabrás)

Porta-bandeira cristão

Porta-bandeira turco

Cristãos (pares de França, tais como Tietri e Urgel de Danois)

Turcos (os mouros, no conceito popular português)

\* A designação “personagem” é de autoria do próprio Azinhal Abelho.

O auto tem como referência a *História do imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, de Nicolau Piemonte.

O capítulo de Abelho, à semelhança do dedicado às Brincas, dedica-se, basicamente, à transcrição do texto do auto, que transita entre a prosa e o verso para narrar um capítulo das guerras entre cristãos e mouros protagonizado por Oliveiros (cristão) e Ferrabrás (turco) e vencido pelos primeiros (como seria esperado de um país de tradições católicas tão fortes como é Portugal). Em termos de dramaturgia, é interessante notar a ocorrência de ações paralelas nos dois palcos da trama, os campos de batalha cristão e mouro.

O Auto da Floripes faz-me lembrar das Brincas em alguns aspectos. As AÇÕES são extremamente marcadas e coreografadas, conforme constatado pela descrição do autor, à semelhança do festejo eborense e especialmente do papel do Mestre. A MOVIMENTAÇÃO obedece a códigos gestuais e coreográficos e alguns deslocamentos são realizados por meio de contradanças<sup>12</sup>.

Ferrabrás, descrevendo longas passadas diagonais de lado a lado do palanque, acompanhadas de movimentos circulares com a espada (...) (ABELHO, 1970, p. 27)

<sup>12</sup> A respeito das “contradanças”, encontramos em Bezelga: “Segundo Sardinha (2000) a contradança é uma antiga forma de dança popularizada que ainda hoje se registra. ‘O seu nome original (*coutry dance* – dança campestre) revela a sua proveniência popular inglesa (...) no século XVII, a contradança atravessou o canal (...) evoluiu para a corruptela *contredanse* em França e entre nós para a contradança.’” (SARDINHA, 2000, p. 372/373 apud BEZELGA, 2012, p. 353/354). E ainda: “As contradanças sendo uma forma muito divulgada, pelos seus esquemas rítmicos e compasso binário, praticamente, desapareceu da estrutura das Brincas restando apenas alguns elementos como: A sua denominação; A marcação em linha com o desenvolvimento de figuras muito simples no espaço; E uma enunciação à antiga tradição da dança de mastro ou fitas” (BEZELGA, 2012, p. 354).

(...) declamam voltados um para o outro, dando largas passadas para a direita e para a esquerda, em movimentos cruzados (...) (ABELHO, 1970, p. 51)

Tal codificação, entretanto, parece estar ligada à caracterização das personagens, à qual também está ligada o uso da voz. A cada personagem, cabem características vocais próprias. Ferrabrás, a título de exemplo, possui tom declamatório e voz arrastada. Já Oliveiros fala rápido e energicamente.

Entretanto, justiça seja feita. Há, ao que parece, uma dança improvisada ao final do auto, antes da despedida: “(...) os comediantes principiam uma dança incaracterística, rudimentar manifestação coreográfica.” (ABELHO, 1970, p. 49) (O autor, pelo visto, não tem admiração especial pelos trechos mais livres de marcação pré-estabelecida.) À semelhança das Brincas ainda, NÃO HÁ PARTICIPAÇÃO FEMININA no auto. O único papel feminino, Floripes, é interpretado por um homem: “Escusado seria dizer que Floripes é um rapagão vestido de mulher, de lábios pintados e opulentos seios postiços.” (ABELHO, 1970, p. 51).

FIGURA CÔMICA: Chamou-me atenção uma personagem: Brutamontes. Pouco é dito sobre ele, mas já é possível percebê-lo como a figura que, à semelhança dos Faz-Tudo das Brincas, goza de liberdade para movimentar-se, falar, enfim, jogar: “Brutamontes, cujo papel é totalmente improvisado (...)” (ABELHO, 1970, p. 24).

16/04/2015

ABELHO, Azinhal. *Teatro popular português – entre Douro e Minho*. Vol III. Braga: Editora PAX, 1970.

#### “Dança dos Bugios e Mourisqueiros”

A versão e descrições apresentadas pelo autor partem dos registros de um certo António Martins da Costa Rangel.

A Bugiada e Mourisacada, referida por Abelho como Dança dos Bugios e Mourisqueiros, tem como LOCALIDADE a vila de Sobrado, no concelho de Valongo, nas redondezas do Porto. A brincadeira dá-se no adro, pátio frontal à construção, em frente à igreja local.

O ESPAÇO da representação é uma extensa área com dois estrados elevados, um para os bugios (representantes da cristandade) e outro para os mourisqueiros (representantes dos mouros), separados a uma distância de setenta a oitenta metros.

Surpreendeu-me a DATAÇÃO do festejo. António M. C. Rangel relata: “Falei com um velhinho de 88 anos que me dizia que já o seu avô, no tempo de rapaz, tinha sido ‘bugio’ ou ‘mourisco’, mas que nesse tempo ‘era outra coisa...’” (ABELHO, 1970, p. 73). Deve-se considerar que a obra de Abelho é de 1970. O autor, entretanto, não fornece a referência completa de António M. C. Rangel (assim como não fornece a referência completa de Leandro Quintas Neves, no capítulo referente ao Auto da Floripes), não havendo como saber qual é o ano de seus registros.

A manifestação é um auto em louvor a São João Batista, realizado no dia do santo, dia 24 de junho, e toma por base, como o Auto da Floripes, as guerras entre mouros e cristãos. Todavia, possui, segundo Rangel, uma feição crítica de influência mourisca, pois ridiculariza perante os cristãos mouros, os cristãos visigodos que seriam inexperientes na agricultura. Entretanto, considerando as descrições do autor referenciado, essa influência parece-me questionável. A festividade não perde seu teor cristão e essa é a sua principal influência, manifesta quando os mourisqueiros assumem a religião cristã ao serem abençoados com água benta pelo seu Rei Moeiro. Aliás, a conversão já é denunciada pela maneira como Rangel se reporta a este grupo: “cristãos mouros”.

FIGURAS do brinquedo:

- mourisqueiros (espécie de militares mouros. Só podem ser representados por rapazes solteiros.);
- Rei Moeiro (rei mouro, chefe dos mourisqueiros);
- bugios (espécie de tropa “destrambelhada”, segundo o autor. Mascaram-se. \*Tiram a máscara quando vão receber a benção do líder em frente à igreja, no início do auto.);
- Velho (rei dos bugios. Mascara-se.);
- Sábios da Lei/Três Juristas (conselheiros do Velho. Aconselham-no na ocasião da batalha.).

Há aspectos interessantes com relação à CORPOREIDADE dos brincantes na Bugiada e Mouriscada. Os mourisqueiros são descritos como:

A atitude dessa formação é severa, o seu aprumo é impecável, os seus movimentos são sóbrios, viris, cadenciados e em tudo procuram dar uma ideia de tropa disciplinada e decidida. / Marcham e dançam apenas acompanhados pelo rufar rítmico dum tambor ou caixa forte. (ABELHO, 1970, p. 74).

Já os bugios:

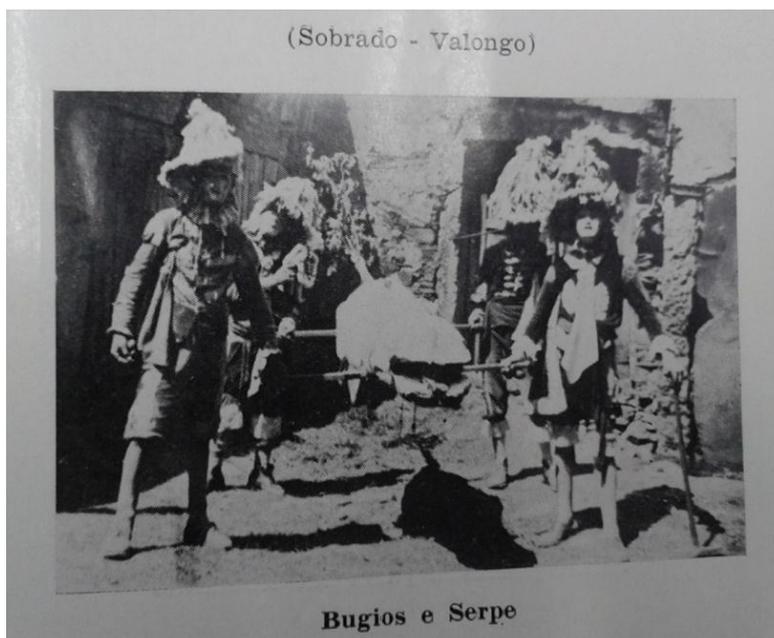
As suas danças acompanhadas por aquela esquisita música de violinos e violas, de ritmo estranho, são uma série de movimentos destemperados, de saltos truanescos acompanhados de gritos selváticos, ruído de castanholas à mistura com o chincalhar de guizos presos às mangas do gibão e às pernadas dos calções. Verdadeira folia, que, depois da primeira dança no adro, se dirige também para a porta da igreja, numa marcha, que tem as mesmas características da dança que tinha acabado. (ABELHO, 1970, p. 75).

Figuras cuja cena é descrita como “verdadeira folia”! Soam-me mais próximas das figuras dos folguedos brasileiros. Devem apresentar-se como um belo contraste ao lado dos mourisqueiros. Contraste, aliás, que vem se mostrando constante no que foi estudado até o momento: os Faz-Tudo contrastando com as demais figuras das Brincas; Brutamontes, a quem cabe o improviso, contrastando com tudo o que é coreografado no Auto da Floripes; e os bugios contrastando com os mourisqueiros.

No que diz respeito à ESTRUTURA, o festejo segue as partes abaixo:

- série de evoluções coreográficas dos mourisqueiros e bugios;
- cena de caráter satírico dos bugios lavrando;
- “pantomimas chistosas” com caráter de esquete, pois que não tem relação com o auto;
- batalha à distância (cada grupo em seu “estrado” ou palco – seu castelo) entre mourisqueiros e bugios. Os mourisqueiros avançam, tomam o castelo dos bugios e aprisionam seu rei. No entanto, para a alegria dos representantes da cristandade, o líder consegue escapar quando uma serpente que surge subitamente distrai seus captores.

Há imagens da festa em anos passados no livro de Abelho. Um elemento da vestimenta dos bugios chamou-me a atenção. O chapéu. Lembrou-me instantaneamente os chapéus de Mateus e Bastião do Cavalão Marinho, manifestação tradicional da zona da mata norte pernambucana, citada anteriormente.



À esquerda: Bugios em fotografia feita do livro de Abelho. À direita: Mateus e Bastião em fotografia recolhida da *internet*. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/agenda/cavalo-marinho-boi-pintado-no-sitio-trindade>>. Acesso em: 30 abr. 2015.

01/05/2015

Entro em uma crise bibliográfica. Os textos que venho consultando me servem um tanto “na marra”. Sinto-me tirando leite de pedras. Como aconteceu, aliás, na ocasião da minha pesquisa de iniciação científica sobre uma possível poética do intérprete popular brasileiro. Com exceção dos artigos da professora Isabel Bezelga, não encontrei escritos que abordassem aspectos de teatralidade dos festejos. Venho, portanto, fazendo inferências. Tenho receio, porém, de estar colocando palavras nas bocas dos autores.

04/05/2015

Reuni-me hoje com Isabel. Contei-lhe sobre a problemática da bibliografia com a qual havia me deparado e ela sugeriu-me alguns autores cuja abordagem poderia colaborar melhor com meus interesses – bem como novas plataformas de pesquisa, integradas com bibliotecas de outras universidades. Uma viagem à capital, para consultar o acervo da Universidade Nova e da Biblioteca Nacional, será necessária. Também aproveitei o encontro para pedir orientação para outro aspecto da pesquisa. Haveria grupos de teatro em Portugal que tivessem trabalho(s) sobre manifestações de cultura popular portuguesa? O que era um capítulo ainda não contemplado da investigação transformou-se num vasto horizonte de possibilidades. A professora deu-me

referências de diversos artistas e coletivos. Do sul ao extremo norte de Portugal. Dois interessaram-me em particular. O primeiro deles foi o PIM Teatro, de Évora. Isabel orienta uma estudante de mestrado que está escrevendo sua dissertação justamente sobre um espetáculo baseado nas Brincas de Évora! Alexandra Espiridão é a pesquisadora. É diretora e atriz do grupo PIM e há alguns anos montou um espetáculo sobre as Brincas. O trabalho, por sua vez, é tema da dissertação que está escrevendo. Pedi seu contato à professora. O segundo grupo que me interessou particularmente permanecia uma incógnita para mim. Isabel lembrava-se que um grupo de Viana do Castelo, na região do Minho, dirigido por Castro Guedes, havia montado um espetáculo chamado *Floripes 21* sobre o Auto da Floripes. Não se lembrava, porém, do nome do grupo. Nada que uma pesquisa na rede não desvendasse, pensei eu. Fiquei então de descobrir sua identidade. O PIM Teatro e o “grupo incógnita” serão meus estudos de caso para a investigação a respeito de releituras de manifestações de cultura popular pelo teatro contemporâneo português. Conversei ainda com minha tutora sobre a Bugiada e Mouriscada. Desejo fazer uma viagem ao Porto em Junho para assistir à festa. Isabel disse-me que pretende fazer o mesmo.

07/05/2015

Telefonei para Alexandra Espiridão. Combinamos para a semana que vem uma reunião nos Leões. Não sei ao certo como me preparar para o encontro. Receio que só a partir do primeiro contato é que vou me orientar para ter uma conversa mais proveitosa para minha pesquisa.

14/05/2015

Encontrei-me com Alexandra. Afinal de contas, já a conhecia: fizemos juntas um workshop de teatro visual inserido em uma Conferência sobre Tadeusz Kantor organizada pela faculdade há algumas semanas. Ela falou-me sobre o espetáculo do PIM *Os anjos do deserto* e seu processo de construção – a identificação de elementos teatrais nas Brincas e a apropriação da manifestação em um trabalho de Teatro e Comunidade. A montagem de 2011 servia agora, como Isabel comentara comigo, de tema para sua dissertação de mestrado. Perguntei se havia registros do espetáculo e Alexandra respondeu-me que muitos haviam se perdido, mas ela ainda guardava fotografias e a professora Isabel também tinha algum material. Disse-me que poderia me emprestar para consulta o que tinha e eu fiquei de pedir também o que estava em posse de minha tutora. Alexandra comentou ainda sobre outros artistas e grupos que pudessem ser de interesse para minha pesquisa e, mais uma vez, um em particular me interessou – um ator que participava atualmente do PIM, fazia formação de

palhaço e era Faz-Tudo das Brincas dos Canaviais. (Sua descrição já me fez imaginar quem seria. Lembrava-me bem dos Faz-Tudo.) Investigar um trabalho teatral justamente sobre um festejo que assisti já era interessante e conversar com uma das intérpretes e diretora deste trabalho, igualmente. Conversar com um ator que está nos dois cenários (no teatro e no festejo) e justamente na posição de figura cômica, o que me interessa especialmente, parece-me um acontecimento bastante feliz para a pesquisa! Fiquei de assistir ao novo espetáculo do PIM este final de semana na Biblioteca Pública de Évora. Oportunidade para conhecer o trabalho do grupo e o possível entrevistado. Combinei também com Alexandra uma segunda conversa, para semana que vem.

16/05/2015

Assisti hoje ao *Bicho papa livros*, novo espetáculo do PIM. Diferente de tudo o que eu assisti em Évora até o momento, o espetáculo não parte de um texto, clássico ou contemporâneo, mas de um mote – os bichos, as traças, que estão a comer os livros da Biblioteca Pública – e a partir disso, faz uma brincadeira com o ato simbólico de devorar livros. Havia improviso; havia jogo com o público; havia uso inteligente e criativo do espaço. Ao final do espetáculo, fui cumprimentar Alexandra e ela me apresentou Farinha, ator do PIM, palhaço e Faz-Tudo das Brincas dos Canaviais. Era quem eu havia imaginado. Apresentei-me, contei a ele sobre minha pesquisa e do meu interesse em entrevistá-lo. Ele aceitou e fiquei com seu contato.

18/05/2015

Entro em contato com Farinha e combinamos uma entrevista para daqui a dois dias, quarta-feira, 20 de Maio.

20/05/2015

A entrevista com Farinha precisou ser adiada para a próxima semana, por conta de um ensaio que eu teria para uma matéria da faculdade (que, por sua vez, foi cancelado!).

Rascunho das perguntas para entrevista com Farinha:

- 1) Como se deu sua inserção no meio teatral e formação teatral? (Palhaçaria e Brincas)
- 2) Qual é o papel dos Faz-Tudo nas Brincas?
- 3) O que é preciso ter (quais são as habilidades) para ser um Faz-Tudo nas Brincas? Onde você buscou e busca os combustíveis para esta prática?

4) De que maneira enxerga que o trabalho entre a palhaçaria tradicional e a palhaçaria nas Brincas se relaciona? Seja na aproximação ou no afastamento. De que maneira enxerga que uma nutre e estimula a outra?

Rascunho das perguntas para entrevista com Alexandra Espiridão:

- 1) Como se deu sua inserção no meio teatral e formação teatral?
- 2) Como se deu a formação do PIM Teatro? (Ano de surgimento, local, fundadores, disparadores da fundação (as motivações do grupo).)
- 3) Qual é a relação que o PIM Teatro estabelece com manifestações da cultura popular portuguesa? Como se apropria delas? (Como matriz para criação de espetáculo, como base para treinamento...?)
- 4) Como se deu a apropriação das Brincas de Évora no espetáculo *Os anjos do deserto*?
  - 4.1) Há elementos de teatralidade nesta festividade (as Brincas) que julga poderem alimentar o teatro? Quais elementos?
  - 4.2) E quanto à interpretação (ou à qualidade de jogo) dos participantes? Em que medida crê que isso possa alimentar os intérpretes do teatro?
  - 4.3) E quanto às figuras cômicas das Brincas, os palhaços, os Faz-Tudo? De que maneira aparecem n' *Os anjos do deserto*? De que maneira nutriram o espetáculo e/ou o aspecto da interpretação?
  - 4.4) Figuras cômicas d'outras manifestações da cultura popular portuguesa aparecem noutros espetáculos do grupo? De novo, de que maneira nutrem o espetáculo e/ou o aspecto da interpretação?

**OBS: Reforçar pedido por registros do espetáculo!**

21/05/2015

Decorreu hoje a entrevista com Alexandra. Conversamos por cerca de uma hora e meia. Ela foi muito generosa e respondeu às questões com toda a atenção, cuidado e detalhes. Terei bastante trabalho fazendo a transcrição, mas nossa conversa deve gerar um material bastante interessante.

26/05/2015

Remarco a entrevista com Farinha para quinta-feira, dia 28 de Maio.

28/05/2015

Novo desencontro. Mais uma vez agendada, mais uma vez adiada. Dessa vez, o ensaio era de Farinha. Combinamos um terceiro dia, no final de semana, sábado, dia 30 de Maio.

30/05/2015

Decorreu hoje a entrevista com Farinha. Não nas melhores condições (gravei a conversa num espaço aberto, o Jardim Público onde ele e o grupo haviam acabado de se apresentar, bastante barulhento), mas, para a terceira tentativa, teve de ser. Um pouco tímido, Farinha respondeu às questões com bastante objetividade, sem discorrer muito. Diante do que dizia, eu ia puxando outras perguntas que não estavam no roteiro, para estimulá-lo a falar. Ainda assim, foi uma conversa rápida, menos de vinte minutos. Mas trouxe um ponto de vista diferente, interessante e complementar ao de Alexandra. Ainda que seus estudos a permitissem dizer muito sobre os Faz-Tudo, ela admitiu que o espetáculo do PIM não aproveitou a figura.

02/06/2015

Como são curiosas a invasão da pesquisa em certas esferas da vida e as formas informais de se gerar conhecimento. Estava conversando com um colega brasileiro que estuda em Évora e já mora em Portugal há muitos anos. Ele contou-me que é de Viana do Castelo e que fazia teatro no Centro Dramático da cidade. No mesmo instante, lembrei do meu “grupo incógnita”. Algo me dizia que *Floripes 21* poderia ser de autoria do Centro Dramático de Viana. Expliquei a David minha questão, dando os dados do “grupo incógnita” que tinha e ele achou muito possível que a incógnita fosse de fato o Centro Dramático. Elisabete Pinto e Ricardo Simões eram seus diretores. David passou-me seus contatos.

04/06/2015

Recebo hoje uma amiga do Brasil. Vamos viajar daqui a cinco dias. Planejamos voltar para Portugal dia 22 de Junho. Mas não para Évora. Vamos para o Porto. Dia 24 de junho, dia de São João, vou assistir à Bugiada e Mouriscada em Sobrado. Em algum outro dia de nossa estadia, planejo fazer uma visita a Viana do Castelo para conversar com algum/alguma integrante do Centro Dramático.

06/06/2015

Entro em contato com Elisabete Pinto. Apresento-me e conto a ela sobre minha pesquisa. Explico que estarei no Porto em Junho, na altura da Festa de São João, e pretendo visitar Viana do Castelo. Pergunto se poderia conversar com algum integrante do grupo sobre o trabalho *Floripes 21*. Fico aguardando sua resposta.

13/06/2015

Estou em contato com Elisabete Pinto para combinarmos um dia para a entrevista e organizando a ida a Sobrado, pesquisando meios de transporte e a programação da festa. Nesse processo, descobri a existência do Centro de Documentação da Bugiada e Mouriscada, em Sobrado, associado à Casa do Bugio, também localizada na aldeia. Irei a Sobrado na véspera da festação para reconhecer o terreno e visitar o Centro de Documentação.

16/06/2015

Não encontrei informações suficientes sobre o transporte Porto – Sobrado, tampouco sobre a programação da festa deste ano. Por sugestão da professora Isabel, entro em contato com a Câmara Municipal de Valongo, responsável pela freguesia de Sobrado.

20/06/2015

Combino com Elisabete Pinto uma entrevista para o dia 25 de Junho, no teatro Sá de Miranda, casa do Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana, em Viana do Castelo.

23/06/2015

Desembarcamos no Porto ontem de noite.



Cidade do Porto em véspera de São João (Crédito da Fotografia: Barbara Conceição)

Marisa Moreira, secretária de turismo de Valongo, enviou-me a programação da festa. O arquivo, porém, não está em boas condições. Terei de conseguir outro exemplar hoje à tarde, quando for à aldeia. Converso com Marisa por telefone e ela me explica como chegar a Sobrado. Diz também que já informou o diretor do Centro de Documentação, o professor Paulo Moreira, sobre minha visita. Levo cerca de três quartos de hora (como se diz por aqui) para chegar a Sobrado. Porém, não tenho muito tempo. O último ônibus para o Porto, às 19:00, sai dentro de uma hora. Chego ao Centro de Documentação, antigo centro cultural de Sobrado. O professor Paulo Moreira apresenta-me o lugar, um prédio reformado em folha. A Bugiada e Mouriscada está em processo para se tornar patrimônio cultural imaterial e o centro foi uma iniciativa tomada para dar suporte à causa. Há uma biblioteca com livros, revistas, panfletos de divulgação de edições passadas da festa e dvds; uma sala de TV onde é possível assistir à gravações; e uma espécie de auditório/sala de informática, com material digital arquivado. O centro está recebendo duas exposições no momento: uma de figurinos e adereços e outra de registros pictóricos da festa. Infelizmente não tenho tempo para consultar esse material, mas planejo voltar em breve. Paulo Moreira

entrega-me um panfleto com a programação da festa deste ano e mostra-me um mapa da aldeia, apontando onde ocorrerá cada um dos momentos. Aparentemente, o que estudei sobre a Bugiada e Mouriscada seria, principalmente, o momento da encenação, apenas um dos momentos da manifestação que se estende ao longo de todo o dia 24 de junho. Agradeço a Paulo e nos despedimos.

24/06/2015

É dia de São João! E para saudá-lo, Sobrado se põe em festa e coloca a Bugiada e Mouriscada na rua! O primeiro momento dos festejos está marcado para começar às 08:00. O último, não deve acabar antes das 22:00. Minha amiga Gabriela me acompanha e dá suporte para que eu possa fazer os registros.

Até o momento da prisão do Velho, o grupo dos Bugios e o grupo dos Mourisqueiros agem separadamente – aliás, não podem sequer ver um ao outro. Na minha contagem, os mourisqueiros somam em trinta e oito, mais o Rei e o caixa (músico percussionista). Já os bugios, são incontáveis. Quando começaram a subir a encosta, tentei contá-los rapidamente, mas desisti segundos depois. O professor Paulo Moreira estima em seiscentos ou setecentos brincantes, entre homens, mulheres e crianças, mais o Velho e o grupo de músicos.

Os festejos da Bugiada e Mouriscada têm raiz na seguinte lenda:

No tempo da ocupação da península Ibérica, os árabes instalaram-se na serra da Cucamacuca, dedicando-se a extração de ouro. No vale, viviam os cristãos, dedicados à agricultura e à criação de gado, que possuíam uma imagem de São João de grande devoção, pois tinha, em tempos, curado a filha de seu chefe de uma doença grave. Um dia, o rei mouro viu-se numa situação parecida com a sua filha e tendo sabido dos poderes da imagem de S. João, pediu, em desespero de causa, que lha emprestassem. Quando a filha do rei mouro se curou, foi organizado um lauto banquete para agradecer a graça recebida. Os cristãos foram convidados para a festa. Porém, a dada altura, por comportamentos nada amistosos, tornou-se evidente que os árabes pretenderiam apoderar-se da imagem, o que despertou viva oposição do lado dos cristãos. O conflito acabou por se declarar, tendo estes sido derrotados, quando se lhes acabou a

pólvora para o combate. Quando o seu chefe já ia preso, eles lembraram-se de recorrer a uma enorme Serpe e, aparecendo de surpresa no acampamento árabe, conseguiram libertar o chefe prisioneiro. Derrotados na batalha, os cristãos conseguiram não apenas libertar o seu chefe como também recuperar a imagem milagrosa. (Casa do Bugio; Freguesia de Campo e Sobrado; Câmara Municipal de Valongo, 2015, p. 5)

A festa conta com os seguintes momentos:

- I. Dança de entrada dos mourisqueiros (na casa do Rei e pela rua, até a Casa do Bugio);
- II. Dança de entrada dos bugios (na casa do Velho e pela rua, até a Casa do Bugio);
- III. Jantar\* dos mourisqueiros (Casa do Bugio, andar de baixo);
- IV. Jantar dos bugios (Casa do Bugio, salão de cima);
- V. Roubo da imagem de São João por parte dos mourisqueiros (Igreja);
- VI. Procissão com toda a comunidade pelas ruas da aldeia. Sem a participação dos bugios;
- VII. Danças de entrada (Largo do Passal\*\*);
- VIII. Dança do sobreiro. Da parte dos bugios (Largo do Passal);
- IX. Trabalhos da praça (Largo do Passal):
  - Cobrança dos direitos;
  - Semear;
  - Gradar;
  - Lavrar;
  - Dança do cego ou sapateirada.
- X. Dança do doce (casa Paroquial);
- XI. Encenação (Largo do Passal):
  - Negociações para devolução da imagem;
  - Prisão do Velho;
  - Largada da serpente.
- XII. Dança do santo. Da parte dos mourisqueiros (Largo do Passal);
- XIII. Entrega da festa a comissão para o ano seguinte.

\*Sim, chama-se jantar mesmo se passando às 10:00 da manhã. É uma espécie de almoço adiantado. Com a carga intensa de atividades que seguem no dia com curtas pausas, os participantes precisam alimentar-se bem desde cedo. Fui informada de que o motivo da

nomenclatura reside na velha tradição da ceia. Com a ceia como a última refeição do dia (o nosso jantar), a segunda refeição do dia (o nosso almoço) seria o jantar.

\*\*Centro de Sobrado.

Um acontecimento importante deste dia foi o encontro com o grupo de pesquisa de tradições populares portuguesas Tornadouro, do Porto, e com José Fernando, um morador de Sobrado que conhecia profundamente a Bugiada e Mouriscada e que muito gentilmente nos acompanhou durante todo o dia. José Fernando deu explicações; contou pormenores; nos adiantou qual momento da festa viria a seguir e orientou onde deveríamos nos posicionar, ou o que deveríamos fazer para melhor observar e registrar. Encontramos também o professor Paulo Moreira.

Foi nesse dia que mais pontes construí entre manifestações de cultura popular brasileiras e portuguesas. Em muitos aspectos, a Bugiada e Mouriscada lembra festas nossas: a temática das lutas entre mouros e cristãos do Reisado e da Cavalhada; os guizos nas vestes e a capa dos bugios, lembrando os guizos e capas dos caboclos de Maracatu Rural; seus chapéus pontudos e com fitas coloridas, lembrando os chapéus de Mateus e Bastião do Cavalo Marinho; suas meias altas, remetendo aos meiões das mesmas figuras. Há ainda algumas evoluções nas danças dos mourisqueiros que lembram a dança dos arcos do Cavalo Marinho.



Bugios durante os Trabalhos da Praça (Crédito da Fotografia: Barbara Conceição)

Encontrando novo paralelo, por conta de sua extensa duração, com o Cavalo Marinho, a Bugiada e Mouriscada não é tão ligeira ou vigorosa quanto a brincadeira brasileira, mas é marcada pela fluidez, possuindo um dinamismo contínuo. Seu desenrolar é um processo. Durante suas mais de doze horas, há sempre alguma cena em curso, e, até o final da tarde, quando os grupos se encontram e se dá a encenação do confronto, duas cenas transcorrem simultaneamente, uma no núcleo dos bugios, outra no núcleo dos mourisqueiros.

No que diz respeito aos grupos, os mourisqueiros são a “parcela sóbria”. Figuras eretas, trajando fato (uniforme) no estilo militar e de espada na mão, movimentam-se ao som de uma batida cadenciada de tambor. Suas danças assemelham-se a marchas. Não falam. Uma faixa e uma corrente cruzam seu peito. No caso do Rei, são duas as faixas. O mesmo elemento que me remeteu a farda militar nas Brincas, repete-se aqui. São um grupo exclusivamente masculino, composto necessariamente, segundo José Fernando, por jovens solteiros.

Assistir ao vídeo  
“Movimentação  
mourisqueira I”.



Mourisqueiros durante as Danças de Entrada (Crédito da Fotografia: Barbara Conceição)

Já os bugios são o oposto, os palhaços da festa. Usam máscaras inteiras, mas podem falar. Dirigem-se ao público e brincam com ele. São acompanhados por uma banda de músicos e eles próprios têm guizos nas roupas e tocam castanholas. Têm

uma dança solta e descomprometida para com a precisão e a sincronia. O grupo já é cômico por definição, mas há ainda figuras e momentos cômicos de destaque entre ele.

Assistir ao vídeo  
“Movimentação  
bugia”.

Fui informada pelo professor Paulo Moreira de que as figuras cômicas chamam-se “estardalhadas”. Presenciei sua ação durante o jantar dos bugios, durante os trabalhos da praça (nome, por sua vez, conferido por José Fernando) e durante as partes da encenação em que há a negociação para a devolução da imagem e a prisão do Velho.

Observação: Apesar de haver mulheres entre os bugios, as figuras cômicas, até onde pude observar, só são colocadas por homens. Mesmo quando a figura é feminina, ela é colocada por um homem travestido, à semelhança do que foi observado nas Brincas para as personagens do fundamento e do que é relatado sobre a personagem Floripes no Auto da Floripes em anos passados.

No momento do jantar, as figuras são essencialmente sátiras do poder público. Há o Juiz Corrupto, o Advogado do Diabo, o Juri Severo, a Juíza do Sapato de Bico, a Segurança Privada e por aí vai. Na encenação, há os famosos juízes de acusação e de defesa da causa do Velho, isto é, o juiz que se põe a favor da permanência da imagem com os mourisqueiros e o juiz que defende sua devolução aos bugios. Todos possuem um elemento épico que consiste em uma placa fixada às costas com esses títulos discriminados. Brincam com o público e com os outros atuantes da cena, os quais, no caso do Jantar, são os bugios que estão comendo. Não pude ouvir o que diziam por conta das máscaras que usavam e porque não consegui me aproximar o bastante, mas pude constatar que sua função era a de intervir junto ao público e aos demais atuantes, isto é, remexer um espaço cuja atmosfera já era de inquietude, potencializando-a. As representações políticas andavam com livros que eram verdadeiros calhamaços debaixo do braço. Repletos de... pornografia. E, no mínimo duas delas, andavam com pênis de borracha em mãos.

Assistir ao vídeo  
“Figuras  
cômicas I”.



Estandalhada em ação no Jantar dos bugios (Crédito da Fotografia: Barbara Conceição)

Há ainda uma sátira ao Velho, sob a forma de uma caminhonete que é a “Escola de Formação de Velhos”. José Fernando relatou-me que o papel do Velho é uma posição que gera acirrada competição e que há um julgamento bastante rígido por parte da comunidade para com quem a ocupa, de maneira que, tendo como estímulo o julgamento de não haver quem a ocupe satisfatoriamente, inseriu-se na brincadeira a “Escola de Formação de Velhos” – uma caminhonete-escola com a proposta de formar Velhos de maneira adequada.

No momento dos Trabalhos da Praça, as figuras cômicas estabelecem uma relação tal com o público que este é colocado em posição, literalmente, de ação. Não me refiro apenas à ação reflexiva, mas física, e das mais ativas, com os sentidos mais acordados! Não há mediações. Brincantes e público estão em contato direto, jogando juntos. É o momento mais fascinante de todo o festejo. Na primeira parte, dá-se a Lavra da Praça, na qual uma espécie de camponês cumpre a seguinte trajetória: primeiro, cruza a feira de São João montado em um burro ao contrário e para de barraca em barraca para fazer cobranças, numa espécie de cobrança de impostos. Em seguida, realiza o processo do plantio ao contrário: semeia a terra, depois grada-a – uma espécie de ação de arar – e por último lavra-a. Não pude concluir se era o mesmo intérprete que fazia todas as etapas. A figura trocava de máscara e de figurino, mas as mudanças eram muito rápidas. Na segunda parte, entram em ação o sapateiro e sua esposa e o cego e seu condutor. Há uma pequena intriga: o condutor do cego é amante da esposa do sapateiro. Há ações simples: o sapateiro conserta sapatos, enquanto sua esposa fia; o cego tenta caminhar e o condutor, como o nome indica, conduz o cego com o auxílio de uma vara de uns três metros (outro elemento absurdo

Assistir ao vídeo “Figuras cômicas II”.

Assistir à série de vídeos “Trabalhos da praça”.

e gerador de comicidade). Todavia, a comicidade e gancho da cena, o que fisga verdadeiramente o público, não está nas ações ou na intriga, mas no jogo. Os intérpretes estão sujos de lama e estrume, (como se diria comumente, de terra e merda) e fazem um jogo de ocupação mínima e máxima do espaço. Todo o público quer ver a sua cena, mas está ao mesmo tempo sob estado de atenção máxima, para correr em disparada das figuras quando estas vierem em sua direção, com a intenção explícita de relar ou abraçar e propositadamente sujar quem estiver por perto. O público adora esse jogo, observava-se claramente. Nesse momento, o grau de atividade do público é máximo, rompendo toda a separação que ainda houvesse entre brincantes e espectadores. Nós, literalmente, AGIMOS em cena.



À esquerda e acima (no centro da imagem): Camponês – Lavra da Praça.  
(Crédito das Fotografias: Barbara Conceição)



À esquerda: sapateiro e sua esposa.  
Acima: cego e seu condutor (de vestes marrom). (Crédito das Fotografias: Barbara Conceição)

25/06/2015

Chegamos ontem ao Porto por volta das 00:00, mas não houve tempo para descanso. Hoje cedo já estava preparando a entrevista com Elisabete Pinto.

Rascunho das questões para a entrevista com Elisabete Pinto:

- 1) Como se deu sua inserção no meio teatral e formação teatral?
- 2) Como se deu a formação do grupo? (Data, local, fundadores e disparadores iniciais (motivadores).)
- 3) O que levou o grupo a montar um espetáculo baseado no Auto da Floripes? (Disparadores da escolha.)
- 4) Como se deu a apropriação do Auto da Floripes no espetáculo *Floripes 21*? (Como um mote temático, como base para treinamento...?)
- 5) O que é e como funciona/ funcionou o Núcleo Promotor do Auto da Floripes\*?
- 6) O grupo, ao longo de sua história, trabalhou com outras manifestações de cultura popular portuguesa? Qual foi a relação que estabeleceu com elas?
- 7) De que maneira enxerga que tais manifestações possam contribuir para o teatro?
- 8) O Brutamontes foi incorporado ao *Floripes 21*? Como se deu tal apropriação? De que maneira enxerga que tal figura, cômica e a quem é permitido improvisar, possa contribuir para o trabalho do intérprete do teatro?



me enviar registros do espetáculo, e Marco deu-me um material de publicação do próprio Núcleo Promotor sobre o festejo.

P.S.: Por cinco dias, perco de assistir ao Auto da Floripes. Ele se apresenta no dia 5 de Agosto. Eu vou embora para o Brasil no dia 31 de Julho... Entretanto, Marco me dá notícias de que há filmagens do Auto na íntegra na *internet*.

29/06/2015

De volta, depois de alguns dias fora do Porto, faço nova visita ao Centro de Documentação da Bugiada e Mouriscada para recolher material.

30/06/2015

Estou de volta à Évora. Hoje me encontrei com Alexandra Espiridão para buscar as fotografias d'*Os anjos do deserto*. Não precisarei devolvê-las, pois Alexandra gentilmente as gravou em um cd para mim. Falta-me ainda o restante dos registros que estão com Isabel.

06/07/2015

Reuni-me pela manhã com minha tutora. Ela pediu um relato da Bugiada e Mouriscada, que ainda não teve a oportunidade de assistir. Em contrapartida, cede para minha consulta a dissertação de Alexandra, que está em fase de revisão. O texto vem com um cd, onde estão como anexos os registros do espetáculo. A dissertação toda é um material bastante interessante e encontro ali reforços do que Alexandra falou em sua entrevista. Faço alguns apontamentos.

OLIVEIRA, Alexandra Marques Espiridão de. *Reconceptualização das Brincas de Évora: encenação em teatro-comunidade*. 2015. 80 f. Dissertação (Mestrado em Teatro – Arte do Actor) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Artes, Universidade de Évora. Évora, 2015.

Baseado no espetáculo do PIM *Os anjos do deserto*, Alexandra identifica aspectos de teatralidade nas Brincas e propõe uma espécie de teoria para a sua aplicação em Teatro e Comunidade (ou Teatro-Comunidade).



Teatro e Comunidade é o conceito que se usa em Portugal para o teatro realizado, como o nome indica, junto às comunidades, como instrumento para sua emancipação.

Alexandra, citando Cohen-Cruz, faz uma problematização pertinente sobre a prática de releitura de manifestações de cultura popular pelo teatro:

(...) a performance baseada na comunidade às vezes acontece nos limites mais extremos da diferença, quando artistas com certo privilégio fazem arte com pessoas com quase nenhum poder. Suspeitamos daquela pessoa com situação confortável que quer fazer arte com pessoas que vivem na pobreza (...) traficam para o primeiro mundo os bolsões de pobreza do quarto mundo (...) eles exploram o material cru, todas aquelas experiências, todas aquelas histórias. Depois partem com os recursos naturais e fazem eles a sua própria arte. (...) Claro que os artistas podem também chegar a ficar na comunidade (...). Os artistas podem reconhecer as suas próprias posições de poder e chegar a estimar a necessidade de parcerias igualitárias e o compartilhar de tomadas de decisões e recursos. (COHEN-CRUZ, 2008, p. 110 -111 apud ESPIRIDÃO, 2015, p. 12).

Anoto perguntas, que ainda não consigo responder. Por que o interesse por estas manifestações? Qual é a relação que estabelecemos com seus autores? O que significam as releituras que nós, os artistas da cena, delas fazemos?



Acima: Apresentação d'Os anjos do deserto em Guadalupe, concelho de Évora. (Crédito da foto: Antonio Candeias) À direita: cartaz de divulgação do espetáculo.



14/07/2015

Assisto a uma filmagem do Auto da Floripes apresentado em 2012, em Vila das Neves, e, apesar de já ter sido alertada para o fato, chama a atenção o peso do texto nesta manifestação popular. A representação parte de um texto fixo, que, por sua vez, parte de uma narrativa de tradição oral, recolhida e transcrita por uma série de autores ao longo da história, sendo uma das versões mais conhecidas a de autoria de Leandro Quintas Neves. Com exceção de Brutamontes, a figura cômica, as demais personagens têm falas fixas. O texto divide-se entre a prosa e o verso e cada personagem tem uma boa parcela de falas a seu encargo, as quais ora são faladas, ora são cantadas. Estas últimas respeitam uma melodia também fixa; as primeiras, no que diz respeito à declamação, ora são livres, ora respeitam uma forma declamatória específica. O lugar que sobra ao corpo, em meio a tanto labor com o texto, restringe-se a certos desenhos coreográficos nas entradas, nas saudações aos reis, nos prenúncios de combates, aos próprios combates e à dança final. Na quase totalidade dos momentos em que as personagens estão pronunciando alguma fala, o corpo permanece inerte. Há duas bandas que fazem o acompanhamento musical do Auto.

De tudo o que assisti até o momento, o Auto da Floripes parece-me a representação que mais se aproxima da representação teatral ou, talvez, a que mais busque tal aproximação. O teatro ali “pretendido” é o da relação frontal e absoluta<sup>13</sup> entre a cena e os espectadores (BRITO, 2004). O local de apresentação é um largo, onde é montado um palco coberto e elevado. Os espectadores, por sua vez, são posicionados em uma plateia a frente do palco e assistem a uma representação de cerca de duas horas.

O Auto segue o seguinte roteiro:

- I. Entrada e posicionamento dos cristãos a um lado do palco;
- II. Entrada e posicionamento dos turcos ao outro lado do palco;
- III. Saudações dos cavaleiros cristãos a Carlos Magno e ameaça aos turcos;
- IV. Saudações dos cavaleiros turcos a Balaão e ameaça aos cristãos;
- V. Longa batalha entre Ferrabrás e Oliveiros;

---

<sup>13</sup> Rubens José S. Brito, em sua tese de Livre Docência, *Teatro de rua – princípios, elementos e procedimentos: a contribuição do grupo de teatro Mambembe (SP)*, 2004, propõe três tipos de classificação para a relação espacial entre a cena e o público no teatro: espaço-tempo cênico absoluto, espaço-tempo cênico relativo e espaço-tempo cênico quântico. A primeira das classificações, espaço-tempo cênico absoluto, faz referência às cenas de relação frontal, cuja posição dos espectadores em relação à cena é a mesma, proporcionando um único ponto de vista sobre ela – um ponto de vista absoluto!

- VI. Derrota e conversão de Ferrabrás ao cristianismo;
- VII. Prisão de Oliveiros pelos turcos;
- VIII. Envio (em vão) de embaixadas cristãs para a soltura de Oliveiros. Prisão das embaixadas cristãs pelos turcos;
- IX. Envio (em vão) de embaixada turca para a devolução de Ferrabrás;
- X. Entrada da princesa Floripes;
- XI. Encantamento de Brutamontes por Floripes e soltura dos cavaleiros cristãos;
- XII. União de Floripes aos cristãos;
- XIII. Batalha entre Carlos Magno e Balaão;
- XIV. Batalha entre cristãos e mouros e derrota e prisão dos mouros pelos cristãos;
- XV. Dança e loa em louvor à Senhora das Neves.

A filmagem revela uma personagem essencial, pouco citada no Auto escrito, mas vital na representação: Brutamontes. Já havia lido em Azinhal Abelho e ouvido de Marco Novo e Pedro Rego sobre o seu perfil e a sua função. Entretanto, o material audiovisual dá, sem dúvida, melhores noções. Marco disse-me que, uma vez que a intervenção de Brutamontes depende da sensibilidade de cada um que o interprete, essa é uma personagem com grandes variações de intérprete para intérprete. Informou-me também que o intérprete do Brutamontes que os vinha acompanhando não os decepcionava em nada. E foi tudo o que eu pude confirmar. Parece-me que o conhecimento de um texto que se repete tal e qual todos os anos pode facilitar a um Brutamontes saber onde intervir. Por outro lado, poderia acomodá-lo e fazer com que caísse em fórmulas prontas – ações, falas, piadas – que teriam surtido bom efeito no público no ano anterior, ou nos anos anteriores, mas que, se reproduzidas sem qualquer atualização, as tornaria mecânicas e poderia esvaziá-las de sentido, o que, entretanto, não foi constatado na filmagem.

O Auto da Floripes, em sua edição do ano de 2012, parece ter trazido uma espécie de “tipo ideal”. Seu Brutamontes tinha um profundo conhecimento do texto e da representação, o que o levava a intervir na cena em momentos certos (talvez o que a audiência das Brincas esperasse dos Faz-Tudo). Era ele quem rompia com o eventual marasmo em que a pesada carga de texto fazia a representação cair e, portanto, mantinha o ritmo do espetáculo. Era ele quem dialogava diretamente com os espectadores e estabelecia a ponte entre a cena e o público. E era ele quem atualizava o Auto, quando, nos momentos de ruptura, trazia à cena assuntos contemporâneos: o telefone, “personalidades” da cidade que estavam presentes na plateia etc. Ele arrancou gargalhadas e aplausos e confirmou as palavras de Marco Novo: “(...) a personagem favorita.”



Outra atualização do trabalho de Abelho foi trazida por Marco Novo e Pedro Rego. Em entrevista, relatam que desde 1960 aproximadamente o Auto já admite a participação feminina. Contudo, a única personagem a que é permitido uma mulher fazer é a princesa Floripes.

À maneira da problematização que Alexandra faz das releituras de manifestações de cultura popular por grupos de teatro, um ponto interessante da obra de Raposo é a observação da relação de *Floripes 21* com o Auto da Floripes e a comunidade envolvida na manifestação. Raposo refere-se ao espetáculo como: “manipulação das formas artísticas tradicionais pelos grupos profissionais de teatro” (2002, p. 280), e conta que a apropriação não foi pacífica, pois até os moradores das Neves perceberem que o espetáculo não era tão semelhante assim ao Auto, consideraram-no “usurpação”. Por outro lado, como relatado por Ricardo Simões na entrevista coletiva com Marco Novo e Pedro Rego, o Teatro do Noroeste tinha claro para si que o que estavam fazendo era outra coisa que não o Auto da Floripes. Reconheciam o que era o Auto e não aspiravam fazer uma reprodução dele, nem sequer poderiam fazê-lo.

A mera reprodução, concludo, nunca é o caminho. Essa negativa parece ser um começo para aprofundarmos as questões que vêm me incomodando: “Por que o interesse por estas manifestações?”; “Qual é a relação que estabelecemos com seus autores?”; “O que significam as releituras que nós, artistas da cena, delas fazemos?”.

28/07/2015

Os seis meses chegam ao fim. Daqui a três dias volto para casa. Esta última semana foi de fechamentos. Últimas recolhas e organização de material, últimos apontamentos e fichamentos, despedidas. Na minha última reunião com a professora Isabel, devolvo-lhe a dissertação de Alexandra e me despeço. Dentro de três dias terei me despedido de todos os amigos e amigas que por aqui ainda estão.

31/07/2015

É chegado o dia da volta. Parto. Hoje. De Lisboa (Portugal) rumo a São Paulo (Brasil).

## **DA FESTA À CENA: diário de análises**

24/08/2015

Passadas três semanas desde a volta a casa, já tenho as três entrevistas transcritas. Todas têm como introdução uma apresentação dos entrevistados. Alexandra Espiridão, atriz e diretora do PIM Teatro, estudou Letras e Educação Física em busca de uma integração entre mente e corpo que, mais tarde, apostou descobrir no teatro. Formou-se atriz pelo Centro Cultural de Évora. Entretanto, o momento era de descrença no teatro português. Em meio à escassez de público de meados dos anos 90, o teatro era declarado como morto. Alexandra desabafa que esse contexto, para alguém que acabava de concluir uma formação na área, era bastante difícil. Todavia, foi em direção oposta que decidiu agir, como faziam outros recém-nascidos artistas e grupos que se engajavam na mesma causa. Se o teatro era dado como morto – se as pessoas desacreditavam no teatro – havia de se fazer um teatro que interessasse as pessoas, havia de se ir ao encontro das pessoas. Daí surgiu, em 1993, na cidade de Évora, o PIM, que está inserido dentro de uma associação cultural, comprometida em promover as artes junto à comunidade, principalmente junto a crianças e jovens, e integra uma escola de artes, fundada por Alexandra Espiridão e João Sérgio. O grupo constitui-se sob um ideário de recusa ao texto e de descentralização em que todos os participantes são assumidos como autores do espetáculo.

Farinha, ator do PIM e Faz-Tudo das Brincas dos Canaviais, realizava uma formação técnica em artes visuais no Ensino Médio, quando a meio do processo, mudou o foco dos estudos para teatro, posteriormente ingressando profissionalmente na área. Desde a escola trabalhava com o PIM e depois de formado passou a trabalhar, como ele mesmo define, “mais a sério”. Paralelamente, realiza constantemente cursos de formação em palhaço, com formadores portugueses e estrangeiros. Há dois anos, participa como Faz-Tudo nas Brincas dos Canaviais.

Na terceira entrevista, a apresentação teve mais foco nos coletivos do que nos sujeitos. O Teatro do Noroeste surgiu de uma oficina de teatro no Centro Cultural do Alto Minho que, a uma certa altura, convidava encenadores profissionais para trabalhar com os grupos aprendizes. Em 1991, é convidado José Martins, discípulo de Mário Barradas, proeminente encenador e fundador do CENDREV (Centro Dramático de Évora), que dirige o bem sucedido *Adieu Jaime Salazar Sampaio*. Paralelamente, o Teatro Sá de Miranda em Viana do Castelo é comprado pela Câmara Municipal e um desafio é lançado. A Câmara de Viana propõe ao Centro Cultural do Alto Minho começar um projeto de teatro profissional no edifício recém-adquirido. Assim, surge o Teatro do Noroeste. Inicialmente vinculado ao Centro Cultural do Alto Minho e depois,

em 1994, autonomizado, quando passa a ser Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana. A companhia trabalha com três frentes: divulgação do teatro clássico, divulgação do teatro contemporâneo e teatro comunitário, que presentemente define-se pelo trabalho com teatro feito junto a comunidades. Ricardo Simões teve seu primeiro trabalho com o grupo justamente no espetáculo *Floripes 21*, em 1997, permaneceu até 1999 e depois retornou em 2006, integrando atualmente a direção da companhia.

O Núcleo Promotor do Auto da Floripes foi fundado em 2010 por iniciativa de Marco Novo, Pedro Rego e Luís Franco. O objetivo foi o de, junto com a Comissão da Festa de Nossa Senhora das Neves, organizar o Auto da Floripes no dia da padroeira, 5 de Agosto, e fazer um trabalho continuado de manutenção da memória do Auto. Um fato determinante para a sua fundação foi o convite para que a representação fosse levada a um congresso de embaixadas na Espanha, na cidade de Ontinyent, entre as zonas de Valencia e Alicante, em 2010. No mesmo ano, foi criado o Núcleo, e o Auto da Floripes passou a contar com representações em datas que não somente o 5 de Agosto, seguindo o objetivo de divulgar e, como consta no próprio nome da estrutura, promover o Auto.

28/08/2015

Lendo as transcrições, vejo que as entrevistas são um material bastante fértil, que oferece múltiplos focos de análise, ainda que girando em torno de um tema bastante específico. Dentro da grande área das manifestações culturais, abordam manifestações de cultura popular tradicional; dentro dessa área, discorrem mais precisamente sobre manifestações de cultura popular tradicional portuguesa; e, ainda dentro desta esfera, falam pontualmente sobre as Brincas e sobre o Auto da Floripes na relação com trabalhos teatrais neles baseados.

De tudo o que falaram os entrevistados, mesmo com tal especificidade, são muitos os recortes possíveis. Eu poderia analisar questões que vão dos aspectos da interpretação às figuras cômicas; dos palhaços das Brincas aos palhaços tradicionais circenses; dos Faz-Tudo ao Brutamontes e às Estardalhadas (extrapolando o âmbito das entrevistas e traçando um paralelo com o que foi observado em pesquisa de campo na Bugiada e Mouriscada) e por aí vai. Por um lado, é inevitável que um foco resvale no outro. Entretanto, opto por centrar-me nas questões da apropriação dos festejos nos trabalhos teatrais feitos sobre os mesmos, uma vez que a presença de

manifestações de cultura popular entre as artes cênicas é um fenômeno crescente no meio no qual estou imersa, que vêm me intrigando profundamente nos últimos anos.

As questões que percebo desde os meus primeiros estudos com o tema da cultura popular brasileira, e que retornaram quando da leitura de Paulo Raposo em Portugal, devem ter se apresentado ao PIM e ao Teatro do Noroeste. Por que trabalhar com manifestações de cultura popular? Qual é o sentido embutido nesse trabalho contemporaneamente? Qual é o sentido em trabalhar com as Brincas ou com o Auto da Floripes hoje? Imagino que toda pesquisa, seja científica ou artística, deva questionar suas próprias motivações.

No que diz respeito a esse tema específico e ao seu tratamento, o PIM e o Teatro do Noroeste parecem concordar no seguinte aspecto, o qual também endosso: não há sentido na mera reprodução. As manifestações de cultura popular são o que são devido a um contexto. Por mais que não consigamos rastrear o surgimento de tantas delas, possuem motivadores específicos. As Brincas são colocadas na rua para festejar o Carnaval. Saem no feriado de Carnaval. São levadas por comunidades de bairros da zona rural de Évora, Portugal, e tem sua representação erguida nos terreiros das casas dessa mesma gente. O Auto da Floripes, por sua vez, é apresentado em louvor a Nossa Senhora das Neves. No dia 5 de Agosto. É tocado pelas comunidades de Barroselas, Mujães e Vila de Punhe e apresentado no ponto de convergência das três vilas: o largo das Neves.

Um Auto da Floripes que se apresentasse de sexta-feira a domingo, sexta-feira às 21:00, sábado às 20:00 e domingo às 19:00, de 03 a 24 de abril no Teatro Sá de Miranda pela companhia profissional do Teatro do Noroeste, com ingressos a três euros, seria ainda o Auto da Floripes? Brincas apresentadas dentro de um quadro semelhante seriam Brincas? Marco Novo reconhece que as novas apresentações do Auto da Floripes não são o mesmo que a representação do 5 de Agosto. Tais manifestações, deslocadas de seus contextos de origem, ganham sentido se suprirem questões dos nossos novos aqis e agoras. No caso do PIM e do Teatro do Noroeste, as Brincas e o Auto da Floripes casaram com os interesses dos grupos, encontrando novas finalidades e formatos; sendo esse interesse o motivo para se tornarem base dos espetáculos destas companhias.

Na produção d' *Os anjos do deserto*, a relação entre as fontes e os artistas de teatro se deu da seguinte maneira. Nas palavras da diretora do PIM, desde que chegou à Évora, as Brincas exercem um fascínio sobre ela. Em primeiro lugar, a palavra "Brincas" interessa particularmente ao PIM: o coletivo trabalha com base no jogo e o

termo “Brincas”, invocando o ato do brincar e do jogar, é, novamente nas palavras de Alexandra Espiridão, algo que lhes soa familiar e os estimula. Ainda, para além do fascínio e familiaridade, intrigava a Alexandra que, a despeito do desaparecimento da maior parte das estruturas teatrais populares nos últimos cem anos em Portugal, as Brincas tivessem sobrevivido. O que as teria mantido vivas? Seria essa uma medida de sua eficácia? A diretora questionava se as Brincas teriam uma estrutura simples e fácil, de rápida realização, o que explicaria serem tocadas pelas pessoas até hoje. O que era hipótese, deu lugar à investigação e Alexandra começou a apurar, do ponto de vista performativo, quais eram os elementos que davam sustentação à manifestação, permitiam-na ser realizada por não-profissionais, e tornavam-na eficaz, “ainda por cima na rua, onde é muito mais difícil fazer teatro” (OLIVEIRA<sup>14</sup>, 2015).

O trabalho do PIM com as Brincas também foi motivado por uma identificação entre as duas estruturas. O trabalho com não profissionais é um dos aspectos em comum. O PIM não só trabalha com não-profissionais na escola da associação, como também nos espetáculos do grupo, no chamado Teatro e Comunidade. O envolvimento de muitas pessoas no processo é outro aspecto, uma vez que faz parte das afinidades da companhia dinamizar grupos grandes. D’Os *anjos do deserto*, faziam parte atores da companhia, aprendizes das turmas infantil, juvenil e adulta da escola de artes e uma banda de músicos numerosa; fora os artistas envolvidos na confecção das máscaras e objetos de cena e a costureira dedicada à confecção das dezenas de figurinos. A forma circular em que muitas vezes as Brincas se dispõem é um terceiro aspecto.

Ao lado da identificação, o estranhamento também foi um motor do trabalho. Alexandra e João Sérgio são intérpretes com formação tradicional, baseada nos textos clássicos e no “teatro de sala”, como a própria Alexandra coloca. Por isso, o teatro de rua, ao mesmo tempo em que se impõe como um desafio, atrai os atores, no sentido da descoberta de novos procedimentos. Segundo Oliveira (2015): “(...) andamos sempre a perceber como é que o teatro vai à rua sem ser tirar a estrutura teatral e metê-la na rua porque isso a gente sabe que não funciona.”.

As contribuições latentes das Brincas para o teatro, especialmente para o Teatro e Comunidade, que partem justamente da questão da investigação sobre aspectos de teatralidade a que Alexandra se lançou, também estão entre os motivos do trabalho do PIM com a manifestação. Antigamente, as Brincas costumavam ter, para além do estandarte, um mastro espetado no chão, o qual, além de ser um elemento tradicional da cultura portuguesa, de demais localidades europeias e das regiões que receberam

---

<sup>14</sup> OLIVEIRA, Alexandra Marques Espiridão de. Évora, 21/05/2015. Entrevista.

tal influência por parte dos colonizadores – as colônias latino-americanas e, o Brasil, inclusive –, marcava o local ao redor de onde se realizam tantas danças e festas. Em termos cenográficos, a estrutura oferece múltiplas possibilidades: enfeitar com laços e fitas, pendurar uma corda e estender um pano, ou o que seja. A forma circular na qual se dispõem as Brincas, em grande parte do tempo, é outro qualitativo. Tanto é esta a formação do teatro de arena, quanto representa uma estrutura extremamente útil para o trabalho com não profissionais no Teatro e Comunidade. Os intérpretes estão voltados para o centro da roda (portanto, de costas para o público), e quando não, estão no centro do círculo, rodeados pelos demais participantes. Há, é claro, um intervalo razoável entre cada participante, que permite ao público ver a cena. A formação ganha a função de um círculo protetor, que abriga a cena e se coloca como uma espécie de barreira permeável entre os intérpretes e o público. Não fecha a cena, mas amortece o impacto do contato com os espectadores. Um terceiro elemento é a dimensão multiartística, que tem contribuições especiais para a representação de rua. Tanto a música quanto a dança, linguagens das quais as Brincas se valem para além da representação, são elementos congregadores. A música chama a atenção das pessoas para o local onde vai se dar o espetáculo. A dança dinamiza o espaço, nas palavras de Alexandra<sup>15</sup> (2015):

(...) a dança é muito mais eficaz porque ela ocupa mais espaço, move mais, agita mais o ar, envolve mais as pessoas, portanto é mais fácil atrair as pessoas e constituir uma roda e criar um foco se houver de vez em quando elementos que são mobilizadores e que movem as pessoas.

Outro elemento é o Mestre, atuando como um encenador em cena. Alexandra identifica a figura do Mestre com essa função de um encenador em cena, associando-a também (inclusive numa identificação da dimensão ritual das Brincas) à figura do xamã. As questões de ligação e comando fazem um elo em comum entre essas três figuras. Assim como o xamã faz a ligação entre dimensões terrenas e dimensões espirituais, o Mestre das Brincas faz a ligação entre o evento e o público (nesse ponto, sua função aproxima-se a do Faz-Tudo, mas não se funde com ela. A ligação estabelecida pelo Mestre é mais formal). Nas suas saudações, apresentações,

---

<sup>15</sup> OLIVEIRA, Alexandra Marques Espiridão de. Évora, 21/05/2015. Entrevista.

pedidos e agradecimentos, ele se dirige ao público, enquanto na outra rédea está no constante comando do grupo, regendo a entrada de cada um dos momentos, os desenhos coreográficos e a música – o que faz dele também um maestro. Ora, tal função de orientação em cena não coincide se não com a do encenador em cena ou “ator-motor”, como Alexandra nomeia essa atribuição no âmbito do Teatro e Comunidade. Em um processo curto com não profissionais, que conte com um grande número de pessoas, o ator-motor tem a função de orientar os intérpretes no curso da cena e lhes dar segurança.

Por último, o palhaço; elemento que a entrevistada confessou ser o que mais interessa ao PIM nas suas perspectivas do lúdico, do cômico e, nos termos de Alexandra, da “ruptura da teatralidade” por meio do riso. Uma pessoa acharia curioso, portanto, que este não tenha sido um elemento aproveitado em *Os anjos do deserto*. Parafraseando a diretora: só se aprecia a música quando se tem o silêncio. E foi justamente a ausência dos Faz-Tudo nesta experiência que ajudou o PIM a entender seu lugar. A falta que o palhaço lhes fez ensinou seu sentido.

Faz-se notar que dentre todos os elementos das Brincas que a companhia acredita terem contribuições para o teatro não está o fundamento, isto é, o elemento do texto. Para além de recusarem o texto em (quase) todas as suas produções, o PIM crê que o texto das Brincas não seja um elemento eficiente, pelo contrário; o texto, na concepção do grupo, é um elemento nocivo, pois tolhe as possibilidades criativas da *performance*. Os participantes devem dizer o texto tal e qual está escrito, sem adições, nem subtrações – o que acaba por se tornar uma reprodução, guardadas as devidas proporções da força do termo, “alienada”. Esse trato do texto, além de tender a ser reprodução sem apropriação (OLIVEIRA<sup>16</sup>, 2015), concentra a energia dos *performers* e ocupa o espaço do jogo, sufocando essa qualidade que é fundamental para o espetáculo popular. O fundamento é, portanto, um elemento que o grupo rejeita.

Nós não vamos usar o fundamento, nós vamos só usar a estrutura performativa, a forma, como se lhe retirássemos o conteúdo dramatúrgico. Não lhe retiramos o conteúdo teatral porque as personagens estão lá, porque as estruturas cênicas estão lá, porque as interações artísticas, das linguagens artísticas estão lá. Só lhe retiramos mesmo aquilo que nos parece abominável que é aquele texto pesado, denso, longo, difícil de dizer pelos atores e, portanto,

<sup>16</sup> OLIVEIRA, Alexandra Marques Espiridão de. Évora, 21/05/2015. Entrevista.

ele aprisiona o ser criativo, ele limita a pessoa que está em cena, faz dela um objeto de repetição, uma espécie de papagaio e, ainda por cima, não é eficaz. (OLIVEIRA<sup>17</sup>, 2015)

Alexandra acrescenta ainda que o teatro teria deixado um legado maléfico para as Brincas. Penso, entretanto, que ela se refira justamente ao teatro que o PIM repudia. O teatro antigo, hierárquico, centrado no texto a ser reproduzido, sem qualquer intervenção criativa, por um grupo que, por sua vez, é executante das ideias de outrem.

(...) portanto hoje as Brincas que existem, eu acho que terão perdido essa identidade do jogo dos atores, os atores não profissionais, os atores que brincam. Eu acho que o teatro convencional contaminou numa forma negativa, como eu gosto de ser radical, eu diria mesmo que envenenou a teatralidade e a interpretação dos atores populares, dos não profissionais. (...) São Brincas. Significa que as pessoas deviam ir para ali brincar (OLIVEIRA, 2015)

O posicionamento da companhia para com o texto das Brincas está longe de não ser polêmico. Alexandra admite que suas afirmações promoveriam discordâncias entre os especialistas em Brincas e creio que ela concordaria comigo se eu acrescentasse que promoveriam discordâncias também entre os brincadores que vêm tocando as Brincas dessa maneira há dezenas de anos e que têm seus fundamentos no mais intocável respeito.

Colocando tudo na balança, identificações, estranhamentos e afinidades, o PIM se valeu das Brincas para montar um espetáculo de Teatro e Comunidade, sendo que uma primeira experiência foi realizada em 2009, e em 2011, foi montado *Os anjos do deserto*. Aproveitaram-se elementos de teatralidade do festejo (a disposição em círculo; a dança, a música, o canto e os recursos visuais, isto é, a pluralidade de linguagens artísticas; o ator-motor; o mastro) para criar um espetáculo original. Isso não teria acontecido, porém, se não houvesse uma empatia entre o PIM e as Brincas, isto é, se ambos não se encontrassem em uma dimensão comum: a dimensão do

---

<sup>17</sup> OLIVEIRA, Alexandra Marques Espiridão de. Évora, 21/05/2015. Entrevista.

trabalho com não profissionais, com a comunidade local e com grupos numerosos. Não teria acontecido, tampouco, se, contrariamente, uma não tivesse uma espécie de segredo que o outro desejasse descobrir: o teatro de rua. Sendo assim, as Brincas dão estrutura ao espetáculo porque vêm ao encontro das necessidades deste e porque o ajudam a solucionar questões.

Nesse sentido, as Brincas não foram experiência única na busca do PIM por solucionar questões por meio de formas populares de representação e de elementos da cultura tradicional. Em projeto no qual se lançaram na busca do “ator português”, do significado de ser ator em Portugal, das características desse ator e do lugar onde cada intérprete poderia se encontrar nele (OLIVEIRA<sup>18</sup>, 2015), fizeram um trabalho sobre o vinho, uma das tradições portuguesas mais proeminentes, presente de norte a sul do país e mobilizadora de uma expressiva massa trabalhadora. Em outros projetos, ainda, trabalharam com contos e jogos tradicionais.

Por fim, o que dava estrutura a espetáculos, virou estrutura do PIM: elementos fundamentais das formas populares de representação passaram a integrar a linguagem estética e o trabalho de atores. Isso é notável quando Alexandra menciona a constante presença da improvisação nos trabalhos do grupo. *Bicho papa livros*, espetáculo do grupo que assisti durante minha estada em Évora, tinha um interessantíssimo jogo com palavras, no qual o público mencionava vocábulos e os/as intérpretes respondiam com definições, nada convencionais, mas as mais criativas possíveis e perfeitamente prenhes de sentido! O elemento do improvisado em cena está presente de uma maneira ou de outra em quase todos os trabalhos do PIM:

E isso dá ao ator profissional, que tem tudo super arrumado na sua cabeça e no seu corpo, uma frescura e um risco e um nervosismo e uma novidade que doutra forma não teria. (...) gostamos sempre de ter num momento do espetáculo um elemento desses que é o elemento que desestrutura o ator, que tira o ator da sua zona de conforto e de preferência que o público consiga perceber isso porque o público vai adorar ver como é que eles vão resolver o problema hoje. (OLIVEIRA, 2015)

---

<sup>18</sup> OLIVEIRA, Alexandra Marques Espiridão de. Évora, 21/05/2015. Entrevista.

04/09/2015

As mesmas reflexões que há alguns dias dediquei a *Os anjos do deserto*, repito agora na abordagem de *Floripes 21*, espetáculo que, como já havia averiguado na leitura de Paulo Raposo, gerou polémica. Se houve aprovação de parte do público, provocou desaprovação na outra parcela que, até compreender que *Floripes 21* não era, nem queria ser o Auto do Floripes, esperava que o último fosse reproduzido de maneira mais fidedigna e respeitosa no palco do Teatro Sá de Miranda.

Em primeiro lugar, o Teatro do Noroeste, apesar de hoje se apresentar como uma estrutura profissional, tem origem no teatro amador e por certo tempo após a fundação permaneceu com uma composição mista de artistas profissionais e amadores, “e o amador vem do popular” (SIMÕES<sup>19</sup>, 2015). Para além da promoção da dramaturgia portuguesa e universal, clássica e contemporânea, a companhia sempre teve uma inscrição territorial forte no distrito de Viana do Castelo (SIMÕES, 2015), vindo a trabalhar não só com uma forma popular de representação como o Auto da Floripes, mas também com narrativas populares e elementos do imaginário popular vianense. Esse trabalho é para o grupo uma estratégia de captação de público e de interpelação da comunidade. Um dos trabalhos a que a companhia se dedica é, justamente, a captação e a formação de público, bem como a ocupação do Teatro Sá de Miranda pela comunidade. A isca na qual investem é o falar de assuntos próximos à comunidade e abordar temas que gerem identificação.

Um desses temas que, segundo Ricardo Simões, permeia o repertório de produções do CDV (Centro Dramático de Viana) é o mar e a pesca. A história de Viana do Castelo é muito ligada à pesca do bacalhau e ao mar e esta dupla trouxe ao palco do teatro municipal uma porção de lendas e obras dramáticas nessa linha. Ricardo cita a ocasião da montagem de uma obra de Bernardo Santareno, expoente dramaturgo português do século XX. Como estratégia para que as pessoas fossem assistir ao espetáculo, a companhia pensou ser inteligente contar um episódio da vida do autor ligado à temática do mar. Bernardo Santareno era o pseudónimo de Martinho do Rosário que foi durante alguns anos médico psiquiatra no navio hospital Gil Eannes, que atendia a frota bacalhoeira. A produção “curiosamente” foi um sucesso. O Gil Eannes faz parte da história e do presente de Viana do Castelo. Atualmente está ancorado no porto de pesca da cidade e foi transformado em museu.

---

<sup>19</sup> SIMÕES, Ricardo. Viana do Castelo, 25/06/2015. Entrevista.

Outra dimensão do trabalho do Teatro do Noroeste com manifestações de cultura popular são as incursões em obras de Gil Vicente, cujos autos e farsas são filhos do teatro popular medieval. Quando inquirido se a companhia havia trabalhado com figuras cômicas de outras manifestações populares para além do Brutamontes do Auto da Floripes, Ricardo respondeu afirmativamente e referiu os arquétipos vicentinos do diabo e do parvo, este último sendo, à semelhança de Brutamontes, uma espécie de bobo ou louco. Coincidentemente, Alexandra citou o mesmo trabalho com Gil Vicente e o arquétipo do parvo no âmbito do PIM.

Os traços com que estas expressões populares aparecem nas obras do coletivo vianense são diversos das feições originais. A lógica do trabalho em torno delas não é a da reprodução, mas a da apropriação temática, para a elaboração de trabalhos cênicos no âmbito do teatro profissional, que tenham grande potencial de comunicação com o público local. Foi seguindo este raciocínio que se deu a construção do espetáculo *Floripes 21* em 1997, sob direção de Jorge Castro Guedes.

O Auto da Floripes é um importante património do teatro popular de Viana do Castelo (SIMÕES<sup>20</sup>, 2015). Na fase de construção de *Floripes 21*, integravam a companhia atores que eram também animadores culturais e amplos conhecedores do território e de suas manifestações, lendas e outras tradições orais populares, ao lado de pessoas naturais da Vila das Neves, todos os quais exerceram influência sobre o grupo e trouxeram referências e estímulos para espetáculos. No processo em torno do Auto, aproveitou-se o mote do conflito entre dois grupos rivais para criar uma alegoria crítica da sociedade contemporânea, ambientada em um cenário futurista, em que rurais estão em pé de guerra com industriais urbanos. A criação preservava certa perspectiva maniqueísta, elementos da iconografia do Auto e os nomes das personagens. Entretanto, quase nenhuma outra característica se mantinha, à exceção do mote do conflito; ou seja, de Balaão e Carlos Magno serem capitães, Ferrabrás e Oliveiros serem guerreiros e enfrentarem-se, e Brutamontes ser uma espécie de sargento próximo ao capitão (Balaão). Contudo, excluindo as três primeiras personagens, o restante não chega sequer a ser referido pelo nome durante a peça. É mantido, novamente, o confronto entre dois grupos rivais, bem como a luta entre Ferrabrás e Oliveiros e a prisão deste último, além de algumas toadas e cânticos enraizados em sonoridades do Auto da Floripes. No momento em que o soldado turco desafia o cristão, o faz na mesma toada em que se dá o desafio originalmente. Para

---

<sup>20</sup> SIMÕES, Ricardo. Viana do Castelo, 25/06/2015. Entrevista.

isso, contribuiu o fato de o ator que interpretava Oliveiros ser de Vila das Neves e trazer para o processo criativo e de construção das personagens a memória do Auto.

Portanto, o que foi aproveitado do Auto foi essencialmente o mote do conflito:

Então, havia assim um cruzamento um bocado, do ponto de vista estético era bastante arrojado entre duas coisas que não tem absolutamente nada a ver. Mas, lá está, penso que na altura, o propósito do diretor do espetáculo era muito aproveitar-se entre aspas do Auto da Floripes, lá está, como base dramática para por duas culturas em confronto para lhe servir de pretexto para aquilo que ele queria realmente questionar que era a situação da sociedade atual. (SIMÕES<sup>21</sup>, 2015)

As “duas coisas que não tem absolutamente nada a ver” a que Ricardo se refere são o Auto da Floripes e o Manifesto Unabomber, texto escrito por Theodore John Kaczynski, um cidadão estadunidense que realizou ataques terroristas nas últimas décadas do século XX. Um manifesto político, seu texto questiona a sociedade da tecnologia. Longe de concordar com as práticas do Unabomber, o Teatro do Noroeste considera que seus escritos são pertinentes reflexões sobre a sociedade contemporânea, de maneira que os transformaram em fala na boca de Floripes, em *Floripes 21*.

Agora, ainda que “não tenham absolutamente nada a ver”, “as duas coisas” convergiram em um ponto: o conflito. Foi justamente no conflito que o Auto da Floripes se encontrou com o Manifesto Unabomber e com os propósitos do projeto do Teatro do Noroeste. Foi justamente neste ponto que a manifestação deu chão para a questão sobre a qual a companhia ansiava falar: uma não declarada guerra sócio-cultural global.

05/09/2015

NOTA SOBRE O ENRAIZAMENTO: A declaração de Ricardo Simões sobre o Teatro do Noroeste pode ser estendida e adaptada para o PIM. Se aquele tem historicamente

---

<sup>21</sup> SIMÕES, Ricardo. Viana do Castelo, 25/06/2015. Entrevista.

uma inscrição territorial em Viana do Castelo, este possui a mesma inscrição em território eborense. Enquanto o primeiro conta com uma releitura do Auto da Floripes e um repositório de histórias sobre o mar e a pesca, o segundo conta com uma releitura das Brincas e outros tantos trabalhos sobre outras tradições eborenses, tais como o vinho, ícone do Alentejo, região na qual a cidade está situada, e os contos tradicionais de Évora.

12/09/2015

As entrevistas com Farinha, Marco Novo e Pedro Rego apontam para uma diferença entre as Brincas e o Auto da Floripes que é espelhada entre o PIM e o Teatro do Noroeste.

A conversa com Farinha foi, naturalmente, mais centrada em questões de interpretação, o que é explicado em parte por ele estar falando apenas por si mesmo. Alexandra falava em nome dela e do PIM; Ricardo, em nome dele e do Teatro do Noroeste, e Marco e Pedro, em nome deles e do Núcleo Promotor do Auto da Floripes. Entretanto, Farinha não falava por ninguém além de si próprio. Por outro lado, o foco da entrevista também foi determinado pelo direcionamento das minhas perguntas. Uma vez que teria a oportunidade de conversar com um palhaço formado na palhaçaria tradicional do circo e pela atuação nas Brincas, eu aproveitaria para inquiri-lo especialmente sobre o fazer atoral.

Farinha dá ênfase à singeleza dos Faz-Tudo e repetiu algumas vezes que eles “nada sabem”: “Os palhaços são basicamente os bêbados. E os gajos que não sabem fazer nada vão ser palhaços.” (FARINHA<sup>22</sup>, 2015). O entrevistado define as atribuições dessas figuras como: “É boa disposição, estar receptivo às pessoas e querer se divertir. Basicamente é o que acho que é preciso.” (FARINHA, 2015). Em um paralelo com o palhaço do circo, Farinha expressa a sua visão de que a base do trabalho de ambos é a inocência. Não creio que a “ingenuidade” esteja lembrada aqui sob qualquer sentido pejorativo. Pelo contrário, o ingênuo ou o inocente é o amador, aquele que não exerce o teatro por profissão (mas conhece muito sobre o teatro de tradição que pratica!).

Farinha fala sobre os Faz-Tudo, mas tais atribuições podem ser estendidas às demais posições das Brincas. Os participantes têm profundo conhecimento sobre seu

---

<sup>22</sup> FARINHA. Évora, 30/05/2015. Entrevista.

espetáculo por conta da inserção na tradição: seus avós participavam neles e legaram o conhecimento a seus pais; estes participavam no espetáculo e transmitiram tudo o que sabiam a eles; e eles próprios, por sua vez, tocam a tradição ano após ano. Entretanto, nenhum dos participantes – com eventual exceção do acordeonista – é profissional seja do teatro, seja da dança, seja da música. Há o caso de Farinha que é ator e participa nas Brincas, porém, como ele mesmo o afirma, é o único e se há outros, não é regra. Essas considerações parecem óbvias e parecerá óbvio incluir o Auto da Floripes nas mesmas atribuições visto que é, de igual maneira, representação popular. Todavia, o Auto parece-me ter pretensões ligeiramente diferentes.

Como havia observado quando assisti à sua filmagem, o Auto busca certa aproximação ao teatro. E o que foi verificado no espetáculo, por meio do registro visual, também o foi no processo, como indicam as falas de Marco Novo e de Pedro Rego. Em primeiro lugar, o Auto da Floripes contou nos últimos anos com mais apresentações para além daquela feita em louvor à santa na ocasião da Festa de Nossa Senhora das Neves. Apesar de se fazerem com propósito de divulgação e promoção do Auto, estas novas apresentações já não tem tanto um caráter ritualístico, mas um caráter ligeiramente mais próximo do artístico, isto é, não para celebrar uma entidade, mas simplesmente para apresentar a obra. Essa maior quantidade de apresentações levou a uma maior frequência de ensaios. Marco conta que em meados dos anos 80 e 90 realizava-se de dois a três ensaios; por volta dos anos 2000, quando ele e Pedro ingressaram no Auto, a frequência subiu para cerca de quatro ensaios; no princípio da criação do Núcleo Promotor do Auto da Floripes, o agendamento era de oito ensaios; e presentemente, o número de ensaios atinge de dez a doze. Tamanha preparação prévia é expressiva em termos de representação popular. Marco afirma ainda que, após a criação do Núcleo, as exigências para com os brincadores cresceram. Então, adianta um plano: conta que o Núcleo vem conversando com parceiros do Centro Dramático de Viana para organizar aulas de atuação, voz e canto para os participantes do Auto. Entretanto, faz questão de deixar claro que isso se daria apenas com o propósito de afinação, pois a representação pode perfeitamente funcionar “sem melindrar em ciência da representação” (NOVO<sup>23</sup>, 2015), sendo de interesse manter o caráter *naïf* (ingênuo) do espetáculo, tradicionalmente feito por amadores, para manter sua proximidade com o público.

---

<sup>23</sup> NOVO, Marco. Viana do Castelo, 25/06/2015. Entrevista.

Há de certa forma, e já é uma conversa que nós, se calhar, já tivemos com os nossos amigos do CDV, eventualmente, e isto é uma coisa que vai ter que ser feita com muita delicadeza, a possibilidade de haver umas aulas de representação, de colocação de voz, de canto e não sei que, mas só para afinar as coisas porque são coisas que podem ser perfeitamente feitas sem melindrar em ciência da representação. Agora, nunca, jamais e em tempo algum, podemos pensar numa coisa mais séria nesse aspecto porque não faz sentido, até porque de certa forma, um dos elãs, um dos charmes que tem o teatro popular é precisamente este de ser feito por pessoas do povo [com quem] nós lidamos todos os dias e que estamos habituados cada um na sua profissão e depois vê-las assim no palco. Alguns transcendem-se, outros continuam a ser precisamente a mesma pessoa que são cá fora. Mas convém manter esse cariz *naïf* da coisa para ter essa ligação às pessoas. (NOVO<sup>24</sup>, 2015)

Por último, há a questão da memorização do texto. É tradição no teatro popular haver intérpretes que “se especializem” em determinada figura, isto é, durante anos a fio, assumem uma única figura. Todavia, no *Auto da Floripes*, esse fenómeno é estimulado para os papéis principais com vias a uma espécie de verticalização do trabalho de construção da personagem – salienta-se aqui o uso do termo “personagem” e não “figura” –, o que remete a um entendimento característico, mais do que do teatro, do teatro erudito. Uma certa correspondência entre este último e a brincadeira é evidenciada em algumas considerações de Marco Novo, tais como a de que após a memorização do texto vem o trabalho sobre o texto ou “decorar o papel é só uma parte do trabalho”.

Agora a questão dos papéis, em termos de texto, maiores, a importância de ser muitos anos é precisamente essa. É amadurecer mais o papel, conhecer mais o papel porque estamos a falar, eu, por exemplo, para decorar meu texto para o trabalhar, digamos assim, porque decorar é uma parte do trabalho ([à Ricardo] você sabe melhor que eu, muito melhor), mas eu para trabalhar o meu papel estive dois meses e, para muita gente, isso foi tempo recorde. (...) É também por isso que é conveniente que as pessoas com os papéis

<sup>24</sup> NOVO, Marco. Viana do Castelo, 25/06/2015. Entrevista.

principais tenham uma longevidade maior para amadurecer mais o papel e para o interpretar melhor na minha opinião (NOVO<sup>25</sup>, 2015)

Portanto, analisando o carácter de cada um dos festejos, considero que o Auto da Floripes tenha aspirações que tendem ao teatro profissional, apesar de não almejarem a profissionalização. Já as Brincas não demonstram ter qualquer anseio nesse sentido.

Tal diferença é acompanhada pelas companhias. Apesar de ter um núcleo fixo composto por artistas profissionais, o PIM tem como um de seus pilares o trabalho com não-profissionais. Contrariamente, apesar de ter surgido de um núcleo de teatro amador e funcionar com uma composição mista de amadores e profissionais durante algum tempo, o Teatro do Noroeste conta hoje apenas com artistas profissionais. A companhia vianense tem, é verdade, uma frente de trabalho de teatro comunitário, porém, à maneira da escola de artes do PIM, ela é uma espécie de setor educativo do CDV. O grupo vai a campo trabalhar com amadores ou com pessoas que nunca antes fizeram teatro uma história, uma lenda ou qualquer outra narrativa ou manifestação pertencente ao seu imaginário, a partir do ponto de vista do teatro. Entretanto, nas produções do Teatro do Noroeste propriamente há somente artistas profissionais; enquanto que o PIM trabalha constantemente em seus espetáculos com não-profissionais, sejam eles os aprendizes da escola de artes, sejam pessoas que fizeram alguma oficina na associação, sejam amigos.

16/09/2015

Há uma diferença digna de nota entre as formas de apropriação das manifestações populares pelas companhias. Alexandra declara, em nome do PIM, toda a sua rejeição ao fundamento. *Os anjos do deserto* não aproveita aspecto algum do texto das Brincas. Não aproveita temas da bíblia, nem da vida dos santos, nem dos grandes reis e rainhas de Portugal. No contexto desta produção, a apropriação não se dá no âmbito temático, mas sim estrutural. Em *Floripes 21* se passa precisamente o oposto. Era justamente o mote do conflito que interessava ao Teatro do Noroeste e, fora outros elementos pontuais do Auto, foi essencialmente deste tema que se valeu. Dessa

---

<sup>25</sup> NOVO, Marco. Viana do Castelo, 25/06/2015. Entrevista.

maneira e contrariamente a *Os anjos do deserto*, nesta produção a apropriação foi fundamentalmente temática.

A apropriação estrutural e a apropriação temática se repetem, respectivamente, em outros trabalhos do PIM e do Teatro do Noroeste sobre manifestações tradicionais ou o imaginário popular. Quando fala sobre os propósitos de captação e formação de público, Ricardo conta que o Teatro do Noroeste entende que para apresentar à comunidade autores eruditos, sejam eles do teatro clássico ou contemporâneo, é necessário haver um “trabalho de sementeira” que passa por pensar: “como é que se traz uma pessoa que nunca veio ao teatro entrar no teatro?” (SIMÕES<sup>26</sup>, 2015). A conclusão a que chegam é a de que o cidadão comum precisa, de alguma maneira, identificar-se tematicamente com o que a companhia faz; o que os leva a buscar temas no imaginário destes sujeitos. É, portanto, dessa maneira que se aproximam da cultura popular. Observa-se, então, uma adaptação dos conteúdos que vão ao palco; o que não significa que a companhia acredite que o teatro deva ser “facilitista”, como explica Ricardo. O que o Teatro do Noroeste busca são temas ou a adaptação de temas que desemboquem em uma aproximação com a comunidade. Entretanto, o que é válido para o conteúdo não se repete na forma. O Teatro do Noroeste mantém suas produções com um elenco inteiramente profissional e sob uma estrutura aparentemente tradicional com as funções de diretor e atores devidamente separadas e com a representação centrada no texto, sem grandes espaços para a improvisação. Tal impressão é baseada na fala de Ricardo segundo a qual *Floripes 21* é, apesar das contribuições de elementos do grupo, fruto das ideias de um diretor. Como já citado:

(...) o propósito do diretor do espetáculo era muito aproveitar-se entre aspas do Auto da Floripes, lá está, como base dramática para por duas culturas em confronto para lhe servir de pretexto para aquilo que ele queria realmente questionar que era a situação da sociedade atual. (SIMÕES, 2015)

Também contribui para esta percepção a admissão de que não há de fato muito espaço para o improviso no trabalho do Teatro do Noroeste: “No nosso tipo de teatro, (...) normalmente há pouco espaço para o improviso.” (SIMÕES, 2015).

---

<sup>26</sup> SIMÕES, Ricardo. Viana do Castelo, 25/06/2015. Entrevista.

Numa via oposta, o PIM é sustentado por estruturas das formas populares de representação, mas seus temas não necessariamente provêm deste imaginário. Aliás, o trabalho do PIM com a cultura popular não é uma escolha que a companhia classifique com sendo consciente, isto é, não é uma escolha feita à priori ou desprovida de estímulo anterior. Alexandra conta que os processos criativos que o grupo tem associado a práticas da cultura popular, geralmente, são propostas dela, pois crê que o contato com as raízes seja importante para a formação do ser humano; crê que seja importante para as crianças e os jovens com os quais trabalham tomarem contato com suas raízes culturais e que os processos artísticos são um bom caminho para isso. Entretanto, os processos de criação do grupo não partem de uma intenção “primordial” em trabalhar com manifestações populares; há, anteriormente a associação com tais expressões, questões que estimulam os integrantes, desencadeiam o processo e motivam as opções.

Portanto, não é uma relação que a gente diga que é intencional. Não há uma intencionalidade, há um encontro com o objeto artístico, ou poético, ou político, ou social que nos motiva para um processo criativo. (OLIVEIRA<sup>27</sup>, 2015)

É essencialmente na estrutura do PIM que se encontra a representação popular. Tanto pelo trabalho com não profissionais, quanto pela presença constante do improviso; tanto pelo trabalho com o lúdico, quanto pela esfera permanente do cômico:

E nós no PIM temos essa mania desde sempre que é, como fazemos um teatro de atores (...), e como somos atores que gostam de se divertir, e gostam de brincar, e gostam de gozar com as pessoas que vemos, penso que temos uma matriz popular, do teatro popular se calhar mais visível. (OLIVEIRA, 2015)

---

<sup>27</sup> OLIVEIRA, Alexandra Marques Espiridão de. Évora, 21/05/2015. Entrevista.

O PIM é, portanto, um teatro popular pela forma, não pelo conteúdo. É um teatro que busca a aproximação com a comunidade mais por um falar uma linguagem comum a ela do que por apresentar assuntos que provoquem identificação imediata.

(...) dum teatro capaz de comunicar com ideias complexas, mas com estruturas de comunicação simples. É essa a nossa abordagem. É um teatro popular pela forma, não pelo conteúdo. Portanto, o conteúdo pode ser um conteúdo complexo ou ter ideias subversivas, por exemplo, ser politicamente interventivo, mas ter na sua forma elementos que geram a comunicação e a aproximação do público. (OLIVEIRA<sup>28</sup>, 2015)

Portanto, estão aqui representadas duas formas de apropriação. As opções temáticas e formais ou estruturais das companhias são reveladoras das relações que estabelecem com manifestações de cultura popular portuguesa. Há que se reforçar que em ambos os casos há apropriação e não reprodução. Todavia, enquanto o Teatro do Noroeste aborda assuntos do imaginário popular, mantendo contudo sua forma erudita, o PIM eventualmente não tem os assuntos, mas tem invariavelmente na sua estrutura o teatro popular.

25/09/2015

Não tive notícia de que havia algum grupo de teatro com trabalho sobre a Bugiada e Mouriscada, nem a professora Isabel Bezelga me veio a dar tal conhecimento. Entretanto, acredito que esta manifestação seja um terreno bastante fértil para experimentações em teatro. Em primeiro lugar, ela não tem texto, isto é, não há falas fixas. Ora, isso não só pode contribuir ao teatro de maneira geral, como se adequa ao teatro de rua. A ausência de texto não é condição para o teatro de rua, mas em um ambiente aberto com constantes intervenções sonoras externas, a comunicação não verbal torna-se conveniente. A música é estratégica! Já o texto verbal pode ser uma dificuldade. Contudo, o texto não verbal e as imagens funcionam, sendo justamente estes aspectos que a manifestação desenvolveu. Os bugios podem falar; não tem texto fixo, mas podem improvisar falas para se dirigir e brincar com o público e o

---

<sup>28</sup> OLIVEIRA, Alexandra Marques Espiridão de. Évora, 21/05/2015. Entrevista.

fazem. Ainda assim, a comunicação se dá muito mais pelos gestos, pela mímica, por imagens e objetos, tais como os livros de pornografia e objetos eróticos dos bugios, e até mesmo pelas placas que os mesmos trazem às costas. De modo geral, a redução do texto auxilia no reencontro do ponto de concentração, quando o excesso de fala faz o intérprete perder do foco.

Há um aspecto interessante no momento em que atuam o sapateiro, a esposa, o cego e o condutor, ao qual se dá o nome “Dança do Cego”, ou “Sapateirada”. Ora, a princípio não se consideraria como dança uma cena como esta. Até mesmo dentro da lógica da Bugiada e Mouriscada, outros momentos aos quais se dá o nome “dança”, como as Danças de Apresentação, as Danças de Entrada, a Dança do Sobreiro, a Dança o Doce e a Dança do Santo, não tem semelhança alguma com a Sapateirada. Entretanto, quando pensamos na dança como uma forma de expressão essencialmente gestual, o título faz sentido. As estardalhadas não tem texto e quando falam, mal as compreendemos por conta do tipo de máscara que usam. Todavia, comunicam o que é preciso por meio do gesto ou, sob o ponto de vista exposto acima, por meio da dança.

Outro aspecto inspirador para a cena teatral é a ocupação de espaço que há nesta manifestação. Basicamente, a vila é o palco do festejo que ocupa, se não toda, uma boa extensão de sua área, e toma vários de seus locais como cenário. Apesar de a aldeia ser pequena, é significativo pensar que um espetáculo ocupe toda uma divisão administrativa. Talvez esteja aí material para projetos itinerantes. Além da quantidade de espaço ocupado, a qualidade da ocupação também impressiona. A dança é bastante movimentada e raras vezes não faz se deslocarem os brincadores, como em uma espécie de “cortejo coreográfico”. Como observou Alexandra a respeito da dança nos espetáculos populares, esta movimenta o espaço e dá dinâmica à cena.

Dinamizam mais e dão ainda mais movimento à apresentação as estardalhadas, as figuras cômicas. Nos trabalhos da praça, elas brincam com concentração e dispersão, isto é, com ocupação mínima e máxima do espaço. Em um momento estão entre elas, o condutor está tentando ajudar o cego a se levantar, e no momento seguinte este já se levantou e desata a correr; ambas as figuras avançam para a multidão de espectadores que, imediatamente, fogem para não saírem da brincadeira enlameados ou cheirando a estrume. Nisso, as estardalhadas mexem violentamente com o espaço. A cada avanço, recuo e deslocamento fazem a audiência se arranjar e rearranjar, tornando aquele um espaço mutante. A consequência disso é a transformação do público em um público intensamente ativo, literalmente ativo, que está com todos os

sentidos e instinto despertados, corpo e mente presentes. Pode-se afirmar que qualquer grupo ou artista que se dedique a pensar e repensar a relação da cena com o espectador pode aproveitar essa ocupação ou, melhor dizendo, brincadeira com o espaço.

O espectador está ativo durante o festejo inteiro. Os trabalhos da praça são o momento de ápice do seu estado de atividade. É certo que a rua representa múltiplas possibilidades de dispersão: um conhecido que se encontra; uma conversa que se ouve aqui ou acolá; um cachorro que entra na cena; os quitutes da Feira de São João no Largo do Passal (no caso da Bugiada e Mouriscada), enfim, distrações há de sobra. Todavia, o que se observou em Sobrado foi: o público sempre voltava à cena, ou melhor, a cena sempre conquistava o público de volta. O caráter itinerante do espetáculo, de certa maneira, mantinha o público atento. A dança de apresentação está acontecendo na casa do Rei neste momento, porém no momento seguinte os mourisqueiros estarão se dirigindo em disparada à Casa do Bugio. O público, portanto, sabe que precisa estar atento, caso contrário perde o bonde.

Um terceiro aspecto está, de novo, relacionado às figuras cômicas e consiste no jogo. As estardalhadas não tem qualquer enredo a seguir. No momento do jantar, elas são completamente livres. Aparecem nele as figuras mais variadas e tolas, com o objetivo mesmo de serem absurdas e provocar o riso. No momento da representação, o advogado de defesa tem a incumbência de defender o Velho e o advogado de acusação, o Rei Moeiro, mas tolos como são, eles mais fazem o público gargalhar do que atuam em nome de seus clientes. Nos trabalhos da praça, as figuras têm uma ação a executar cada: o sapateiro conserta sapatos e sua esposa fia, enquanto o cego tenta andar e seu condutor o ajuda; e há uma intriga simples: a esposa do sapateiro tem um caso com o condutor do cego. Não há enredo, mas um mote e ações concretas, pois o que interessa é o jogo. Os trabalhos da praça são o momento em que esta realidade grita. Os brincadores têm uma estrutura muito simples sobre a qual trabalhar, justamente para terem a possibilidade de criar em cima dela, jogar e brincar; de estar concentrado com seu parceiro de cena e subitamente expandir botando o público a correr e, depois, novamente concentrar e expandir, e abraçar um espectador desprevenido e sujá-lo de terra e merda, e por aí vai. O jogo será sempre essencial ao teatro e está aqui mais um contexto onde observá-lo e uma nova oportunidade de experimentá-lo.

A multiplicidade de linguagens artísticas é outro aspecto. Há dança, música e teatro. Há máscara, figurinos, cenário e objetos de cena; há, portanto, também um trabalho

visual. Mas afinal, como fazer um teatro “puro”, só teatro, sem dança, sem a intervenção da música, nem o bedelho das artes visuais? É possível? Existe representação sem um corpo que se movimenta, ou dança sem notas que tocam (interna ou externamente)? As formas populares de representação sempre trabalharam com a simbiose orgânica entre as linguagens artísticas, ou melhor, nunca as separaram. Daí elas serem a matriz do que se queira obra de arte total, daí serem território próprio para a investigação para projetos que busquem a associação de variadas linguagens artísticas.

Há ainda o aspecto do engajamento de multidão. Não tive notícia sobre ensaios, mas, havendo, não acredito que sejam muitos. Da mesma maneira que as Brincas pareceram interessantes para Alexandra porque ajudavam a pensar a criação de espetáculos que mobilizassem grupos grandes, e que não contassem com muitos ensaios, para os mesmos propósitos de reflexão serve a Bugiada e Moriscada.

Enfim, foram citados aqui aspectos estruturais. São fundamentalmente os aspectos estruturais da Bugiada e Mouriscada que acredito poderem apontar caminhos para o teatro solucionar questões que as formas populares de representação têm resolvidas já há um tempo considerável. Antes de se falar em “obra de arte total”, as formas populares já há muito operavam com a simbiose entre o teatro, a mímica, a máscara, a dança, a música e as artes visuais. Antes de se falar em Teatro Fórum ou “espectador”, o espectador das formas populares nunca havia sido sentado em uma poltrona e educado para assistir atento e calado à representação que decorreria diante de seus olhos. Essas manifestações, que pessoa alguma pode precisar há quanto tempo se fazem, são a matriz de muito do que o teatro implantou. E uma vez que, apesar de ancoradas em um passado indeterminável, estão vivas (são tocadas com orgulho pelos brincadores, têm público numeroso e assíduo e fazem sentido para a comunidade), assim como são pertinentes para questões presentes, continuam a ser um vasto repositório ao qual o teatro possa se referir para o que venha a fazer.

**EXPERENCIO, LOGO PENSO: considerações finais**

Inicialmente, este projeto chamava-se: “Teatralidade nas culturas populares portuguesa e brasileira: herança, ressonâncias e mutações”. Tinha como objetivo, a partir do estudo de caso da Nau Catarineta (uma expressão popular comum a Portugal e Brasil), inferir, sob um ponto de vista teatral, a respeito de influências da cultura popular portuguesa em manifestações de cultura popular brasileira, bem como verificar transformações e, possivelmente, um caminho inverso, isto é, influências da cultura popular brasileira em manifestações de cultura popular portuguesa. É importante mencionar o particular interesse pelas figuras cômicas sobre as quais não há vasto registro, o que neste caso direcionaria minha atenção à observação da dupla Ração e Vassoura. O projeto objetivava ainda levantar grupos de teatro de ambos os contextos que tivessem algum trabalho sobre a Nau Catarineta e investigar como teria se dado a apropriação da manifestação em ambos os casos, verificando possíveis relações entre processos de criação e linguagens dos coletivos.

Duas circunstâncias obrigaram-me a alterar o projeto inicial. Em primeiro lugar, como referido no relato de uma das reuniões com minha tutora, a Prof.<sup>a</sup> Isabel Bezelga, em Portugal a Nau Catarineta existe apenas sob a forma literária. No Brasil, ela tomou forma espetacular, porém na nação que lhe deu origem, mantém-se sob a forma de texto. Eu seria obrigada então a abandonar um dos contextos de estudo, uma vez que não havia análise possível do ponto de vista teatral. Todavia, eu havia viajado milhas e estava em campo. Havia uma porção de alternativas. Decidi mudar de foco e aceitei as sugestões de minha tutora. A escolha acabou por ser sábia. Realizei uma boa pesquisa de campo e recolhi extenso material. Entretanto, os pesquisadores e as pesquisadoras, quiçá especialmente os e as iniciantes, às vezes falham na dimensão que tem do objeto de pesquisa que escolheram para si. Eu falhei. Meu projeto inicial dificilmente seria realizado a contento no prazo de um ano, a começar pelo fato de que a pesquisa de campo com manifestações de cultura popular depende do calendário destes eventos, isto é, das datas específicas em que são realizados. Ao retornar ao Brasil com um vasto registro do que eu havia observado em Portugal em mãos, fui obrigada a deixar toda a investigação que seria realizada em solo brasileiro para pesquisas futuras, para que pudesse me dedicar ao que havia recolhido.

Contudo, mesmo quando em Portugal, não conseguia frear conexões involuntárias com o contexto brasileiro. Muito em função de estudos que realizei anteriormente, o que eu observava me fazia constantemente lembrar o que se dava de maneira semelhante ou de maneira diferente no Brasil. Ora, conexões tão orgânicas deveriam ser ignoradas? Eu não poderia fazer afirmativas quando das comparações, visto que não tenho o respaldo da pesquisa no segundo contexto previsto. Entretanto, optei por

assumir tais conexões sob o título de percepções, ou afirmações preliminares, ou ainda hipóteses para serem verificadas em pesquisas futuras.

Uma das impressões que mais forte ficou em mim foi o peso do texto, o que mais tarde foi negado pela Bugiada e Mouriscada, mas me intrigou tanto nas Brincas quanto no Auto da Floripes. Eu recordava os espetáculos populares brasileiros e só era capaz de me lembrar de diálogos improvisados e se havia alguma coisa que era decorada e repetida, eram cantigas, toadas, loas, que também têm presença de peso entre as nossas tradições, nas quais, entretanto, não se percebe mais o texto do que o jogo ou a brincadeira, a dança ou a música. Esse é um ponto em que divergem de manifestações portuguesas e que eu, acostumada ao meu contexto e imbuída de noções anteriores, não esperava encontrar. Impressionou-me que mesmo as representações populares pudessem ser tão centradas no texto. E digo “mesmo as representações populares”, pois observei que o teatro português de maneira geral é muito centrado na fala. Parece haver um grande culto aos autores e a maioria dos processos criativos parte de um texto e segue uma linha relativamente tradicional de trabalho de mesa e ensaios, e de representação fidedigna da obra. O investigar ou o experimentar em torno de um tema como matrizes futuras para o espetáculo, bem como uma dramaturgia que vem à posteriori, baseada em um trabalho prático ou de pesquisa inicial, processos tão difundidos contemporaneamente no Brasil são mais raros em Portugal, que me pareceu ter uma cena teatral um tanto tradicional.

O PIM, entretanto, é uma exceção, pela recusa ao texto e ao modelo de hierarquia no qual o diretor é responsável por toda a concepção do espetáculo e os atores e atrizes são executantes de suas ideias, bem como, pelos processos de criação que sempre envolvem pesquisa. Todavia, há que se considerar o contexto. Portugal tem uma forte tradição de escrita e o teatro português nasceu dentro dessa tradição; não esteve imune às influências de sua própria cultura, pelo contrário, é fruto dela. Penso que as formas populares de representação também o são, apresentando, assim, o mesmo traço. Dessa maneira, uma “mesma” manifestação popular pode se apresentar de maneiras consideravelmente distintas nos dois contextos. A própria Nau Catarineta, que em Portugal é um poema de tradição oral, no Brasil se transformou em espetáculo! Com teatro, dança, coreografias, música e cantigas, penso que ele reflita esse espírito brasileiro da festa, a efusão característica deste povo, esse pulso, esse ritmo, essa musicalidade, essa ligação com a música e com a dança, essa tendência à dança, essa inquietação, esse não conseguir ficar parado e bater nem que seja um pé acompanhando o ritmo de um batuque que se ouve acolá. Enfim, essa tendência a dar

calor, cor e tempero às coisas. Afinal, cada um tempera à sua maneira, com os temperos que tem. Portugal fez a Nau Catarineta no azeite de oliva, nós, no dendê.

Resumidamente, o trabalho de etnografia no campo das artes cênicas ofereceu uma porção de surpresas: a oralidade baseada no texto, a formalidade corporal, a abordagem descritiva dos textos etnográficos... Adaptar-me a tais imprevistos foi fundamental. Filtrar o que podia ser aproveitado da literatura a qual tive acesso e, por outro lado, reconhecer quando essa literatura era insuficiente e buscar outras fontes ou o campo para suprir a demanda por determinado conhecimento foi fundamental. Reconhecer que um poema seria objeto de estudo inadequado para as proposições do presente trabalho e virar o leme de uma pesquisa já em andamento foi fundamental. Virar o leme ao sabor da direção dos ventos e, às vezes, insistir em navegar contra a maré provaram-se habilidades fundamentais.

Além da relação de oposição representada pelo elemento do texto, surgem outras relações mais pontuais. O elemento do figurino dos bugios na Bugiada e Mouriscada é uma delas. Seu chapéu pontudo e repleto de fitas coloridas penduradas, bem como suas meias altas remetem à elementos semelhantes nas vestes de Mateus e Bastião do Cavalo Marinho, ainda que estes últimos se vistam de maneira maltrapilha e menos padronizada. Também a capa dos bugios lembra vagamente a capa dos caboclos do Maracatu Rural, ainda que esta última seja uma espécie de bata, que cobre também o peito, e muito mais colorida. Já os mourisqueiros têm alguns desenhos coreográficos que lembram, por sua vez, a dança dos arcos do Cavalo Marinho, apesar de esta última ser mais vigorosa e agitada. Além disso, há o apito que usa o capitão da mesma brincadeira brasileira e o Mestre das Brincas, em ambos os contextos com a mesma função de comando. Todavia, de maneira geral, a semelhança nunca será igualdade, nem reprodução. O chapéu e as meias de Mateus e Bastião, a capa dos caboclos, a dança dos arcos, esses elementos todos que lembram manifestações de cultura popular portuguesa foram digeridos e transformados no contexto brasileiro.

Outro item que une os dois contextos são as figuras cômicas. A manifestação pode ter um caráter geral mais ou menos jocoso (como se dá com o Auto da Floripes, mais sóbrio, e com a Bugiada e Mouriscada, mais jocosa), mas há ainda figuras que concentram essa qualidade. Suas funções e faculdades são semelhantes em ambos os contextos, Portugal e Brasil. A única função inédita, a julgar por pesquisa anterior realizada em torno da poética do intérprete popular brasileiro, é a de contrarregagem dos Faz-Tudo das Brincas. Nunca antes havia me deparado com a incumbência de providência de objetos de cena e execução de serviços diversos por parte de um

palhaço em manifestações brasileiras. Todavia, a função de contrarregragem à parte, os palhaços coincidem nas questões da improvisação, da base corporal, da interação com o público, do riso e da sátira. À exceção de algumas poucas décimas nas Brincas e quiçá loas ou ditados populares em manifestações brasileiras, os palhaços não tem texto decorado. O que dizem é, essencialmente, improvisado. E o que é válido para o texto também o é para o corpo. Não há coreografias para essas figuras. Elas podem contar com passos e corporeidades características, mas esses elementos não são o fim e sim a base a partir da qual podem improvisar. O improviso é, portanto, textual e corporal. Quanto à interação com o público, não está somente a favor da audiência, como também dos palhaços. Às figuras cômicas é permitido dirigir-se diretamente ao público e, em alguns casos, como no Auto da Floripes, são as únicas figuras a quem é permitida tal interação. E elas a levam a cabo, estabelecendo, portanto, um elo entre a cena e os espectadores, o que, por sua vez, os mantém atentos e ativos. Todavia, os palhaços buscam também o público porque ele lhes dá matéria para improvisar, lhes dá estímulos. As formas populares de representação não são um teatro de quarta parede no qual os intérpretes ignoram ou são imunes ao público. O intérprete popular precisa do público. E o palhaço eleva essa necessidade ao paroxismo.

Por último, o riso. São satíricos e provocadores do riso (crítico!) por excelência. Quando há a necessidade de ruptura, eles provocam-na por meio do humor, como faz de maneira tão notável o Brutamontes no Auto da Floripes em 2012, despertando quem o denso texto da representação havia adormecido. Se colocam advogados, juízes e juízas em cena, como fazem tão espirituosamente as estardalhadas na Bugiada e Mouriscada, é para troçar deles, como ferramenta de questionamento do poder. E se fazem as caretas mais tortas e movimentam-se da maneira mais troncha, das quais Mateus e Bastião são exemplos notórios, tal oposição à postura sóbria e hierática socialmente estabelecida e estimulada já representa, em sim, uma inversão da ordem posta.

Reiterando, as relações acima relatadas devem ser tomadas como percepções, as quais tem raízes em experiências de contato com manifestações de cultura popular brasileira e em pesquisas anteriores, a destacar a pesquisa realizada em torno da poética do intérprete popular brasileiro. Porém, não podem ser apresentadas como resultado, uma vez que a investigação a cerca do segundo contexto necessária à uma comparação embasada foi postergada.

Alterando, portanto, a projeto inicial, a nova proposta incluía o estudo, sob um ponto de vista teatral, de manifestações de cultura popular portuguesa e sugeria a análise

dos modos de apropriação das mesmas por grupos portugueses em espetáculos de teatro. Foram pesquisadas as Brincas, o Auto da Floripes e a Bugiada e Mouriscada, e a apropriação do PIM e do Teatro do Noroeste das duas primeiras, respectivamente, nos espetáculos *Os anjos do deserto* e *Floripes 21*. De certo modo, já havia uma hipótese embutida na proposta, a de que a via de trabalho das companhias com as manifestações seria a da apropriação. O que foi confirmado. O trabalho com as Brincas e com o Auto da Floripes se deu porque se enxergou que tais expressões poderiam colaborar na resolução de algumas questões. Pensando no contexto brasileiro, o samba de coco surgiu da pisada do chão de barro das casas de taipa de pilão e o frevo surgiu como briga de rua. As manifestações de cultura popular serviram em sua origem a determinados propósitos, fossem eles mais práticos, como o acabamento de uma construção, fossem eles mais espirituais, como a celebração a alguma entidade ou estação, e continuam a servir e a fazer sentido para seus fazedores, os brincantes, nos seus respectivos contextos. Mas para nós, sociedade contemporânea urbana, que sentido têm?

Enquanto componentes da nossa cultura, elas fazem parte de nós. Todavia, quando deslocadas de seu contexto de origem, é importante pensarmos em qual é o significado que para nós têm. Penso que ganham novo sentido, neste novo contexto, quando recorremos a elas para responder questões nossas, próprias, isto é, quando nos apropriamos delas para lidar com questões latentes presentes. Como fazer um espetáculo de rua com um grupo numeroso de não profissionais? Como manter os atores-aprendizes protegidos, de certa maneira, do choque com o público? O PIM buscou a resposta a tais perguntas nas Brincas. Como gerar identificação no público com a atual situação da sociedade contemporânea de embate entre o que ainda resiste ao automatismo e o avanço tecnológico e industrial desenfreado? O Teatro do Noroeste buscou o Auto da Floripes para resolver tal problema. As companhias não se limitaram a reproduzir as Brincas ou o Auto, mas apropriaram-se destas manifestações, porque vinham de encontro às suas questões, porque são vivas e sempre capazes de responder a questões contemporâneas. Como retomar a convivência em grupo e a relação de colaboração mútua entre seres humanos? Como nos reencontrarmos com uma das dimensões mais primitivas, inerentes e orgânicas desse mesmo ser: o jogar, o brincar? As manifestações populares podem ser uma resposta ou um caminho.

Não se quer, de maneira alguma, defender aqui uma perspectiva utilitarista das tradições populares. Não se quer entendê-las como instrumentos ou ferramentas das quais se serve, aproveita, usa ou abusa para um “fim maior”. Nem sequer se poderia

fazê-lo. Dentro da hegemônica perspectiva contemporânea na qual todos os objetos e atividades devem ser produtivos, gerarem resultados e estarem voltados para um propósito de progresso econômico, as tradições populares não são lá muito úteis ou lucrativas. E, ora, uma de suas grandes belezas é justamente essa! Ser inútil dentro de uma era e perspectiva produtivistas. Em meio a um frenesi de geração de resultados, as manifestações populares têm, justamente, uma lógica de provocação de outras coisas, que não resultados. Mais sensórias, mais intuitivas, mais instintivas. É sobre esse tipo de “destino” que sustento que devemos pensar, manter e estimular. O trabalho de estudo, divulgação e manutenção das tradições é certamente legítimo. A quantos grupos de estudo de Cavalo Marinho, Boi, Maracatu e tantas outras manifestações não devemos o conhecimento que hoje temos sobre as mesmas? As ideias defendidas aqui de modo algum negam esses trabalhos, mas somam-se a eles de maneira complementar, lançando questões sobre as quais seus autores sem dúvida já se debruçaram. O apropriar-se das nossas próprias tradições que, vivas e, portanto, em movimento, não de responder de maneira diferente a um tempo e a um espaço diferentes e não de assumir neles um novo sentido.

É importante notar, todavia, que há outro lado na moeda. No mundo da multiplicação do capital, tudo é passível de ser transformado em produto, especialmente se é verificado um alto índice de procura pelo elemento. No mundo em que ditos pedaços do muro de Berlim são transformados em souvenirs em lojas para turistas na capital alemã, vemos o lúdico transformado em produto. Sob a névoa ilusória de uma sociedade hedonista, vemos um crescente número de pessoas (artistas, educadores, pais...) atraídas para um reencontro com o lúdico e com as matrizes populares tradicionais. O mercado é voraz e engole o que lhe parece lucrativo. Entretanto, desconfio da perspectiva segundo a qual estamos de todo sendo induzidos por este mercado. Muito do que buscamos nas manifestações de cultura popular tradicional não está à venda, não há como adquirir pela compra. É experiência. Só é “adquirido” pelo emprego do tempo, do corpo, da energia e do ser de cada um(a).

O caráter da apropriação por cada um dos grupos, todavia, diferiu, refletindo a relação geral que têm com manifestações e elementos da cultura popular portuguesa. Enquanto o PIM possui uma apropriação essencialmente estrutural, o Teatro do Noroeste possui uma apropriação fundamentalmente temática. Ambas buscam afinar o diálogo com o público, porém o primeiro o faz buscando uma linguagem comum, enquanto o segundo procura fazê-lo buscando assuntos comuns ou que gerem identificação. O primeiro incorpora elementos estruturais das formas populares de representação, como o improviso, o trabalho com não profissionais e a multiplicidade

de linguagens artísticas, os quais, inclusive, já compõem uma estética permanentemente do grupo. O segundo incorpora elementos do imaginário popular de seu distrito, sobretudo ligados ao mar e à pesca. O Teatro do Noroeste busca, portanto, o popular no conteúdo, o PIM, o encontra na forma.

Resta uma última questão. Em *Floripes 21*, o Teatro do Noroeste tratou de uma questão que atinge sujeitos de todo o mundo nos dias que correm. N'Os *anjos do deserto*, o PIM apelou sob linguagem muito clara e concreta para uma dimensão lúdica que todos temos, permanentemente massacrada, mas cujo resgate o grupo defende com firmeza. Tais montagens levam-me a pensar que quando nos valendo de manifestações coletivas, como são as manifestações populares, para responder questões contemporâneas, estas questões devem dizer respeito e ser pertinentes para o coletivo. Penso não haver sentido em ir a campo e aprender com brincantes, ou brincadores, e mestres, ou participar de vivências, ou resgatar o imaginário popular nas nossas próprias memórias ou, ainda, estudá-lo de maneira indireta, para criar uma obra fechada, que não comunique, nem transcenda para o coletivo. Acredito que esse seja o tributo e retorno essencial que devemos às manifestações populares e seus agentes: uma obra de alguma maneira socialmente relevante. Além disso, penso que a potência máxima destas manifestações seja precisamente a de auxiliar, ainda que esse não seja o melhor termo, a resolução, ainda que, de novo, eu esteja em busca de uma palavra melhor, de questões coletivas contemporâneas, isto é, apontar caminhos para que tais questões sejam resolvidas ou para que pensemos a cerca de tais questões. Afinal de contas, em dias tão individualistas, não presenciais e automatizados quanto os que correm, as manifestações populares sobrevivem com estruturas coletivas, corpos presentes e apelo à criatividade, à intuição e aos sentidos. E isso certamente nos ajuda a pensar e resolver impasses coletivos contemporâneos. Além de ser, por si só, um ato de resistência.

Assim encerro a panorâmica que é este trabalho. Com perguntas que permanecem no ar; com mares inexplorados; e com uma viajante ávida por seguir viagem. O esclarecimento de conceitos, a experimentação de perspectivas e a investigação de novos contextos pedem uma nova viagem, que dará voz aos povos que encontrar no destino e pelo caminho. Às comunidades e aos brincantes, a voz! Adiante com as provisões e a bagagem, que eu não esquecerei as preciosas ferramentas recolhidas além mar. Nova viagem se aproxima. Desta vez, não sei se por mar ou por terra. Não sei se em nau ou sobre rodas. Mas, em breve, nova expedição tupi há de começar!

*Terminamos aqui essa primeira jornada. Ocorre que já se adianta a hora e que devemos partir. Desculpai se a história aqui narrada vos pareceu um pouco inconclusa, malfinda, inacabada. Também assim é a vida para quem morre. Mas a vantagem das histórias sobre a vida é que as histórias podem continuar.*

João Sidurino, por Antônio Nóbrega – espetáculo *Brincante*

## REFERÊNCIAS

ABELHO, Azinhal. *Teatro popular português – entre Douro e Minho*. Vol III. Braga: Editora PAX, 1970.

\_\_\_\_\_. *Teatro popular português – ao sul do Tejo*. Vol VI. Braga: Editora PAX, 1970.

ALMEIDA, Renato. Estudo luso-brasileiro da área folclórica comum a Portugal e Brasil. In: *Actas do colóquio de estudos etnográficos Dr. José Leite de Vasconcelos*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1954 – 1960.

*Auto de Florípes – Sra Das Neves* 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LCgzNJmlwnQ>>. Acesso em: 14 jul. 2015.

BARROS, J. e COSTA, S. As Brincas de Évora – Os donos da rua. In: *Festas e tradições portuguesas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002.

BEZELGA, Isabel. Manifestações de teatralidade popular: as Brincas de Évora<sup>29</sup>.

BEZELGA, Isabel Maria Gonçalves. *Performance tradicional e Teatro e Comunidade: interações, contributos e desafios contemporâneos – o caso das Brincas de Évora*. 2012. Tese (Doutorado em Estudos Teatrais) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Artes, Universidade de Évora. 613 p. Évora, 2012.

BOSI, Alfredo. “Plural, mas não caótico.” In: \_\_\_\_\_. *Cultura Brasileira - temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

---

<sup>29</sup> Artigo cedido pela professora Isabel em formato Word, sem mais informações para completar a referência.

BRITO, Rubens José Souza. *Teatro de rua - princípios, elementos e procedimentos – a contribuição do Grupo de Teatro Mambembe (SP)*. 2004. Tese (Livre-Docência em Teatro) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. Teatro e Estado do Barroco. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 4, n. 10, p. 7 – 36, Set/Dez 1990. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141990000300002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141990000300002)>. Acesso em: 21 out. 2015.

Casa do Bugio; Freguesia de Campo e Sobrado; Câmara Municipal de Valongo. *Bugios e Mourisqueiros – S. João de Sobrado, Valongo, 24 junho*. Sobrado, Valongo: 2015. Folder da festa da Bugiada e Mouriscada. 12 p.

FRANCO, Luís Alberto Dias. *Auto da Floripes*. Barroelas: Núcleo Promotor do Auto da Floripes, 2011.

GUINSBURG, J. Diálogos sobre a natureza do teatro – a tríade essencial: texto, ator e público. In: *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

OLIVEIRA, Alexandra Marques Espiridão de. *Reconceptualização das Brincas de Évora: encenação em Teatro-Comunidade*. 2015. Dissertação (Mestrado em Teatro – Arte do Actor/Encenador) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Artes, Universidade de Évora. 80 p. Évora, 2015.

RAPOSO, Paulo. *O papel das expressões performativas na contemporaneidade: identidade e cultura popular*. 2002. Tese (Doutorado em Antropologia) - ISCTE (Instituto Superior de Ciência, Tecnologia e Empreendedorismo). 599 p. Lisboa, 2002.

Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana. *Floripes 21*. Direção: Jorge Castro Guedes. Viana do Castelo: Teatro Municipal Sá de Miranda, 1997. Programa de Espetáculo. 33 p.

## ANEXOS

## As montagens em algumas IMAGENS

**Os anjos do deserto – PIM (2011)**

Txtapum – banda de músicos convidada. Apresentação em Arraiolos. (Crédito da Fotografia: Antonio Candeias)



Turmas infantil (amarelo), jovem (laranja) e adulta (vermelho) durante apresentação em Arraiolos. (Crédito da Fotografia: Antonio Candeias)



Alexandra Espiridão (ao centro), aprendizes e músicos durante cortejo introdutório à apresentação em Évora. (Crédito da Fotografia: autor anônimo)



Turma infantil em cena, com ator do PIM (azul) ao centro. Apresentação em Évora. (Crédito da Fotografia: autor anônimo)



Alexandra Espiridão (em destaque). Apresentação em Guadalupe. (Crédito da Fotografia: Antonio Candeias)



Turma jovem em cena. Apresentação em Guadalupe. (Crédito da Fotografia: Antonio Candeias)

**Floripes 21 – Teatro do Noroeste (Viana do Castelo, 1997)** (Crédito das Fotografias: Teatro do Noroeste)



Grupo dos rurais



Grupo dos industriais urbanos



Combate entre Ferrabrás (à esquerda) e Oliveiros (à direita)



Combate entre Ferrabrás e Oliveiros



Floripes (montada no cavalo)



Floripes



Floripes

## Nas próprias palavras: ENTREVISTAS

**Alexandra Espiridão – PIM Teatro** (21 de Maio de 2015)

*Barbara* – Alexandra, eu queria começar perguntando sobre você. Como é que foi a sua inserção e a sua formação no meio teatral?

*Alexandra* – É uma história antiga [Risos]. Eu vou tentar ser rápida.

*Barbara* – Fique a vontade.

*Alexandra* – Quando eu estava no secundário, eu estudava Letras, Literatura e, entretanto, encontrei-me com o princípio grego e socrático de mente sã e corpo sã. E olhei para o meu corpo e achei que meu corpo não era nada sã. E então precisava de por um bocadinho de lado a parte mental e trabalhar a saúde do meu corpo, o desenvolvimento do meu corpo enquanto capacidade expressiva e ferramenta de vida. E fui estudar desporto. Não era nada desportista. Não tinha mesmo nada um corpo sã. Fiz os três anos de desporto. E percebi, eu acho que intimamente percebia que desporto não era aquilo que queria fazer da vida. Então, mudei outra vez para Letras e percebi também que já não me interessava tanto as questões teóricas e filosóficas e sociológicas puras como me interessavam três anos antes. E foi aí que eu percebi que, se calhar, o teatro era esse momento em que se encontravam o corpo e as ideias. Encontrei uma escola de formação de atores que era a Escola de Formação Teatral do Centro Cultural de Évora, isso passou a ser em 1990, e resolvi estudar teatro.

*Barbara* – Você é daqui de Évora?

*Alexandra* – Não, não sou de Évora. Sou de perto de Lisboa. E, entretanto, não queria viver na cidade grande, queria viver no campo e escolhi Évora para vir estudar teatro. Fiz três anos de formação como atriz e na altura não queria bem ser atriz, gostava mais das questões da dramaturgia, da encenação, da concepção de espetáculos, mas a minha formação é como atriz e tenho trabalhado desde sempre como atriz. Pronto. E então, neste processo de aprendizagem, de contato com o teatro, percebi que o teatro clássico que era a minha formação, o Centro Cultural de Évora formava os atores a partir dos textos clássicos, também não era o que me interessava. Interessava-me mais um teatro que fosse expressão da vida, que fosse expressão do cotidiano, mas também que fosse capaz de ser transformador e de ser obra contemporânea e de indicar caminhos e de refletir sobre o mundo. E formamos uma companhia entretanto com o João Sérgio, que era na altura ator do CENDREV<sup>30</sup>, formamos um projeto que partia da recusa do texto e do encenador, baseado num princípio de que os atores sã, que todos os participantes no espetáculo de teatro, o espetáculo de teatro é um espetáculo de arte mais ou menos total que congrega as várias linguagens artísticas, e portanto todos deveriam ser autores, e não um ser autor e os outros serem

---

<sup>30</sup> Centro Dramático de Évora.

executantes de uma ideia de outrem. E pronto. E partimos então para este processo que tem agora vinte e dois anos. Começou em 1993, eu tinha 23 anos, e começamos nesta pesquisa, nesta investigação, neste processo de descoberta de como é que se pode fazer um teatro que esteja perto da pessoas, que tenha público, que interesse ao público e que ao mesmo tempo possa ser um objeto artístico, que não seja uma obra de arte que está nem fechada porque ela pertence somente aos artistas ou aos intelectuais, mas também que não seja tão popular que não seja transformadora, que não seja questionadora. E então vivemos aqui neste território conflituoso entre a obra d'arte e a sua percepção pelo público.

*Barbara* – Entendi. E esse já era o PIM?

*Alexandra* – Sim.

*Barbara* – Por curiosidade, PIM é P – I – M?

*Alexandra* – Sim.

*Barbara* – E significa...?

*Alexandra* – [Risos] Significa muitas coisas. Significa *paranoiac interactive medication* [Risos]. Não, o nome PIM nasce dessa recusa de um teatro antigo, de um teatro que nós consideramos que pertence ao século XIX, o teatro do texto, do figurino, do ator, intérprete. E fomos busca-lo ao Manifesto Anti-Dantas dum futurista português chamado Almada Negreiros, que escreve um manifesto contra o Dantas que era o autor do teatro do final do século XIX, princípio do século XX, que fazia um teatro romântico, antiquado, e ele, enquanto um artista futurista, o Almada Negreiros é um artista plástico, também escreveu teatro, também fez figurinos para o teatro, também teve uma companhia de teatro, era um homem assim meio... muito eclético, um artista, e escreve um manifesto divertidíssimo em que ele insulta o Dantas, diz que o Dantas cheira mal da boca, que usa ceroulas de palha e está sempre a dizer: “Morra, Dantas, morra.”. Portanto, ele quer matar o teatro velho e nós também, nós estivemos contra essa maneira de fazer teatro, contra esse exercício burguês e afastado da realidade. E no final ele, como se desse um grande tiro de canhão para arrebentar com o teatro velho diz “PIM”, “Morra, Dantas, morra. PIM”. E nós gostamos desse PIM e usamos.

*Barbara* – A minha próxima pergunta seria como se deu a formação do PIM [Risos]. Você mais ou menos já contemplou.

*Alexandra* – O PIM, pronto, nasce num tempo em que em Portugal o teatro era mais ou menos dado como morto. Havia mesmo, eu lembro-me, entrevistas, [perguntavam] às pessoas na rua se achavam que o teatro fazia sentido, se [fazia sentido] existir o teatro porque o cinema, a televisão e os computadores... Portanto, havia falta de público no teatro. E há um movimento nos anos 90, portanto neste momento em que nós começamos, nós começamos em 93, mas a partir de 90/91 há o nascimento de uma série de artistas e de companhias em Portugal que fazem essa reinvenção do teatro. Mônica Cali [*trecho de difícil audição; não há certeza se o sobrenome escutado corresponde ao que foi dito*], o Teatro Meridional, o Teatro da Garagem, algumas outras companhias, Serra de Monte Muro [*trecho de difícil audição; não há certeza se a última companhia escutada corresponde ao que foi dito*]... Há uma série de

companhias que surgem em Portugal nesta altura, no início dos anos 90 e que vem refrescar e reinventar o teatro. E foi terrível para mim porque eu tinha acabado meu curso de formação de atriz e eu queria fazer teatro e de repente o teatro era dado como morto. E foi terrível. O que é que eu faço? E então eu pensei: eu vou contrariar isso, vamos contrariar isso. O teatro está morto porque não interessa ao público. Então vamos fazer um teatro que interessa ao público e vamos à procura do público, e vamos ver como é que isso se pode fazer. E pronto. Aqui está.

*Barbara* – Entendi. Então, no início era você e mais dois atores?

*Alexandra* – Sim. Quem fundou a companhia foi eu e o João Sérgio, depois, em 94, entrou um outro ator. Nós começamos em outubro de 93. Portanto, em pouquinho tempo montamos logo um espetáculo, depois no verão de 94 montamos um espetáculo com mais um ator e dois músicos. E não tivemos muitas pessoas fixas. Nós convidávamos artistas para fazer criações.

*Barbara* – E da criação até agora permanece o mesmo núcleo fixo?

*Alexandra* – Sim.

*Barbara* – Qual é a relação que o PIM Teatro estabelece com manifestações de cultura popular portuguesa?

*Alexandra* – Eu acho que o trabalho do PIM terá algumas linhas que serão condutoras ou não nesses vinte e dois anos. Tem certamente e conseguimos identificar algumas, mas é sempre efeito de curiosidades, de interesses que surgem no momento, e pelas pessoas que fazem parte da equipe em cada momento. Muitas vezes é efeito de desafios que a comunidade nos coloca, embora a gente tenha sempre fugido da questão comercial. Quando foi a comemoração dos descobrimentos, nós recusamos a fazer espetáculos para as comemorações dos descobrimentos. Não vamos atrás dos calendários oficiais, mas vamos muitas vezes atrás de estímulos que uma pessoa nos dá ou de alguma coisa que a gente vê. O espetáculo da biblioteca<sup>31</sup> foi assim, nos disseram: “Ah, era giro<sup>32</sup> que fizessem um espetáculo para comemorar os duzentos anos da biblioteca.”

*Barbara* – Pública de Évora?

*Alexandra* – Sim. E nós, como nunca aceitamos essas encomendas oficiais, eu ri-me e disse: “Só se fizéssemos um espetáculo sobre os bichos que estão a comer os livros da biblioteca.”. E depois quando cheguei ao coletivo disse: “Olha, tive agora uma reunião e disse isto.”. E toda a gente disse: “Ah, que ideia fantástica!”, “Vamos fazer um espetáculo sobre os bichos que estão a comer a biblioteca!”. Portanto, há esta motivação. Se há uma ideia que motiva o coletivo, avançamos para ela. As manifestações da cultura popular, como tantos outros estímulos que surgem, também, de vez em quando, aparecem como motores de processos criativos. Portanto, não é uma relação que a gente diga que é intencional. Não há uma intencionalidade, há um encontro com o objeto artístico, ou poético, ou político, ou social que nos motiva para um processo criativo. Os processos criativos que tivemos associados a práticas da

<sup>31</sup> *Bicho papa livros*. Espetáculo do PIM estreado em 2015.

<sup>32</sup> Expressão portuguesa correspondente a “legal” ou “bonito”.

cultura popular, normalmente sou eu, eu é que gosto dessas coisas, gosto de coisas velhas, gosto de cozer meias, de fazer tricô, gosto de descascar favas, gosto de fazer coisas que normalmente as pessoas da minha geração não gostam de fazer. Porque tive uma educação muito próxima das raízes e sempre achei que isso era importante para formar o ser humano. E como nós trabalhamos muito para o jovem público, acho que é importante que as crianças e os jovens tenham contato com as raízes, as suas raízes culturais e acho que as obras de arte, os processos artísticos são boas formas de o fazer. E então, surgiram alguns desafios. Quando foi o lançamento do livro dos contos populares de Évora que é uma recolha do século XIX, as pessoas sabem que eu gosto muito de trabalhar contos tradicionais e outros...

*Barbara* – Esse livro, quem foi o responsável pelo recolhimento...

*Alexandra* – Eu não me lembro agora do nome do autor, mas foi uma recolha que foi feita no século XIX. E que depois é editado, não sei se havia uma edição anterior, mas penso que não, é editado pela Câmara Municipal de Évora em 1998. E pronto. E como um etnólogo da Câmara Municipal de Évora sabe que eu gosto dessas coisas ofereceu-me o livro, é um livro grande. E nós começamos a fazer um evento que é no Centro Cultural, para crianças, no Palácio Dom Manuel, no Jardim Público. E resolvemos fazer um “Palácio dos Contos”, na altura em Évora não havia ninguém a trabalhar contos tradicionais e nós resolvemos e, a propósito do lançamento deste livro, criar este evento e montamos o espetáculo. E o espetáculo é montado a volta dos contos tradicionais, mas também de outras práticas populares. A música, por exemplo, nós pedimos um músico em cena que era percussionista. Todos os objetos musicais que ele tocava eram objetos do cotidiano tradicional: enxada... os metais... havia uma bateria de metais que era feita com enxadas, com ancinhos, com coisas de metal; havia uma zona de madeiras que era feita com objetos de madeira, de barro. Pronto. Visualmente o espetáculo também era construído para que esses objetos fossem vistos não na sua utilização natural, mas enquanto objetos sonoros, transformados em objetos sonoros. A seguir, montamos outro espetáculo, penso que em 2001, e eu estava a fazer uma recolha de jogos tradicionais e a fazer a sua adaptação para a expressão dramática. E nessa pesquisa encontrei-me com uma série de jogos muito absurdos e começava a levar esses jogos para jogar com os meus companheiros, para os entender. Eles estavam escritos, era uma recolha penso que do Teófilo Braga que são uns tomos grandes que tem uma recolha imensa de músicas, de tradições e lá pelo meio encontram-se jogos. E eu passei umas horas valentes na biblioteca da universidade e na biblioteca pública porque nenhuma delas tem a obra completa, então eu tinha que andar de uma para a outra. E ao encontrar-me com esses jogos absurdos, fiquei um bocadinho assim... é pá, isso era engraçado ver como é que do experimentar a jogá-los depois com atores e com músicos, eles tomavam uma plasticidade, e dimensões interessantes do ponto de vista da criação contemporânea. E trabalhamos. E depois, por eles serem tão absurdos, e por eu conhecer os tais *anfiguris* que eu te falei da outra vez, resolvemos também buscar os *anfiguris* para tornar a coisa ainda mais absurda.

*Barbara* – Os *anfiguris*, só para deixar registrado aqui na nossa conversa de agora, são aqueles poemas de tradição oral...

*Alexandra* – Sim. Eles são poemas porque eles têm uma rima ou, pelo menos, uma musicalidade, mesmo na forma de dizer há musicalidade. Portanto, eles são uma forma poética caída em desuso, originária da Grécia e caída em desuso, no século XVIII/XIX. Eram usados nos serões da alta burguesia como elementos cômicos, como são histórias absurdas, impossíveis de acontecer que jogam com relações sociais, com impossibilidades. Há uma história, por exemplo, dum homem que vai a serra e depois vai buscar mel e faz um odre, que é um saco. Normalmente os odres eram feitos com bexigas de animais e ele com uma pulga faz um odre, com o corpo de uma pulga, e enche de mel. Pronto. E são sempre impossibilidades. E a história da ida desse homem a serra e depois os encontros com os elementos da natureza... sempre muito estranhos e impossíveis. Pronto. E aí o que julgamos foi essa questão, foi o absurdo. Criamos o espetáculo de rua, espetáculo para jardins em que trabalhávamos uma série de imagens, jogos, por um lado o espetáculo era feito com jogos, a corporeidade também, cada ator contava na sua gestualidade, nós trabalhamos muito pouco texto, portanto o espetáculo não tinha texto, todo texto é incorporado através do corpo, e é como se cada ator fosse um jogo, tivesse um ou dois jogos, tivesse uma sobreimagem gestual de um ou dois jogos e depois houvesse mais um conjunto de jogos que são mais ou menos pontos de chegada no roteiro do espetáculo. E depois constrói-se um conjunto de imagens com base nos anfiguri, portanto também elas absurdas e impossíveis. Era assim uma coisa um bocadinho estranha, mas era interessante e funcionava muito bem em jardins porque tinha uma dimensão mágica, fantástica e lúdica que se adequava de uma forma interessante. Fizemos outras incursões com a cultura tradicional, mas pronto. Estas são acho que as mais marcantes. Depois, há a chegada às Brincas e as Brincas são um fascínio desde sempre. Desde que cheguei a Évora que me suscitaram muita curiosidade. E li alguns fundamentos<sup>33</sup>, ainda conheci o último escritor vivo de fundamentos que vivia no bairro do Almeirim, e conversei muito com pessoas e sempre achei que seria o trabalho de investigação que eu gostaria de fazer. Depois eu dei uma disciplina que era de Teatro e Comunidade na licenciatura em Estudos Teatrais, na licenciatura antiga<sup>34</sup> para os alunos de Teatro e Educação e fiz o desafio de cada aluno fazer uma investigação sobre uma forma teatral ou parateatral popular da sua zona. E realmente as carnavalescas são as mais comuns. Pelo menos aqui nesta zona, há várias. Não sei se já ouviste falar nas Festas dos Rapazes, as Festas das Raparigas...

*Barbara* – Não, por acaso não.

*Alexandra* – São muito engraçadas. As raparigas constroem um rapaz...

*Barbara* – Mas isso não faz parte das Brincas? É uma outra festividade?

*Alexandra* – Não. Há muitas festividades carnavalescas e depois houve vários alunos que fizeram várias pesquisas mais ou menos aqui pela região, pelo sul do país, todos eram daqui, e uma aluna de Évora faz a pesquisa sobre as Brincas. E ela fez uma pesquisa livre, muito interessante. Ela era assim um bocadinho dada às questões mais esotéricas e faz uma análise das Brincas dum ponto de vista (e ela era de origem parece que angolana e era mais velha, era já uma mulher com uns quarenta e tal

<sup>33</sup> O texto da representação das Brincas.

<sup>34</sup> Alexandra foi durante algum tempo professora na Faculdade de Teatro da Universidade de Évora.

anos, portanto já com uma perspectiva... não era uma pessoa do teatro, era uma pessoa que tinha vindo fazer o curso, mas que tinha outros... tinha já uma história de vida e tinha já uma perspectiva e uma mundividência diferente) e ela faz uma análise muito interessante com base também naquilo que seriam as questões da ritualidade africana. E eu achei interessante porque eu como pessoa do teatro via a dimensão performativa e ela viu a dimensão ritual. E pronto. E foi uma perspectiva nova que se abriu. Entretanto fizemos uma formação aqui com uma especialista em teatro ritual norueguesa, [*nome não compreendido aproximadamente na altura do 23min09seg*], e foi interessante também estudar um bocadinho mais o ritual e o que é que caracteriza o ritual. E depois a perspectiva dela é de que a falta de ritual, a desritualização da nossa vida, principalmente nossa vida europeia, somos todos muito frios, racionais e materialistas e queixamos que o Natal não faz sentido nenhum e que o Carnaval também não. Portanto, até as próprias ritualizações que foram tomadas pela sociedade de consumo, pelo Capitalismo, também elas perderam o sentido e de repente temos a vida completamente desritualizada. E ela faz parte de uma equipa de investigação multidisciplinar, da sociologia, da psicologia, da antropologia e do teatro numa universidade norueguesa. E eles têm uma perspectiva que é a mortalidade dos adolescentes, por exemplo, pode estar relacionada com a desritualização. Portanto, o fato da sociedade e dos adultos não terem rituais de iniciação dos jovens faz com que os jovens porque tem que fazer, naturalmente o ser humano precisa de momentos de passagem, momentos de passagem de estado, então são os adolescentes que provocam esses momentos e que ritualizam a sua vida e fazem-no desreguladamente porque não tem nenhum adulto. Normalmente os rituais são rituais de morte e de nascimento, e há sempre um adulto ou dois ou três que supervisiona de maneira que os rituais sejam feitos em segurança. E isso fez-me pensar. E pronto. E quando peguei nas Brincas, a primeira vez que peguei nas Brincas, em 2011, foi mesmo só uma perspectiva da estrutura performativa e da segunda vez já tentei introduzir a dimensão ritual.

*Barbara* – Quando você diz “pegar nas Brincas”, você diz já começar a trabalhar com elas com o teatro? Porque conhecer você já conhecia. E a partir de 2011 começou a trabalhar com elas com o teatro?

*Alexandra* – Sim. Comecei a tentar perceber. A minha questão era: como é que é possível esta forma quando tudo o que são estruturas teatrais populares desaparecem, porque no nosso país há cem anos para cá a maior parte dessas manifestações desaparece, por que é que elas sobreviveram? O que é que elas tinham de especial para ter sobrevivido? E então pensei: isso há de ser mesmo eficaz, há de estar mesmo de tal maneira bem feito que faz com que seja, contra todas as dificuldades, as pessoas rapidamente conseguem ainda fazer. Há de ser uma estrutura simples, porque se fosse muito complexa o conhecimento ia se perdendo e as pessoas também já não tinham muita paciência praquilo. Porque foi o que aconteceu, desapareceram as bandas filarmônicas, desapareceram os grupos de teatro porque implicavam esforço, implicavam tempo e as pessoas já não têm tempo para isso. Então, tinha que ser uma coisa que fosse muito fácil, muito simples, muito rápida e que funcionasse de tal maneira que fizesse com que as pessoas: “Pronto. Ok. Então vá. Vamos lá fazer.” E vão, e continuam. E então foi isso. Portanto, eu comecei a analisar, do ponto de vista performativo, quais eram os elementos que o espetáculo

tinha, que aquela performance tinha, que lhe davam estrutura, que faziam com que ela existisse, e que fosse possível de ser feita por não profissionais, e que fosse eficaz ainda por cima na rua onde é muito mais difícil fazer teatro. Numa sala, porque há um conjunto de códigos e de estruturas que protegem e que garantem alguma segurança a quem está a fazer. E pronto. Comecei a analisar isso, comecei a perceber quais é que eram os elementos. E em 2011 faço uma primeira experiência com um grupo de vinte e poucas crianças e pré-adolescentes e com os atores da companhia, portanto com os atores profissionais e as crianças, o que é um princípio também que nós defendemos aqui na universidade na linha de investigação de Teatro, Educação e Comunidade o princípio do professor-motor ou do ator-motor, que é nesses processos de criação de performance ou de espetáculos de teatro que são muito rápidos e que tem poucos ensaios porque as pessoas às vezes só podem ensaiar uma vez por semana e depois um dia não está um, outro dia não está outro, como é que é possível em pouco tempo montar um espetáculo e que as pessoas se sintam seguras nele. Então, um professor tem que se rodear de um conjunto de pessoas que tenham experiência e que estejam em cena, muitas vezes não são elas que desempenham os papéis principais, mas estão em cena a suportar, a marcar o ritmo, a marcar a dinâmica, a fazer com que as pessoas entrem no momento certo e a dar segurança. E então essa primeira experiência é uma experiência que nós não... acho que não tínhamos os músicos... Dessa primeira vez, não tínhamos a música. Só tivemos o teatro. Também não tínhamos o maestro, mas tínhamos uma parte do fundamento que é, agora não me lembro do nome, a chegada ao lugar. Quando a Brinca chega a um sítio, ela dirige-se ao dono do lugar e pede autorização para se apresentar e faz mais ou menos uma sinopse da cena que vai contar. E tínhamos essa parte do texto. Fizemos essa apresentação, foi uma apresentação gira, divertida, resultou bem e resolvemos, pronto, dois anos depois que iríamos, essa foi em 2009, não foi em 2011, que dois anos depois iríamos voltar a fazer. Depois, voltamos a fazer penso que em 2011 já. Voltamos a fazer de novo. E aí a professora Isabel Bezelga<sup>35</sup> já tinha começado a fazer a sua investigação e aí, pronto, já havia uma intencionalidade. Mais ou menos com ela fui aferindo aquilo que tinha feito na minha pesquisa informal sobre os elementos estruturantes da performance, e verifiquei isso com ela, pronto, até estar consciente do que é que estava a utilizar e do que é que não estava a utilizar de uma forma intencional. E fizemos essa segunda experimentação de como é que o teatro contemporâneo, neste caso o Teatro e Comunidade, portanto o teatro com não profissionais, utiliza aquela forma performativa num processo criativo participado, na criação de um espetáculo original, novo, que tem como base uma estrutura tradicional.

*Barbara* – Entendo. Bom, para deixar registrado também aqui, o nome do espetáculo é *Os anjos do deserto*, certo?

*Alexandra* – Uhum. Sim.

*Barbara* – Eu queria focalizar a pergunta que eu fiz de maneira geral sobre as peças de repertório do PIM para *Os anjos do deserto*. Como você classificaria a relação do PIM com as Brincas, no sentido de: qual foi a apropriação dessa manifestação? No sentido de: ela serviu para... em termos conteudísticos, como matriz para criação do espetáculo mesmo, como matéria para o processo, para o treinamento...?

---

<sup>35</sup> Professora e coordenadora do curso de Teatro da Universidade de Évora (2015).

*Alexandra* – Primeiro...

*Barbara* – Não sei se eu fui muito clara...

*Alexandra* – Sim. Acho que sim. Vou lá ver se eu consigo ser. Em primeiro lugar, o nome “Brincas” é uma coisa que interessa ao PIM. O PIM trabalha sempre com base no jogo. E custa-nos um bocado em português dizer-se “ensaiar”, dizer-se “representar”, porque gostamos mais da expressão inglesa ou francesa *to play* ou *jouer*. Para nós, nosso teatro sente-se melhor com a palavra “jogo” ou com a palavra “brincar”. Por isso, o nome “Brincas” dá-nos logo vontade de fazer porque parece-nos familiar. Depois, o fato de ser um trabalho com não profissionais que é outro princípio também que o PIM tem desde o início. Todas as pessoas deviam fazer teatro ou poderiam poder fazer teatro. Não somos a favor do teatro obrigatório, mas achamos que o teatro permite-nos reinventar-nos, permite-nos libertar-nos de determinadas convenções que a sociedade nos impõe ou que nós nos auto-impomos. E o fato de podermos jogar ajuda nossa saúde mental, e ajuda a nossa relação social, ajuda a nossa forma de ver o mundo. Por acaso, eu, se fosse presidente da república ou ministra d’alguma coisa, instituiria quarenta e cinco minutos de jogo obrigatório diário para todos os adultos porque acho que as pessoas precisam jogar, precisam sair da matriz de comportamento, precisam de saltar, precisam de rebolar no chão, precisam de se por em confronto com o outro não de uma forma competitiva, mas de uma forma lúdica e desafiante. E talvez aí perdêssemos alguma violência, alguma competição destrutiva que temos. Portanto, essa perspectiva de [que] há uma forma teatral que as pessoas gostam de fazer, tem como nome “Brincas”, e que é possível ser feita, e que anda a ser feita há muito tempo também interessa ao PIM. Depois, a nossa perspectiva pedagógica na escola d’artes que temos, portanto o PIM é uma estrutura profissional que está alojado numa associação cultural que tem como objeto a promoção e a divulgação das artes, da arte contemporânea junto das crianças, junto da população, fundamentalmente das crianças e dos jovens. Tem vários meios de ação, um deles é uma companhia de teatro e outro é uma escola d’artes onde o princípio é não tanto ensinar uma linguagem artística, mas, ao promover a aprendizagem de uma linguagem artística, estimular a criatividade e possibilitar a vivência de processos criativos artísticos. E temos como estratégia, o ano letivo começa em outubro e em dezembro ou até fevereiro temos uma primeira experiência criativa, e depois uma segunda experiência criativa no final do ano letivo. E às vezes fazemos, dependendo dos grupos, mas às vezes fazemos um pequeno espetáculo em dezembro ou janeiro e outras vezes utilizamos a altura do Carnaval para o fazer. E então as Brincas, como forma performativa carnavalesca, entram no nosso calendário pedagógico também. E então temos normalmente os alunos da escola d’artes a fazer este trabalho. Também o fato de ser uma performance que leva muita gente e que precisa de muitas pessoas também é interessante para nós porque nós também gostamos de trabalhar com muitas pessoas, de ter grupos grandes, de dinamizar grupos grandes e de por muita gente a trabalhar, e na companhia, por razões econômicas, isso não é possível, é difícil fazê-lo. Portanto, utilizar os aprendizes, os amigos, as pessoas que de vez em quando vêm fazer um workshop, convidar não sei quantas pessoas e dizer: “Olha, venham que a gente tem dois meses para montar um espetáculo e vamos entrar nessa aventura criativa.” Normalmente janeiro e fevereiro não se vendem espetáculos aqui em Portugal. É uma altura depressiva, de inverno,

escura em que está toda a gente a preparar-se para a primavera, então também é uma altura boa, não há assim nada para fazer. Então, canalizamos nossa energia para um projeto que seja um projeto de trabalho com não profissionais e com a comunidade. Portanto, também por essa questão do calendário nos interessa. Depois, há outra questão que é nós, eu e o João que somos mais ou menos as pessoas que estão sempre em todos os processos criativos, temos uma formação clássica, de teatro de sala, e o teatro de rua ou o teatro na rua para nós é uma questão difícil, nós não sabemos muito bem lidar com isso. Já conseguimos construir algumas performances para a rua e temos sempre essa vontade, mas não é fácil para nós. E então as Brincas como performance de rua também nos interessaram por isso. Nós não somos do circo, não somos da animação de rua, somos do teatro e então andamos sempre a perceber como é que o teatro vai à rua sem ser tirar a estrutura teatral e metê-la na rua porque isso a gente sabe que não funciona. Então, andamos sempre a procura de como é que nós, atores de um determinado tipo de teatro, conseguimos ir para rua. E pronto. E daí as Brincas também nos trazerem algumas respostas, alguns caminhos possíveis. Pronto. E depois a questão do nosso trabalho com a comunidade e com as dimensões do circo, as formas. Aqui no trabalho de investigação na universidade fomos descobrindo. Portanto, a roda, o círculo, que é um círculo protetor em que os atores estão todos virados para dentro, em que há uma comunicação visual muito simples, em que não há uma exposição, não é aquela coisa frontal em que tu tens de repente os olhos dos espectadores. Não. O círculo protege, dá-te força, se não tiveres muita energia para fazer a cena, alguém vem e te substitui. Portanto, é um processo muito mais seguro para iniciar pessoas que não sejam atores profissionais ou não tenham muita experiência. Portanto, ela também em termos formais assim aparentemente nos oferece uma estrutura que permite proteger os atores na sua aprendizagem. Portanto, eles estão ali a meio de um processo e então é preciso encontrar uma forma que seja adequada para o momento do seu desenvolvimento, das suas aprendizagens. Para nós, enquanto estrutura profissional, para os artistas profissionais, eu acho que nós não tínhamos muita consciência disso. Como eu disse há bocado, é um desafio que se coloca, as pessoas acham boa ideia e vamos, não muito conscientes do que é que vamos aprender com isso. Portanto, eu acho que é mais uma questão de naquele momento é o momento do calendário em que não há nada para fazer, é um desafio que eu, enquanto coordenadora pedagógica da escola d'artes, coloco à escola, e depois coloco à equipa da companhia e digo: "Olha, precisamos de ajuda porque queremos fazer uma coisa assim um bocado maior e que precisa de mais meios, para a rua, que vai ter um impacto grande, que precisa de artistas plásticos, que precisa de uma equipa grande.". E então é colocado esse desafio e a companhia aceita. Neste caso das Brincas, eu acho que talvez tenha sido... não é um processo que nasce da companhia, mas é um processo que nasce da escola. Depois, acontece que coincide com a criação do festival da Semana dos Palhaços. Esse é o momento de ruptura das Brincas que são os palhaços. As Brincas tem aquela estrutura muito formal, muito teatral no sentido antigo da palavra. Do ponto de vista performativo são muito interessantes, mas do ponto de vista teatral para nós, PIM, [que] abominamos o texto e que achamos que haver atores a despejar texto e a fazer um gesto sem qualquer apropriação, sem qualquer construção, sem qualquer intervenção criativa do corpo e da pessoa, do ser social e do ser político e do ser filosófico de cada um ou do grupo, essa repetição dum fundamento que tem cinquenta anos e que é muito interessante porque fala da história do Rei Dom Dinis ou da rainha

não sei quantas para nós não faz qualquer sentido. Quer dizer, a última coisa que nós faríamos no nosso trabalho criativo. Acredito que até tenha havido ali algumas pessoas que disseram: “Mas estás maluca? A gente não vai fazer isso.” [Alexandra dizendo:] “Não, calma.”. Nós não vamos usar o fundamento, nós vamos só usar a estrutura performativa, a forma, como se lhe retirássemos o conteúdo dramático. Não lhe retiramos o conteúdo teatral porque as personagens estão lá, porque as estruturas cênicas estão lá, porque as interações artísticas, das linguagens artísticas estão lá. Só lhe retiramos mesmo aquilo que nos parece abominável que é aquele texto pesado, denso, longo, difícil de dizer pelos atores e, portanto, ele aprisiona o ser criativo, ele limita a pessoa que está em cena, faz dela um objeto de repetição, uma espécie de papagaio e, ainda por cima, não é eficaz. Portanto, não resulta. É a única coisa que não resulta das Brincas, o fundamento. Eu sei que isto que eu estou a dizer é muito polémico. A maior parte dos especialistas em Brincas discorda de mim, mas pronto. Ainda assim essa é a minha perspectiva. [Risos] Não tenho qualquer problema em defendê-la.

*Barbara* – A maioria dos registros de Brincas inclusive são a transcrição dos fundamentos, né?

*Alexandra* – Sim.

*Barbara* – A próxima pergunta seria, a gente também já permeou ela, mas eu gostaria de fazer de qualquer maneira para a gente pontuar que é: há elementos de teatralidade nessa festividade que você julga poderem alimentar o teatro de maneira geral?

*Alexandra* – Eu acho que sim. Eu acho que, do ponto de vista do teatro de rua, as Brincas são território muito rico, elas podem ser levadas ainda mais longe. Uma das coisas que eu estou a fazer no meu trabalho de escrita agora sobre este projeto é propor um modelo de intervenção para Teatro e Comunidade a partir desta estrutura em que, para além de identificar as questões que eu já disse da roda, do círculo, do mastro que está ao centro e que é uma espécie de pau que é só um pau, mas que também pode ser um suporte de cenografia (nós estamos na rua e não há cenografia, mas o fato de termos um, quem faz teatro sabe, o fato de termos uma estrutura vertical, ainda que seja só um pau, é belíssimo porque a partir daí pode-se estender uma corda, pode-se pendurar não sei o que, pode-se levantar um pano), portanto é uma estrutura, em termos cenográficos, que as Brincas tradicionais abandonaram... Portanto, eu imagino e essa aluna que fez esse trabalho também o afirma que muito antigamente nos terreiros onde as Brincas eram apresentadas, que eram sítios em meio rural (as Brincas não vinham ao centro histórico. Há cinquenta anos os trabalhadores rurais não entravam sequer na cidade. Portanto, a cidade era para os burgueses e para os operários, os artífices. Os trabalhadores rurais vinham com suas ovelhas, com os seus burros vender suas alfaces e ficavam nesses terrenos que vêm junto às muralhas<sup>36</sup>, junto às portas. Portanto, as Brincas não vinham ao centro histórico, as Brincas não vinham à Praça do Giraldo<sup>37</sup>). As Brincas são território rural e, não sei se tens essa noção, mas os montes alentejanos são filas de casas com

<sup>36</sup> Muralhas com uma série de portas de acesso ao interior que rodeiam o centro histórico de Évora.

<sup>37</sup> Praça principal da cidade de Évora.

terreiro à frente e esse terreiro tem paus, tem paus para estender roupa, tem paus para trepar, tem paus para danças de roda, de fitas, tem mastros que fazem parte da cultura tradicional não só portuguesa, mas também da França e na Europa, imagino que no Brasil também seja frequente haver um pau espetado num sítio qualquer e a volta daquele pau enfeita-se o pau... Se vais querer ver os Santos Populares aqui em Portugal, vem agora em Junho, espeta-se o pau, depois põe-se fitinhas com lacinhos e cria-se ali uma espécie de chapitô decorado e debaixo desse chapitô as pessoas sentam-se e dançam e cantam e comem. Portanto, esse elemento que as Brincas tradicionais perderam ele deve ser trazido, é uma proposta ancestral e que tem que ser retomada porque ela permite do ponto de vista teatral o pôr na rua muito rapidamente, chega-se espeta-se o pau e a partir daí tens uma estrutura que suporta um dispositivo cenográfico. Depois, a dimensão do círculo, como o teatro em arena que no Brasil foi tão desenvolvido, o teatro em arena é uma forma teatral muito especial porque permite por um lado proteger os atores que estão na arena. Neste caso, há um círculo protetor. As Brincas tem, se tiverem os bailarinos e os músicos a fazer o círculo, tens os atores dentro. Portanto, é como se o frame teatral da sala que protege os atores... não existe na rua, mas eles precisam de estar protegidos de qualquer maneira e esse círculo é uma espécie de colete protetor de outros companheiros que aguentam a massa, portanto é outro elemento importante. E depois, a dimensão multiartística, a questão da dança e da música. Todos nós sabemos que se chegas à rua e não levas música é muito mais difícil atrair o público. A dança gera uma movimentação e uma dinâmica que, ainda que do ponto de vista do teatro contemporâneo e do teatro físico possa haver movimentação que seja atrativa e de leitura fácil, a dança é muito mais eficaz porque ela ocupa mais espaço, move mais, agita mais o ar, envolve mais as pessoas, portanto é mais fácil atrair as pessoas e constituir uma roda e criar um foco se houver de vez em quando elementos que são mobilizadores e que movem as pessoas. E o foco do teatro é tão dentro da roda, não tenha que ser tão... possa então ser mais de espreitar, ser mais intimista. Depois há o elemento teatral fortíssimo do maestro que eu, na minha proposta, identifico como um encenador em cena que também, do ponto de vista do teatro e do teatro de rua, faz com que... por um lado executa uma ligação com o público, uma formalização da performance, dá a performance um elemento ritual. Portanto, ele é uma espécie de xamã, ele é uma espécie de sacerdote que faz a ligação (um xamã fazia a ligação entre os deuses e as pessoas e as forças da natureza). E neste caso o maestro faz a ligação entre os performers e o público. Mais formal, menos formal, mais codificada, menos codificada... Portanto, a gente sabe que as Brincas tradicionais evoluíram para uma coisa muito codificada e muito formal e até afastada do público. Mas aquilo que eu proponho é que cada abordagem, cada processo criativo encontre e dê ao maestro as ferramentas que entender do ponto de vista dramático ou da coesão da proposta estética ou dramática da sua performance. Mas ele terá sempre essa função, terá sempre a função de fazer a ligação entre a cena e o público e, por outro lado, ele faz a ligação entre o teatro e a música, ele é uma espécie de maestro também que diz a música: "Agora faz este efeito porque o teatro vai precisar da tempestade ou vai precisar da música mais doce para um momento mais terno ou emotivo", vai fazer a ligação entre a dança e a música, entre a dança e o teatro, e ao mesmo tempo também vai dando as indicações aos atores, daí para mim ele é um encenador em cena e ele deverá ser uma das pessoas que está sempre a coordenar o grupo. Ele tem que saber tudo o que se passa ali e tem que fazer essa ligação. Depois

há o elemento do palhaço que eu acho que esse é o que talvez nos interesse mais, à nós enquanto estrutura criativa, à companhia PIM. Temos essa perspectiva da dimensão lúdica, da dimensão cômica, da ruptura da teatralidade através do riso, através do cômico. Nós não fazemos trabalho de *clown* puro, mas interessa-nos o *clown* como... aquilo que a gente diz que procura são os princípios duma farsa contemporânea. Portanto, nos interessa encontrar na sociedade, nas pessoas, na humanidade aquilo que são elementos chave que nos permitem entender gêneros, comportamentos, tipos, tipologias de ação e de relacionamento social e, pronto, a farsa é a primeira forma teatral ou a mais próxima de nós [que] faz esse trabalho também. A farsa e a *commedia dell'arte*. E esse é muitas vezes o nosso trabalho enquanto trabalho de ator. E o palhaço nas Brincas faz isso. Ele é um elemento quase brechtiano de destruição da teatralidade, de destruição até da própria estrutura performativa porque ele pode cruzar a cena, ele pode interromper a cena, ele é o único que pode desobedecer ao Mestre. Ele é completamente livre. E tem como função manter o público interessado e pode fazer tudo, é livre. Se há um espectador ou um grupo de espectadores que por qualquer razão se distraiu e já não está atento a performance, o palhaço ou os palhaços são livres de parar a cena. Eu sou palhaço, eu estou no oposto do círculo e eu percebo-me que daquele lado está alguém distraído, eu posso cruzar a cena a gritar para que aquela senhora esteja com atenção, pronto, posso fazer qualquer coisa que seja contra a ordem. Ele é um criador da desordem com o objetivo de trazer o foco para a cena. E isso é uma coisa que nos interessa, mas que ao mesmo tempo nos parece pouco clara também nas Brincas tradicionais e por isso andamos sempre também a procura de como é que isso se faz, quais é que seriam os princípios. Na nossa primeira experiência de Brincas nós utilizamos os palhaços, eram dois atores profissionais que o faziam. Nessa última experiência não utilizamos, portanto interessava-nos mesmo a dimensão ritual, a dimensão da performance e da rua e não utilizamos os palhaços e sentimos realmente a sua falta. E acho que foi uma boa experiência. Costuma-se dizer “A gente só aprecia a música se tiver o silêncio.”, “Só gosta do doce se tivermos o salgado”, e realmente fizemos bem em ter retirado o palhaço porque percebemos onde é que ele fazia falta, qual é que era o sentido da sua presença e mais ou menos quando voltarmos a fazer outra experiência já sabemos mais ou menos quais é que são as perspectivas e os focos que esses atores que estiverem a fazer esse trabalho deverão ter.

*Barbara* – Eu tenho duas perguntas referentes a essas figuras cômicas, mas antes delas, e quanto à interpretação ou à qualidade de jogo? Porque os participantes enquanto brincam, não sei se a gente pode referir a isso exatamente como “interpretação”, como a gente diz da gente no teatro convencional. Mas quanto à interpretação ou à qualidade de jogo dos participantes, em que medida você crê que isso possa alimentar os intérpretes do teatro convencional?

*Alexandra* – Pois eu penso que o que existe agora, atualmente, portanto hoje as Brincas que existem, eu acho que terão perdido essa identidade do jogo dos atores, os atores não profissionais, os atores que brincam. Eu acho que o teatro convencional contaminou duma forma negativa, como eu gosto de ser radical, eu diria mesmo que envenenou a teatralidade e a interpretação dos atores populares, dos não profissionais. Eu lembro-me bem há vinte ou trinta anos haver atores profissionais que

diziam, havia uma expressão que era “meter uma bucha”. Não sei se vocês conhecem essa expressão.

*Barbara* – Não conheço.

*Alexandra* – Que é... A bucha tem vários significados em português. Por um lado, é uma coisa que se mete nas paredes, de plásticos, para depois parafusar um parafuso e para as coisas não saírem, portanto é algo que segura, que dá segurança, mas na gíria teatral, uma bucha é algo que sai de improviso. Portanto, eu tenho que dizer “Fecha a porta.” e digo: “Fecha a porta, ó tu. Olha a corrente d’ar.” não sei que “Vais me despentear.”. Mas eu só tinha que dizer “Fecha a porta.”. Mas, entretanto, vou dizer outras coisas que sei que o público se vai rir ou porque está ali alguém que costuma usar essa expressão e eu então ao invés de dizer aquilo, digo outra coisa, portanto que é essa dimensão popular do brincar. Eu sei que tenho que fazer uma coisa e tenho que dizer uma coisa, mas não o vou dizer assim como está escrito, vou dizê-la como me apetece, ou vou pregar uma partida a meu amigo, ou vou dizê-la de uma forma que o público entenda outra coisa. Portanto, é uma perspectiva mais criativa e mais lúdica e mais pessoal de cada intérprete. E eu acho que as Brincas tradicionais perderam... os atores perderam isso, não há muito espaço. Eu imagino que eles de vez em quando quando ao fim da terceira Brinca do dia já estão muito alcoolizados possam fazê-lo, o façam, mas isso não é bem visto. Portanto, isso não é estimulado, nem é bem visto. É uma coisa que toda a gente, os puristas acham mal porque o intérprete das Brincas tem que dizer o fundamento como está escrito e registrado. E isso acho que é uma pena. Acho que de repente as Brincas perderam a sua essência. São Brincas. Significa que as pessoas deviam ir para ali brincar e acabam por estar muito presas à contradança, às coreografias. E as coreografias que deveriam ter como função estruturar, dar uma estrutura que depois permite brincar lá dentro acabam por ser só uma formalidade porque não servem para criar estrutura que permite o jogo livre e tonto e irreverente que as práticas carnavalescas e as práticas populares têm. Só as marionetas é que mativeram no teatro popular português alguma irreverência e alguma ruptura com ordem, alguma criação de causa, alguma provocação dos costumes ou da sociedade nas suas hierarquias e nas suas organizações, sua forma de organização. O teatro acho que perdeu muito. É uma pena.

*Barbara* – Bom, ficamos por aqui. Eu ia fazer uma pergunta de hipótese, mas eu acho bom a gente trabalhar com o que a gente tem agora sendo a realidade que a gente gostaria ou não. E quanto às figuras cômicas das Brincas, os palhaços ou Faz-Tudo, de que maneira aparecem n’*Os anjos do deserto*, de que maneira nutriram o espetáculo ou o aspecto da interpretação?

*Alexandra* – Portanto, como eu já disse, eles não aparecem. E o seu não aparecimento gera um entendimento do que é que eles podem ser sem olhar muito para aquilo que é tradição, olhando só para este objeto performativo, teatro de rua com a comunidade com esta forma que é a forma das Brincas. Que é por um lado o Faz-Tudo, a possibilidade de transportar, eles podem ser maquinistas em primeiro lugar, eles deveriam ser os maquinistas, as pessoas que montam e desmontam, transportam adereços, que manipulam coisas, que passam coisas em cena, que fazem efeitos especiais, que provocam explosões, que fazem sons ou que constroem

estruturas. Portanto, essa é uma função que eu vou propor que seja utilizada, portanto que as estruturas cênicas e efeitos especiais que não sejam musicais, que não sejam entregues aos músicos possam ser realizadas por esses maquinistas. Eles em primeiro lugar são isso. E como eu os veria até em termos estéticos, em termos de figurino seria exatamente esse elemento, portanto o elemento não intérpretes, eles inicialmente não fossem intérpretes. Eles quando estão... O seu lugar é o lugar do técnico, do maquinista de cena. E como são Faz-Tudo, como os maquinistas de cena, eu acho que também tem que ver com o palhaço do circo, com o Arlequim na *commedia dell'arte*, é daí que eles nascem, é também daí que nasce esse personagem que é o mais baixo da cadeia hierárquica. Portanto, ele é o Faz-Tudo. Se formos, por exemplo, para a *commedia dell'arte*, o enamorado, a enamorada, o doutor, são as personagens que têm, em termos sociais, são os atores que têm, em termos sociais, o estatuto mais elevado. Eles têm uma elocução diferente, eles têm dinheiro ou pelo menos tem *sponsors* que lhes permitem ter roupas melhores e é por isso que ocupam esses lugares na cena e não por outra razão qualquer. Enquanto que o Arlequim é o gajo<sup>38</sup> que vem do campo, que não tem dinheiro, que fala mal, que não é capaz de dizer aqueles versos e aquelas palavras e não sei que, que não sabe latim e que depois limpa o estábulo e que não sei que... Portanto, também do buscar essa matriz também ela antiga, também ela da tradição europeia, seria assim que eu os veria em primeiro lugar. Depois, atribuir-lhes a possibilidade de serem uma espécie de ajudantes do encenador e, portanto, eles, como maquinistas, são ajudantes do encenador, a pouco e pouco dar-lhes a possibilidade de terem uma opinião sobre a cena. Portanto, o tal efeito brechtiano de desmanchar e de criar uma relação com o público que está fora da proposta performativa. Enquanto que o mestre formaliza e constrói a relação ritual da cena com o público, ele é quem mantém a estrutura, ele é que diz: “Isso é assim.”, “Vamos fazer assim.”, e ele garante-se de que a performance vai acontecer, o palhaço pode ser, eu não o vejo a destruir a cena de uma forma não intencional, portanto eu acho que ele tem uma opinião, ele tem que ter uma opinião sobre aquilo que se está a passar na cena e essa opinião deve jogar com a opinião do público, ou deve questionar o público, ou deve questionar a cena, ou deve provocar uma tal... e ainda agora as Brincas tradicionais, provocar a atenção do público, ou provocar a participação do público, sendo um não ator. E o fato de ele não pertencer à hierarquia, ser o mais baixo da hierarquia dá-lhe essa liberdade, dá-lhe essa possibilidade de dizer: “Aquele gajo é uma besta.”, “Não concordo com aquilo.” porque ele não é do grupo, ele não é aceito no grupo, ele é simplesmente o transportador de objetos ou o montador de estruturas ou o limpador de sapatos. Portanto, e ser daí que nasce. Em termos da introdução desse personagem que ainda devo considerar que nunca o fiz, nunca o fizemos nós nesta nossa abordagem contemporânea, seria assim que ele nasceria. Portanto, como seria como maquinista, como seria como ajudante. Vai fazer aquilo, vai buscar aquilo, não sei que. E depois ele do ponto de vista do espectador é um espectador. Ele é o espectador. Mas o espectador que pode depois começar a jogar com a cena, que pode questionar a cena.

*Barbara* – Entendo. Figuras cômicas d’outras manifestações de cultura popular portuguesas apareceram n’outros espetáculos do grupo? E de novo, de que maneira elas nutriram o espetáculo ou o aspecto da interpretação?

---

<sup>38</sup> Expressão portuguesa que corresponde a “rapaz”.

*Alexandra* – Eu acho que sim. Nós, como eu disse, quando trabalhamos nem sempre... A gente trabalha muitas coisas diferentes, mas muitas vezes vamos buscar uns tipos. Eu acho que a farsa do Gil Vicente é uma espécie de mãe e território onde o teatro português se mostra no seu melhor. Eu acho que nós temos essa capacidade... nós somos tão críticos e tão autocríticos conosco próprios enquanto povo que há quem diga que temos a autoestima em baixa. Eu não acho. Eu acho que somos mesmo críticos. A gente vê, tem essa capacidade de ver o ridículo do outro numa maneira irresistível. E somos bons em inventar anedotas e fazer crítica social. E o fato de recusarmos isso à procura do teatro como o alemão ou como o francês... Eu digo isto, os portugueses provavelmente nós todos enquanto pobres da Europa do sul, se calhar os italianos a mesma coisa e os espanhóis a mesma coisa, para nós o riso é muito mais interessante do que, se calhar, para os franceses ou para os ingleses. Pronto. É outro tipo de riso. E eu acho que a gente perdeu. O teatro português afasta-se muito dessa dimensão, dessa capacidade que nós temos de fazer crítica social, de por o dedo na ferida, de apontar vícios e comportamentos numa forma cômica e do teatro fazer falta à comunidade e à sociedade. E eu acho, e acho que não sou a única, que o teatro perde público, o teatro em Portugal perde público e perde lugar exatamente quando começa a importar autores, a importar modelos recusando aquilo que é seu. Porque a gente pode importar modelos e dizer: “Ok. Mas agora eu vou fazer aqui à nossa maneira porque a nossa maneira também faz falta, também é importante.”. E deixamos de o fazer. E nós no PIM temos essa mania desde sempre que é, como fazemos um teatro de atores, e como somos atores portugueses, e como somos atores que gostam de se divertir, e gostam de brincar, e gostam de gozar com as pessoas que vemos, penso que temos uma matriz popular, do teatro popular se calhar mais visível. A gente criou um espetáculo, pois não fazemos texto, mas de vez em quando fazemos [Risos], também não fazemos assim muito sentido porque afirmamos uma coisa e depois dizemos: “Ah, agora afinal já não. Mudamos de interesse. Agora já queremos.”, portanto não fazemos muito sentido, mas não nos preocupa. Mas quando começamos a afirmar isso, essa busca da farsa contemporânea e do ator português, do que é isso de ser um ator do teatro português em Portugal, o que é que caracteriza, onde é que podemos encontra-lo e onde é que nós atores nos encontramos nele, fizemos uma experiência de trabalho sobre o vinho. Pensamos que como as adegas, como estamos numa zona em que a maior produção que existe, a maior riqueza é o vinho, pensamos que as adegas e que as marcas de vinho iam estar muito interessadas no espetáculo sobre o vinho. O que não foi verdade porque ninguém se interessou pelo espetáculo. Mesmo antes de o verem acharam “Ah, não, não, nós não temos dinheiro para gastar em teatro.”. E pronto. Mas de qualquer maneira a gente fez o espetáculo e tivemos um processo muito interessante e muito feito junto das pessoas, de recolha, de acompanhamento, andamos nas vindimas a vindimar com as pessoas das aldeias, passamos horas nas tabernas a beber vinho com os velhotes, passamos muito tempo a ver como é que os processos eram feitos, a alquimia da transformação. Fizemos também muita pesquisa bibliográfica, mas basicamente deu-nos muito prazer ir com os nossos instrumentos tocar para as tabernas, aprender as canções e estar com as pessoas e ouvi-los dizer os seus poemas e ouvi-los fazer as suas teatras [que] quando viam que nós éramos do teatro, mostravam. Pronto. Foi um processo... bebemos muito vinho porque até se conseguir ganhar cumplicidade com aquelas pessoas não é fácil, portanto é preciso estar ali muitos dias. E criamos o espetáculo que é a nossa visão sobre o que seria os

atores livres ou o que seria os não atores, as pessoas que gostam de fazer teatro, do teatro popular. E aquilo que encontramos como características é exatamente a capacidade de improvisação, a capacidade de criar dum espaço não teatral de transformar num espaço teatral através da utilização do espaço, através da utilização dos objetos, portanto sem aquilo que está convencionado que é o que constrói o espaço teatral, que é a cortina, que são os panos, que são as luzes, que é o estrado, que é a elevação. Portanto, como é que eu consigo, através da representação, através da interpretação, do jogo do ator, e da relação com os objetos que existem em cena, criar uma estrutura de comunicação teatral e fazer com que o público aceite o desafio de dizer: “Ok. Então agora isto é teatro, vamos lá ver.”. Como é que uma pipa de vinho que está ali encostada a uma parede pode ser manipulada e transformar-se num cavalo e transformar-se numa casa e transformar-se numa torre. Pronto. Como é que o meu corpo e o meu jogo de ator contribuem para a construção da estrutura teatral dum espaço não teatral, duma relação não teatral. E isso foi feito por nós duma forma natural de dizer: “Ok. Então esquece tudo o que sabes sobre o teatro e vamos fazê-lo assim. Vamos fazê-lo quase como se fôssemos crianças. Quase como se estivéssemos a fazer pela primeira vez. Com a loucura, com a ingenuidade.”. Pronto. E aí eu penso que uma vez mais o palhaço, o *zanni*, o Arlequim, o parvo da farsa são elementos importantes para nós enquanto atores porque tem essa ingenuidade, tem essa capacidade de inventar e de dar, atribuir vida ou atribuir funcionalidades a objetos que não tem nada a ver com aquela coisa, que outras personagens do teatro se o fizessem estariam completamente loucas. Portanto, o doutor da *commedia dell’arte* tratar uma pipa de vinho, um barril de vinho como se fosse um cavalo só se estivesse louco é que o faria. Nunca faria uma coisa dessas porque o doutor da *commedia dell’arte* sabe que uma pipa de vinho é uma pipa de vinho. E aí o elemento do palhaço, o elemento da ruptura, o elemento da desmontagem da cena, da distanciação, do dizer: “Ok. Isto é teatro.” Ou “Estamos a fingir, mas venham lá conosco fingir. Mas sabemos que estamos a fingir. Sabemos que isso não é um cavalo, sabemos que isto não é um teatro, sabemos que eles não são atores e, no entanto, estamos no teatro à mesma.”. E essas figuras, que nas Brincas têm essa função, para nós é muito interessante irmos de vez em quando buscar alimento para continuarmos nessa procura dum teatro não teatral, dum teatro não fechado, dum teatro capaz de comunicar com ideias complexas, mas com estruturas de comunicação simples. É essa a nossa abordagem. É um teatro popular pela forma, não pelo conteúdo. Portanto, o conteúdo pode ser um conteúdo complexo ou ter ideias subversivas, por exemplo, ser politicamente interventivo, mas ter na sua forma elementos que geram a comunicação e a aproximação do público.

*Barbara* – Ótimo. Bom, Alexandra, muito obrigada.

*Alexandra* – O público gosta de ver... interessa-se principalmente pelo risco em cena e o teatro popular tinha essa dimensão do risco. O fato de teres uma pessoa que não é profissional, que tem que dizer um texto e as pessoas todas sabem “Ih, como é que ele vai conseguir dizer aquilo tudo?” e “Ele vai ter que dizer aquilo e depois não sabe, e vai meter a tal bucha e vai improvisar.”. As pessoas gostam muito mais dum teatro improvisado. O público gosta muito mais dum teatro improvisado do que um teatro em que já sabe [que] o ator vai dizer o texto todo e não se vai esquecer. Assim como o que o público gosta mais no circo é dos acrobatas voadores que podem cair a

qualquer momento. E estamos todos a ver quando é que eles vão cair, quando é que vai escapar uma mão. E o teatro popular tinha essa dimensão. Tinha essa dimensão de “qualquer coisa vai falhar a qualquer momento e o público está ali”. Uma das coisas que as pessoas mais ficam fascinadas no espetáculo, o *Bicho papa livros*<sup>39</sup> que tu foste ver, é aquele momento do dicionário em que nós estamos a improvisar a palavra que for. Escolhemos uma palavra qualquer e agora, e as pessoas ficam “está tudo ali e agora o que é que eles vão dizer?!” [Risos].

*Barbara* – [Risos] “O que é que vai sair dessa palavra?”, “Eu não imagino o que é que possa sair dessa palavra!”, “O que é que vai sair?”.

*Alexandra* – E isso prende o público e, portanto, isso é uma das coisas que nós usamos e que sabemos que estamos a usar, que não é do universo do teatro, que é do universo do circo, que é do universo do teatro popular, que é essa coisa do “eles vão falhar, eles vão falhar”.

*Barbara* – É. “Quero ver como é que ele se vira.”.

*Alexandra* – Quase todos os nossos espetáculos tem um momento desses em que, mesmo que não seja perceptível para o público, nós atores gostamos de o ter. Gostamos de ter aquele momento em que sabemos que não sabemos o que é que vai acontecer e vamos... Às vezes, por exemplo, tínhamos o espetáculo que começava, tínhamos as personagens todas, tínhamos seis malas, éramos seis atores, e dentro de cada mala estava a personagem, os objetos dessa personagem, o caminho. Temos uma estrutura, mas não sabemos quem é que vai fazer qual personagem. E o espetáculo começa com um jogo de malas em que não sabes qual é a mala que te vai sair e então abres, no espetáculo, abres a mala e tiras “Ok. Gravata vermelha, não sei que, não sei que. Ah, ok. Já sei o que é que vou fazer.” [Risos] Então... e começa. E isso dá ao ator profissional, que tem tudo super arrumado na sua cabeça e no seu corpo, uma frescura e um risco e um nervosismo e uma novidade que doutra forma não teria. Portanto, nós somos contra a repetição igual dos espetáculos dia após dia. Portanto, mesmo que não consigamos criar em todos os espetáculos estruturas destas de jogo em que “ok, não sei qual é a personagem que vai sair hoje”, gostamos sempre de ter num momento do espetáculo um elemento desses que é o elemento que desestrutura o ator, que tira o ator da sua zona de conforto e de preferência que o público consiga perceber isso porque o público vai adorar ver como é que eles vão resolver o problema hoje.

*Barbara* – O risco. Certo. Muito obrigada.

*Alexandra* – De nada.

---

<sup>39</sup> Já mencionado espetáculo do PIM que estava em cartaz na ocasião da entrevista (maio de 2015).

## Farinha - PIM Teatro e Brincas dos Canaviais (30 de Maio de 2015)

*Barbara* – Farinha, como se deu sua inserção no meio teatral e formação teatral?

*Farinha* – Basicamente eu estudava artes visuais e não estava a conseguir ter sucesso e, entretanto, a escola fez-me a proposta para experimentar um curso artístico, mas um outro tipo d'arte, artes performativas. E eu na altura mudei de escola e foi o que fiz. Entretanto comecei mais para divertir-me, para acabar o décimo segundo ano e, entretanto, descobri que era mesmo o que eu queria fazer e até agora é o que tenho feito. É isso. Basicamente acabei o curso o ano passado e agora comecei a trabalhar com o PIM. Já trabalhava com eles durante o curso, mas comecei a trabalhar com eles mais a sério. Basicamente foi isso.

*Barbara* – Entendi. E eu soube que você está em uma formação de palhaço. Sim?

*Farinha* – Sim. Já fiz formações de palhaço. É assim, um palhaço está sempre em formação, porque o palhaço é um processo ao longo da vida que estamos sempre a aprender e a descobrir cada vez mais o nosso palhaço. O palhaço é uma personagem cômica que é muito individual, cada um tem o seu palhaço, cada um trabalha a sua energia, a sua maneira de ver o espetáculo e ver a própria arte do palhaço.

*Barbara* – Sim. E essa formação que você tem tirado em palhaço, você tem feito workshops...?

*Farinha* – Sim, sim. Workshops com formadores portugueses também. Com Eva Ribeiro, Pedro Correia, André Spipa não é português, mas já está cá, é alemão, mas já está cá em Portugal há muito tempo, estudou no Chapatô. Fiz também com estrangeiros, como por exemplo Johnnie Melvin, Jeff Johnson, também aquele Simon Edwards... E até agora foi as formações que fiz. Já fiz outras, não na onda do palhaço, na onda da máscara e do teatro físico que também tem tudo a ver com o palhaço. Não sou só palhaço, mas sim, o palhaço é uma grande parte da minha vida sim.

*Barbara* – E com relação às Brincas? Você fez/faz algum tipo de formação/preparação?

*Farinha* – As Brincas é uma tradição muito específica porque as pessoas que estão encarregues de tratarem da história, do fundamento, como eles chamam, tem um trabalho mais específico e mais marcado. Os palhaços são basicamente os bêbados. E os gajos<sup>40</sup> que não sabem fazer nada vão ser palhaços. E os palhaços nas Brincas existem para conseguir manter a comunicação do núcleo que é criado pelo resto das pessoas com o público. Nem sempre se consegue comunicar o fundamento. Nem sempre chega às pessoas. Então, tem que haver um palhaço que vai aos dois gumes, vai à realidade e ao fundamento e à realidade. Pronto. É um bocado isso, mas Brincas não é uma coisa em que haja formação. Não é. É basicamente... são amadores. A única pessoa com assim um curso, ou com uma noção, ou que faça isso da vida lá sou eu basicamente. Sou o único. De resto é eletricitas, pedreiros, ou o que seja.

---

<sup>40</sup> Expressão portuguesa que corresponde à “rapazes”.

*Barbara* – As próprias pessoas da comunidade?

*Farinha* – Exatamente. É uma tradição. Uma tradição que envolve a comunidade.

*Barbara* – Que, a par das tarefas, executa?

*Farinha* – Exato, exato. Pós laboral.

*Barbara* – Entendi. Bom, a minha próxima pergunta eu acho que você já respondeu, que seria: qual é o papel dos Faz-Tudo nas Brincas? Você gostaria de acrescentar alguma coisa?

*Farinha* – Sim, sim, eu queria. O papel do Faz-Tudo nas Brincas é mesmo o que o nome indica. Faz tudo. É preciso adereços para dar às pessoas que estão a fazer o fundamento, o Faz-Tudo aparece e dá os adereços. Entra em partes em que é preciso. É preciso fazer um casamento, entra o palhaço e faz o casamento; é preciso fazer um funeral, o palhaço vai e enterra e faz o funeral. Entra quando é necessário entrar e, a par disso, faz aquilo que eu já tinha referido de aprimorar a comunicação do grupo com o público e ter uma comunicação muito direta com o público. O fundamento não tem comunicação com o público, é uma coisa mais fechada. Pronto.

*Barbara* – Entendi. Você é daqui de Évora?

*Farinha* – Eu sou de Peniche, mas moro aqui há muitos anos.

*Barbara* – O que é preciso ter, quais são as habilidades para ser um Faz-Tudo nas Brincas?

*Farinha* – Basicamente é boa disposição. A primeira vez que participei nas Brincas sabia fazer três bolas e mal e resulta na mesma. O que interessa é a atitude de como fazes as coisas, não as habilidades de texto porque ali as pessoas não estão preocupadas em ser muito virtuosas, é mais brincar ao Carnaval e boa disposição para cima e para as pessoas. Basicamente é isso. É boa disposição, estar receptivo às pessoas e querer se divertir. Basicamente é o que acho que é preciso.

*Barbara* – Entendi. Bom, nas Brincas que eu assisti nesse Carnaval tinham mais três palhaços. Eles, quando não estão atuando nas Brincas, você sabe qual é a ocupação deles?

*Farinha* – Sim. Um deles era o meu tio que costuma ser palhaço, mas é operador fabril. E o outro que é o chefe dos palhaços, que está sempre o chefe dos palhaços, que é assim o mais gordo, é farmacêutico. E eu pronto, é a minha profissão.

*Barbara* – Onde você buscou e busca permanentemente constantemente os combustíveis para essa prática, digo, os estímulos?

*Farinha* – Eu geralmente procuro as pessoas e as relações entre as pessoas, o que é que faz... as reações, como as pessoas reagem às coisas. Se eu assopro, que reação é que isso vai ter? Se eu bocejo, que reação é que isso vai ter? Como é que as pessoas estão à espera do trabalho? Como é que as pessoas vão na sua vida? Andam normalmente? A maneira como andam. Tudo. Tudo serve de inspiração. O ambiente que rodeia. Basicamente é aí que eu vou buscar. O que tenho tentado às

vezes é, assim na rua é mais difícil uma pessoa passar uma grande mensagem com este tipo de trabalho, é mais boa disposição e alegria e aquele sentimento muito baseado no amor e na traição e da paz e, como é que se diz? Reconciliar?

*Barbara* – Uhum.

*Farinha* – Reconciliar. Reconciliação e esse tipo de coisas. Quando trabalho em sala com o *clown* aí já tento passar mesmo mensagens concretas. Criei um espetáculo em que o objetivo era falar do tempo matinal, do período da manhã, o acordar. E a volta disso tens o lavar os dentes o lavar a cara e fazer a barba, tirar os pelos do nariz, isso tudo. E fazer uma crítica à perda de tempo que as pessoas têm hoje em dia porque hoje em dia nós levantamos já a pensar: “Uh, às 08:00 tenho que estar ali!” e não não não não não, e comemos qualquer coisa à pressa e vamos. E se nós acordarmos em condições, felizes quando acordarmos, e tivermos tempo para fazer as coisas, o nosso dia vai ser muito mais feliz. Então aí, por exemplo, preocupo-me em passar isso.

*Barbara* – Entendi. E essa sua observação do cotidiano, da vida, ela é constante?

*Farinha* – É. Por acaso houve uma frase que foi muito importante para mim com um grande mestre palhaço, [o] que me disse foi, eu perguntei-lhe: “Tu, o que é que tu achas que é preciso para ser palhaço?”. Ele disse-me: “Pá, o que é preciso é: despe-se todo, vais para a rua, largas tudo e brincas com o que te aparece.”. E é isso o que é o palhaço. O palhaço, na base, não sabe fazer nada e vai brincar com o que lhe é proposto. E o palhaço aceita tudo. Às vezes, pode não ser... [Conversa de Farinha com outro ator com quem havia acabado de apresentar espetáculo. Uma vez que a interferência já havia sido feita na gravação, Farinha se aproveita disso e torna ela cômica: *Farinha* – Deu quanto?; *Outro ator* – 10,80; *Farinha* – Vá lá! 10,80! Palhaço, 10,80. [Tilintar de moedas. Risos.]] Ahh, sim. É brincar com tudo. Aparece 10,80, a gente brinca com 10,80, com o que seja. É só isso.

*Barbara* – Entendi. E aí no momento em que você está no jogo ali nas Brincas, quando você vê uma oportunidade, coloca...

*Farinha* – Exato. É os derrapes. São os derrapes.

*Barbara* – Como?

*Farinha* – Derrapes.

*Barbara* – Derrapes?

*Farinha* – Sim, derrapes. Derrapes. Tens uma pauta específica. E tu já sabes o que vais fazer ali. E vamos, vamos fazer três massas, mas entretanto alguém tosse, ou aparece um careca, ou alguém se está a sentar, ou alguém rolou ali, o palhaço tem que ter o radar sempre ligado para não deixar escapar nada. Mas também, eu, por exemplo, tenho esse problema que é não deixo escapar, mas às vezes disperso-me mais e perco o foco da pauta. Acontece-me. Isso depois é perturbador para o trabalho que cada pessoa tem que fazer. Mas basicamente é isso.

*Barbara* – De que maneira você enxerga que o trabalho entre a palhaçaria tradicional e a palhaçaria nas Brincas se relaciona? Seja na aproximação ou no afastamento.

*Farinha* – Na raiz das Brincas, o palhaço não tinha havido assim. Por isso é que eu também nunca tento levar muito à seco para as Brincas. O palhaço é mesmo aquela onda. O gajo que veste as piores roupas que tem, e que se mascara, suja-se da melhor maneira que tem e embebeda-se como deve ser e ir lá fazer bobagens e divertir as pessoas. Basicamente é isso que o palhaço das Brincas faz. Enquanto o palhaço tradicional do circo tem um número, tem uma habilidade, fracassa em certos aspectos, mas depois sabe sempre triunfar, tem uma dramaturgia, tem o Branco, tem o Augusto. Nas Brincas isso não existe. Pronto. Basicamente é isso.

*Barbara* – Mas existe alguma habilidade ou qualidade de energia na palhaçaria tradicional que você acha que contribua para os Faz-Tudo das Brincas?

*Farinha* – Sim, sim, sim. Porque...

*Barbara* – Ou vice-versa.

*Farinha* – Ou vice-versa. Sim, porque... Então, isso por acaso é assim: são os dois, não é? Os dois necessitam do mesmo... o quê? Atenção ao que te rodeia, comunicação, liberdade. Basicamente é isso, comunicação, liberdade, disponibilidade, interação com as pessoas. E tanto serve para o tradicional como serve para o das Brincas, como serve para o palhaço do novo circo, como dizem, pois [depois de tudo] é a base, é a inocência [*trecho não compreendido aproximadamente na altura do 12min25seg*].

*Barbara* – E de que maneira, isso só reforça a pergunta anterior, de que maneira [você] enxerga que uma nutre e estimula a outra?

*Farinha* – Eu acho que uma só vive com a outra. É assim nós só vivemos com ar, não é? E o ar só vive com a água, e a água só vive com a terra, e a terra... É como tudo. A atitude só vai viver também se tiver alguma habilidade, mas a habilidade também só vai viver se tiver atitude. Porque estar ali a fazer massas assim fechado, a não ser que estejas a assumir que o jogo seja esse, não vais chegar à maneira como fazes, à atitude com que fazes a coisa. Pronto. Depois também deves ter um treino de circo, se quiseres ir pelo circo, ou da habilidade, ou o que tu fazes, ou a música, o que seja, também tem que ter alguma prática. É mais difícil tu, sabendo fazer, falhares do que falhares, não sabendo. Mas se tu falhares a saber vais falhar melhor.

*Barbara* – Mas você sente que a sua constante formação com a palhaçaria contribui para a atividade de Faz-Tudo nas Brincas e vice-versa?

*Farinha* – Contribui. Contribui porque é assim: eu vou para lá e é difícil tu explicares a um gajo que está todos os dias na tasca a beber minies: “Olha, quadra de cena.” e “Vejam lá, não façam as coisas muito ao pé uns dos outros para se ver.”. É difícil. Mas também se consegue. E é um trabalho que é o trabalho do ator-motor. É o Teatro em Comunidade. O ator-motor ensina, está ali para estimular as pessoas que não são atores de formação a fazerem arte. Porque todos os seres são artísticos, precisam é de serem estimulados. Portanto, nós temos alguma arte dentro de nós. [Em] algumas pessoas é que está mais adormecido.

*Barbara* – Entendi. E há quanto tempo você participa das Brincas?

*Farinha* – Diz?

*Barbara* - Há quanto tempo você participa das Brincas?

*Farinha* – Dois anos. A princípio há pouco tempo. Dois anos. É meu segundo ano este ano.

*Barbara* – Está certo. Bom, o que eu tinha de pergunta era isso mesmo.

*Farinha* – Ok. Ainda bem.

*Barbara* – Obrigada.

*Farinha* – Obrigado eu. Espero eu ter conseguido ajudar em algo.

**Ricardo Simões – Teatro do Noroeste - Centro Dramático de Viana | Marco Novo e Pedro Rego – Núcleo Promotor do Auto da Floripes (25 de Junho 2015)**

*Marco* – Pronto. Estava a te dizer que em 63 ainda estávamos debaixo da ditadura. Sendo que, esta ditadura tinha a particularidade de encerrar dentro de si uma guerra colonial que era um dos caprichozinhos do nosso “querido” Salazar. E havendo aqui um claro apelo à deserção isto não era muito bem visto pelo regime certamente. E o Leandro Quintas Neves<sup>41</sup> suprimiu precisamente estes dois quadros que diziam o seguinte: “Meu rei, meu senhor, fuja por esse mundo além que quem foge sempre vence, todos nós ficamos bem.”. E isto foi suprimido no texto do Leandro Quintas Neves. Assim como as falas do Brutamontes que é a personagem, digamos assim, mais livre em termos de texto, em termos de... quer dizer, tem quatro ou cinco quadras para dizer, um pouco mais que isso se for, mas há liberdade para improvisar, para meter umas buchas, como nós costumávamos dizer, esporadicamente. E a parte do texto dele também saiu porque ele também, dado ao papel dele mais jocoso, mais satírico, também não poderia ser bem visto pelo regime. O meu entendimento desta supressão é este. Uma vez que havia esta mão pesada do regime e constantemente atenta, eu entendo que o Leandro Quintas Neves tirou propositadamente isso do texto porque o texto era financiado, julgo eu, por alguma entidade superior e ele eventualmente, para não melindrar ninguém, para não criar ali uma [questão] qualquer, suprimiu assim “Ora bem, essa parte tira-se, continua-se a dizer, mas não está aqui para não criar aqui qualquer atrito ou problema.”. Esta é minha leitura da coisa, “quero ser inocente”. Assim como, quem tivesse uma leitura mais cáustica, digamos assim, interpretou aquilo como: ele estava a fazer esse texto a mando do regime e propositadamente ocultou essa parte porque não [*trecho não compreendido aproximadamente na altura do 02min10seg*].

*Barbara* – Sim. Mas a versão primeira que tem esses versos foi escrita por quem?

*Marco* – A primeira versão escrita que existe é precisamente essa. Mas acontece que por testemunho de pessoas dessa altura se dizia que o texto não é diferente daquilo que agora, sendo que evidentemente da questão de eu falar numa representação de cariz popular e que o texto vai sofrendo alterações, até porque, eu falo por mim, há frases que eu entendo que, se calhar, se eu disser assim sai melhor, tu, Ricardo, que estás nisso sabes perfeitamente que isso acontece, às vezes há ali alguma troca de palavras ou... E depois há aqui uma outra lógica decorrente mais uma vez disto, do teatro popular que no amador ou profissional não acontece, isto é a minha leitura da coisa, que é o seguinte: a maior parte dos papéis mais extensos são interpretados pela mesma pessoa durante vários anos. Eu falo por mim. Eu sou novo, mas já estou no meu papel faria onze anos este ano.

*Barbara* – Uhum. Qual é o papel?

*Marco* – É o Ferrabrás. E aquilo que acontece na maior parte das situações é que as pessoas estudam o papel a primeira vez até ficar sabido. Depois, de uns anos para os

---

<sup>41</sup> Leandro Quintas Neves foi quem primeiro recolheu da tradição oral e transcreveu o Auto da Floripes, que integra o repertório de histórias de Carlos Magno que, por sua vez, compõe o Ciclo Carolíngio.

outros, fazem um refresh muito ligeiro, sendo que, com o andar do tempo, esse refresh é cada vez mais pequeno, ou seja, decorrente disto o texto começa a alterar. Porque um ano dizemos assim, depois no ano assim já acrescentamos uma vírgula, mudamos uma palavra, tiramos um... Quando damos por ela, isso acontece com aqueles elementos mais antigos que não fazem o refresh sério e compenetrado no início de cada ano, que há ali mudanças substanciais no texto em relação àquilo que deveria ser. Daí também pode ser que, também se espelha nessas recolhas essas diferenças de texto dumas para as outras. Sendo que, o outro, que é de 83, que é do Maurício Guerra, que, esse sim, já está mais completo, nota-se claramente algumas diferenças. E este aqui é inspirado no Maurício Guerra<sup>42</sup>. Eu também te posso enviar se quiseres. Este aqui é inspirado no Maurício Guerra, é a base e depois há a tal recolha, quer de atuações, quer inclusive dos ensaios em que ele fez a recolha do texto para depois aparecer aqui, sendo que esta parte da introdução histórica e enquadramento é a primeira vez, julgo eu, que é feito porque o que havia antes era só o texto.

*Barbara* – Então, desde o princípio essas versões do Auto da Floripes são transcrições de um texto que é de tradição popular? Ou é um “texto de autoria” a princípio?

*Marco* – O texto que seria de base é o segundo livro da história do Carlos Magno que foi traduzido para o português [por]... não me recordo porque esta parte da história não é a minha praia [Risos] [Procura a informação no material]. Jeronymo Moreira de Carvalho. Exatamente. Foi o que fez a... É assim, este livro, não sei se tu já o tens,

*Barbara* – Esse ainda não.

*Marco* - esse aqui tu consegues se tu fores ao *google books*, está lá, foi de lá que eu tirei também [Risos]. Está lá, está lá. Algumas partes estão um pouco desgastadas, mas o mais importante consegues ver, está em várias línguas inclusivamente em português. Pronto. E é neste livro que é inspirado o texto do Auto da Floripes. Quem foi o autor da adaptação não se sabe pelo menos até o momento, mas o livro que serviu de base ao Auto da Floripes é este. Até por isso, nós entendemos que havia até há alguns anos a ideia que o Auto da Floripes traria trezentos, quatrocentos, até havia quem dizia mais só porque sim, não havia ali nenhuma base histórica para isto. Nós entendemos que será eventualmente de meados do século XVIII para frente porque esta tradução foi feita em 1737 e entendemos que não faria muito sentido o Auto da Floripes ser anterior sendo que isto serviu de base. Eu não acredito que eles estavam a fazer inspirados por uma versão espanhola e de repente “Ah, não. Vamos mudar e vamos fazer a versão portuguesa.” Daí isto será certamente de meados para frente do século XVIII, creio que o Auto da Floripes está no ar, está em cena. Tens aí na página treze. Depois, se quiseres, até te mando o link do *google* para tu ires lá para teres essa informação.

*Barbara* – No final eu pego os contatos de vocês.

*Marco* – Ok, perfeito.

*Barbara* – Bom, eu queria começar perguntando: como é que se deu a formação do Núcleo?

---

<sup>42</sup> Marco fala de um material com conteúdo sobre o Auto da Floripes que traz com ele.

Marco – Olha, foi o seguinte. Eu faço parte do Auto da Floripes desde 2003, o Pedro Rego, ele infelizmente ainda não chegou, espero que consiga chegar a tempo, estava desde 2001, e depois o Luís Franco era muito anterior a nós, deve ter ido para lá nuns meados... eventualmente no início dos anos 90. E pronto. Quando eu entrei, até foi pela mão do Luís que eu fui convidado para entrar no Auto da Floripes, nós íamos conversando bastante sobre o Auto da Floripes, o texto e essas coisas todas e da organização e não sei que e esta ideia já vinha ganhando consistência há algum tempo porque nós conversamos e entendemos que era capaz de ser interessante fazer mais qualquer coisa. Até que em 2010, surgiu um convite a participar num congresso de embaixadas [*trecho não compreendido aproximadamente na altura do 08min35seg*] ali entre Valência e Alicante, numa cidade chamada Ontinyent, onde estas questões do teatro popular e da questão dos mouros e cristãos é vivida com muita intensidade, quase todas as cidades tem uma representação desta natureza. Nós organizamos a ida em conjunto com a Comissão de Festas, sendo que nessa altura o coordenador do Auto da Floripes nomeado pela Comissão de Festas era o Pedro Rego. Foi um elemento determinante na nossa ida. Nós fomos, gostamos muito de participar, foi uma participação excelente a todos os níveis, desde o convívio que houve à diversão, o fato de termos presenciado outras apresentações, o fato de toda a gente ter gostado muito da nossa representação foi duplamente positivo porque já disseram quando fomos aplaudidos, digamos assim. Numa representação como a nossa que é tão densa em termos de texto, o que não é normal em teatro popular, a representação grande tem cerca de duas horas de duração sempre com muito texto, muito [*palavra não compreendida aproximadamente na altura do 10min00seg*] em termos de texto, lá fizemos uma versão de cerca de uma hora e vinte. As pessoas não arredaram pé. Estamos a falar que foi em meados de junho, aquela zona é extremamente quente e a nossa representação foi julgo que às seis da tarde. Por isso, ainda é uma horinha bem quentinha praquela zona. Aliás, eu recordo-me, isso é off-line [Risos], uma noite eu fui, pronto, já estava o recado dado, fomos para a noite e então entrei numa discoteca e aquilo que ofereciam à porta eram leques [Risos]. A zona de Valencia é muito quente. Nós ficamos também muito agradados como não poderia deixar de ser porque ser aplaudidos numa zona que grande parte do texto passa um bocado ao lado porque não é entendido é sempre bom. Há aqui uma questão [que] também de certa forma deu mais vontade a nós avançarmos que foi houve uma saída de elementos do Auto da Floripes no final de 2009 muito grande. Julgo que sete ou oito pessoas saíram. Num elenco de vinte e cinco pessoas já é significativo. Nessa altura, o Pedro Rego estava a dar aulas no externato das Neves que era a escola da comunidade e conseguiu reunir um conjunto de sete ou oito miúdos<sup>43</sup> para suprir as vagas deixadas em aberto. Como entendemos que era importante que eles não caíssem de paraquedas nos ensaios principais estivemos a fazer uma espécie de uma academia [Risos] de final de tarde em que estivemos a ensinar as melodias das canções, a parte da marcha, de lutas e não sei que. E desde logo que também se criou aí um grupo, pronto, houve ali uma boa entregação dos miúdos. Estava a falar de miúdos, na altura teriam quatorze anos. Houve uma boa entregação, depois na viagem também foram entregados e correu tudo muito bem. E também por isso nós entendemos que se calhar era importante dar uma dinâmica mais constante ao Auto da Floripes porque apesar disso ter corrido bem não é linear,

---

<sup>43</sup> Expressão portuguesa que corresponde a “meninos”.

então para mim isto que não é linear mesmo que dentro de dez, quinze, vinte, trinta anos, aqueles que hoje são miúdos [de] quatro, cinco, seis, sete, oito anos ou menos queiram gostar ou ver o Auto da Floripes porque na altura gostavam e por aí adiante. E também porque aqui o trabalho tem que ser feito em duas vertentes. Por um lado, é formar público para gostar do Auto da Floripes e apreciá-lo todos os anos no 5 de Agosto às cinco da tarde, o que não é das coisas mais agradáveis para se fazer suponho eu porque um dia de sol, de verão, muito agradável para ir à praia

*Barbara* – E por que 5 de Agosto?

*Marco* – Porque é o dia da

*Barbara* – Senhora das Neves...

*Marco* – Senhora das Neves.

*Barbara* – É verdade.

*Marco* – O Auto da Floripes está integrado na festa e dada a importância do dia e, sendo que, inclusivamente no texto há loa da Senhora das Neves no final, o Carlos Magno pede ajuda a Senhora para o ajudar a vencer os turcos. Não sei, porque isso são coisas que se perdem no tempo. Naquela altura, não havia blogs ou facebook para se registrar essas coisas [Risos], sinceramente não sei se isto nasceu com a festa, se depois foi integrado na festa, não faço ideia. Não faço ideia e acho que ninguém em boa verdade pode dizer com precisão se foi ou não. Supõe-se. Mas efetivamente é no dia 5 de Agosto. E então, fomos a Valencia, foi um sucesso, nós também gostamos muito do formato do evento, e uma coisa, [*trecho não compreendido aproximadamente na altura do 14min15seg*], que foi, criamos um grupo de trabalho com todo o Auto da Floripes em agosto, nesse ano de 2010, e simultaneamente começamos a esboçar aquilo que seria o Expressões e trabalhar sempre. Por exemplo, é uma coisa que nunca mais me vou esquecer, o primeiro contato que nós fizemos para o Expressões que foi em Julho de 2011 foi em Agosto de 2010 que fomos à Ribeira à Ponte Lima assistir a uma representação [*trecho não compreendido aproximadamente na altura do 14min25seg*]. Curiosamente este ano representaram-na porque não é todos os anos que a representam

*Barbara* – Desculpa, eu não entendi o nome.

*Marco* – O Auto dos Turcos de Crasto, de Ribeira, Ponte Lima. E foi a primeira, nós chamamos “as embaixadas” que nós fizemos para contactar um grupo de teatro para participar do Expressões. E pronto. E começamos, paralelamente ao Expressões, a fazer a divulgação junto da escola, das escolas da comunidade, a falar sobre o que é o Auto da Floripes, criamos um logotipo, criamos um facebook (as cores são, pronto, isso está em preto e branco, mas tem cores<sup>44</sup>), recolhemos registros fotográficos e vídeos do Auto da Floripes dos antigamentes, temos, ou tínhamos [Risos], a manutenção de tudo o que é roupa, ornamento, calçado e isso [d]o Auto da Floripes à nosso encargo. E pronto. As pessoas estavam agradadas com o nosso trabalho porque notava-se, por um lado notava-se que a representação estava melhor e eu

---

<sup>44</sup> Marco fala do logotipo do Núcleo Promotor do Auto da Floripes que no material que trouxe para mim está em preto e branco, mas originalmente tem cores (amarela, azul e vermelha).

também entendo que sim e falava-se mais sobre o Auto da Floripes que é outra coisa que é importante, manter-se o espírito e manter-se a chama do Auto da Floripes viva dentro das pessoas para que depois seja mais fácil aquela parte mais complicada que é representar o Auto da Floripes e assistir ao Auto da Floripes.

*Barbara* – Sim. Agora eu faço mais ou menos a mesma pergunta com relação ao CDV. Como é que se deu a criação do grupo?

*Ricardo* – Como é que apareceu a companhia?

*Barbara* – Sim.

*Ricardo* – A companhia nasceu em 1991 no âmbito duma oficina de teatro do Centro Cultural do Alto Minho que ainda existe, portanto que é uma instituição cultural que se dedica à promoção das várias artes e dentre essas tinha também um departamento de teatro que cria uma oficina de teatro amador para a qual convidava encenadores profissionais numa segunda fase posterior à criação. Convidava encenadores profissionais para trabalharem com os atores amadores. E é através dum desses convites... Uma primeira figura muito importante que passou por cá foi o Mário Barradas que esteve, foi o fundador do CENDREV<sup>45</sup> e o que hoje é a licenciatura ou o curso de teatro da Universidade de Évora, que nasceu também graças ao trabalho do próprio CENDREV, mas a escola chamada a Escola d'Évora, o CENDREV, aquela dinâmica, quem foi fundador da companhia de teatro d'Évora, [foi] o Mário Barradas, que veio cá, e assim como andou pelo país inteiro na dinâmica do... Portanto, posterior à Revolução<sup>46</sup> houve um movimento de descentralização cultural muito forte e no teatro também. E então houve uma série de criadores que se dedicaram muito a irem para o interior, para as regiões mais remotas do país levar teatro, música, enfim. Assim como coisas tão simples como houve campanhas de alfabetização. Havia professores que corriam o país a ensinar as pessoas a ler e a escrever porque em 75 ainda havia uma taxa de analfabetismo enorme em Portugal. O Mário Barradas veio cá. Foi muito importante quando passou por aqui e encenou aqui um espetáculo e depois não voltou mais, mas mandava os seus pupilos, por assim dizer, pessoas da sua confiança que eram convidadas para estar no lugar. Uma dessas pessoas que teve contato com o Mário Barradas [e] foi convidada para vir cá encenar um espetáculo foi o José Martins. E veio fazer um espetáculo no Centro Cultural do Alto Minho e foi o *Adieu Jaime Salazar Sampaio*<sup>47</sup> e na altura foi um sucesso tão grande, teve um impacto na comunidade bastante forte. Este teatro<sup>48</sup> já tinha sido adquirido pela Câmara Municipal em 1985. Quando o teatro fez cem anos foi adquirido, readquirido, ou melhor, foi comprado pela Câmara Municipal porque até aí sempre foi privado. Ele estava em ruínas, em ruínas, quer dizer, toda a parte de palco, caixa de palco, plateia estava muito velho, e estava desativado. E na altura, a Câmara Municipal desafiou o Centro Cultural do Alto Minho para começar um projeto de teatro profissional em Viana do Castelo. E assim surge o Teatro do Noroeste. Inicialmente, portanto, com esse encenador à frente, o José Martins [que] veio fazer esse espetáculo, é desafiado pelo presidente da Câmara a fazer uma companhia

<sup>45</sup> Centro Dramático de Évora.

<sup>46</sup> Revolução dos Cravos.

<sup>47</sup> Este Salazar não é o ditador, mas um poeta, ficcionista e autor dramático.

<sup>48</sup> Ricardo fala do prédio em que estamos no momento, o Teatro Sá de Miranda.

profissional e começa, ainda no seio do Centro Cultural do Alto Minho, o Teatro do Noroeste que se chamava Teatro do Noroeste [*trecho não compreendido aproximadamente na altura do 19min56seg*]. Funcionou assim durante três anos e em 94 autonomizou-se, portanto saiu da esfera do Centro Cultural do Alto Minho e passou à cooperativa Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana. Mas desde 91, logo, desde sua criação, o objetivo da câmara era habitar este espaço e então a companhia é aqui residente desde a sua formação. Desde 91 está residente nesse teatro municipal que depois passou por umas primeiras obras de reestruturação, de recuperação da plateia e depois mais tarde, em 2000, ou entre 99 e 2000, toda a caixa de palco foi remodelada. Assim que a companhia surgia. Inicialmente numa esfera ainda mista, amador e profissional, ou mais profissional, mas ainda com muitos elementos de grupos amadores aqui do concelho, e gradualmente foi se profissionalizando e transformando-se numa companhia inteiramente profissional e continua a produzir. Neste momento, vai fazer vinte e quatro anos e produziu até a data cento e vinte e duas produções diferentes, acho que é isto. Basicamente este é o enquadramento da companhia.

*Barbara* – E você ingressou na companhia em que ano?

*Ricardo* – Eu ingressei precisamente em 97, no ano em que se fez a tal versão da Floripes que foi o meu primeiro espetáculo como ator profissional, que foi pura coincidência. Eu comecei aqui em 97 precisamente para fazer esse espetáculo e depois estive cá até 99, depois saí, fui estudar, e depois voltei em 2006 e mantenho-me cá desde 2006. Portanto vou fazer dez anos de casa para o ano. Mas sim. Mas quando comecei, portanto eu tinha dezoito anos, comecei aqui. A companhia ainda estava numa fase, lá está, ainda dum primeiro crescimento da companhia desde 91, estava num ano onde ainda se faziam, por exemplo, anualmente havia audições para escolha de atores que eram abertas à amadores e profissionais. Hoje em dia isso já não acontece, por exemplo, só trabalhamos com profissionais, apesar de termos hoje uma coisa que é o teatro comunitário, todo um trabalho que fazemos com a comunidade. Nessa altura o grau de profissionalização não era tão grande. E eu entrei também um bocadinho assim. Comecei do zero para depois...

*Barbara* – Entendi. E o que levou o grupo a montar um espetáculo baseado no Auto da Floripes?

*Ricardo* – Boa pergunta porque eu não sei. [Risos] Eu creio que desde logo, o fato do Auto da Floripes ser um patrimônio teatral do teatro popular aqui da região tão importante, penso eu que terá partido das pessoas das Neves, das pessoas do Auto. Também havia um trabalho, também havia pessoas na companhia que estavam muito ligadas ainda nessas dinâmicas de descentralização cultural. Por exemplo, na companhia colaboravam atores que eram simultaneamente animadores culturais noutras instituições durante o dia, depois vinham fazer teatro à noite e que conheciam muito bem o concelho e todas essas manifestações, que conheciam muito bem as lendas, as tradições orais populares. E eu penso que o Auto da Floripes deve ter chegado aqui trazido por pessoas das Neves, inclusivamente nós tínhamos, temos ainda um elemento que é o Porfírio Barbosa, que é da fundação da companhia, é o nosso técnico principal, que é das Neves, é natural das Neves e que já tinha essa experiência. Tínhamos na altura um outro ator que era o Manuel Geraz [*trecho de*

*difícil audição; não há certeza se o sobrenome escutado corresponde ao que foi dito*], que já faleceu, que era também das Neves. E essa proximidade pode ter ajudado aqui quando, porque depois os diretores da altura não eram daqui, nem tinham raízes aqui, mas essas pessoas podem ter ajudado a mediar o contato com pessoas do Auto da Floripes. Depois teve que ver certamente com uma análise do Auto. Agora, o que foi feito na altura foi uma apropriação, por assim dizer, no bom sentido, foi uma apropriação estética ou criativa e foi feita uma coisa que era a *Floripes 21* que não tinha nada a ver com o auto original, mantinha alguns elementos da iconografia do auto e pouco mais, o resto era uma visão absolutamente futurista e uma adaptação completamente livre que cruzava elementos do Auto da Floripes com o Manifesto do Unabomber por exemplo. E depois na altura, a reação foi muito engraçada porque os puristas obviamente que se... houve eco de pessoas que não gostaram, mas também houve eco de pessoas que acharam que sim. E penso que no fundo o motivo terá sido, também tinha a ver com o encenador que o dirigiu, tinha a ver com aproveitar, esteticamente, o confronto entre mouros e cristãos, esse confronto, essa rivalidade. Quis se servir desta base e quis falar d'outras questões. Usando na mesma uma perspectiva maniqueísta, bons dum lado, maus do outro. E na altura, a *Floripes 21* eram os rurais dum lado, assim numa espécie de *Mad Max*, quer dizer, eram os primitivos dum lado e os industriais do outro, os futuristas, os urbanos e isso tudo. E tinha a ver com por em questão esses dois mundos.

*Barbara* – Entendi. Bom, a minha próxima pergunta era justamente sobre isso. Como se deu a apropriação do Auto da Floripes no espetáculo. E você estava dizendo então que foi mais no sentido de mote temático?

*Ricardo* – Sim. Uhum.

*Barbara* – Não seguindo exatamente o tema do Auto, mas usando ele para...

*Marco* – Vocês têm aí, peço desculpas interromper, têm aí, com o Porfíria Ângelo [*trecho de difícil audição; não há certeza se o nome escutado corresponde ao que foi dito*], um livrinho que é do Novos Textos

*Ricardo* – O caderno do programa?

*Marco* – Exatamente.

*Ricardo* – Sim, sim.

*Marco* – E depois nos Cadernos Vianenses há um tomo, por acaso até eu tenho, que fala nisso.

*Ricardo* – Da adaptação.

*Marco* – Sim, inclusivamente julgo que tem lá qualquer coisa sobre o Auto da Floripes, mas tem lá essa informação toda.

*Ricardo* – Sim, nós podemos também arranjar-te isso, nós temos o caderno do espetáculo que tem textos do encenador...

*Marco* – Tem muita coisa. Tem muita coisa. E pode ser útil para ti.

*Ricardo* – Para perceberes essa coisa do... porque eu em bom rigor não sei de onde é que veio. Às vezes pode ter uma informação preciosa do tipo foi numa conversa com A ou com B que surgiu a ideia de, não é?

*Barbara* – Sim. E chegou a haver algum diálogo entre a companhia naquela altura e o Núcleo?

*Marco* – Não, porque nós ainda não tínhamos surgido [Risos].

*Barbara* – Ainda não, ainda não existia como Núcleo.

*Marco* – Nós fomos em 2010 e isso foi em 97.

*Ricardo* – Certo. O Núcleo não existia, então creio que não houve muitos contatos ou

*Barbara* – Mas o Núcleo foi como uma formalização da representação do Auto que já existia?

*Marco* – O Núcleo basicamente começou com uma equipa de trabalho.

*Ricardo* – Desculpa, vou ver se arranjo o caderno, está bem? [Sai da sala].

*Barbara* – Claro, claro.

*Marco* - Foi um núcleo de trabalho criado em articulação com a Comissão de Festas e que isso também visava potencializar o potencial, passa a redundância, do Auto da Floripes. Basicamente é isso. Porque a questão é esta as Comissões de Festas são nomeadas por dois anos. Organizar a Festa das Neves envolve imensas coisas: procissões, espetáculos e tudo o mais. E o Auto da Floripes requer um acompanhamento mais cuidado do que apenas quem passa ali de dois em dois anos ou... faço-me entender?

*Barbara* – Uhum.

*Marco* – Ou seja, para que o trabalho seja mais consistente, mais dinâmico, mais duradouro convém que seja um grupo de trabalho que entenda do Auto da Floripes. E foi por isso que foi criado o Núcleo Promotor para que esse trabalho pudesse ser feito e também para tirar muitas dores de cabeça à Comissão de Festas porque organizar o Auto da Floripes não é nada fácil. E temos o testemunho de vários presidentes que organizaram a festa antes de ser fundado o Núcleo Promotor que dizem que era um... “prebicaz” como se diz cá organizar o Auto da Floripes porque é muito complicado mesmo. É muito complicado mesmo. E pronto. E estamos aqui a falar basicamente em duas frentes que foram aquelas que nós mais assim, sendo que neste momento só estamos a trabalhar numa delas que é a parte de divulgação, de estudo e por aí porque a parte da organização do Auto da Floripes no 5 de Agosto foi-nos retirada [Risos] pela Comissão de Festas porque... assuntos tristes.

*Barbara* – Como? Desculpa, eu não entendi. Vocês não...

*Marco* – É assim. Nós tínhamos, de certa forma, a responsabilidade ou a incumbência de preparar a representação em articulação com a Comissão de Festas. Ok? Sendo que a Comissão de Festas é, em última instância, quem manda na representação do 5

de Agosto na Senhora das Neves. Ok? Por isso, eles têm o poder de dizer se querem contar conosco ou não para tratar disso. Houve uma nova Comissão de Festas que assumiu, que entendeu, e não quero estar a falar, é uma história que honestamente não interessa para nada, que eles é que devem (inclusive na segunda-feira fomos ao tribunal por causa disto) e... uma novela.

*Barbara* – Sim, a Elisabete<sup>49</sup> estava comentando.

*Marco* – Acho que nem no Brasil se fazem novelas tão boas. E pronto. E neste momento, a nossa ação limita-se mais a parte de divulgação do Auto da Floripes e por aí adiante. Tudo tinha a ver com a organização para o 5 de Agosto. Aí a Comissão de Festas, quem está na Comissão de Festas... Bom, se tudo correr mal, a culpa não foi nossa [Risos].

*Barbara* – Entendi. E com relação aos participantes do Auto da Floripes. Quem são? São pessoas da comunidade?

*Marco* – Sim. Porque lá é uma comunidade muito particular porque eu não sei que jogo que a nossa... a nossa organização administrativa é muito diferente da que há no Brasil. Até porque as nossas cidades, por exemplo, à beira das vossas são um bairro. A maior parte delas [Risos]. São Paulo tem mais habitantes que Portugal inteiro.

*Barbara* – É. É a maior de todas. Aí você também pegou o maior exemplo [Risos]. Mas também existem cidades pequenas.

*Marco* – Mas mesmo a diferença de escala. Uma cidade tem mais habitantes que o país inteiro. E é assim, nós temos (pegando um dos casos mais pequenos), temos a cidade, o município, que tem de sede a cidade, e depois temos aldeias que, em termos administrativos, são freguesias. E então, as Neves, gosto de fazer esquemas [Marco desenha], as Neves, não sei se tu viste em termos de fotografias.

*Barbara* – Não.

*Marco* – Pronto. Aquilo tem um largo e esse largo é a convergência de três freguesias: Barroelas, aqui é Mujães e aqui é Vila de Punhe. Sendo que, habitualmente isto não é uma regra completamente rígida, mas é quase, os elementos que representam o Auto da Floripes são emergentes destas três freguesias. Acontece pontualmente que possa vir um dum freguesia ao lado, mas é claramente exceção e não regra.

*Barbara* – Uhum. Entendi. E então esses moradores locais começam a convergir e... Qual é o tipo de preparação? Existem ensaios?

*Marco* – Sim.

*Barbara* – A uma certa altura anterior a data da representação...?

*Marco* – É assim. Até por isto a nossa ação estava a ser importante. E eu já apanhei uma fase mais tranquila porque eu sei que anos 80 e anos 90, em termos de ensaio, faziam-se dois ou três. E depois costumava-se dizer que a Senhora das Neves no dia 5 de Agosto dava sempre uma mãozinha para que tudo corresse bem. Agora, aquilo

---

<sup>49</sup> Elisabete Pinto, atriz e uma das dirigentes do Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana.

que eu sei, eu também apanhei já inícios dos anos 2000, mas mesmo assim far-se-iam completos, do princípio ao fim, quatro ensaios por aí. Aquilo que geralmente está estipulado é que se devem ensaiar dois meses, mês de Junho e Julho geralmente à sexta-feira, sexta-feira à noite que é o dia mais comum para a maior parte das pessoas. Como nós começamos a ter... (e isto havendo só uma representação por ano que é no 5 de Agosto), como entretanto, com o surgimento do Núcleo Promotor, também com aquela questão anterior que foi a ida à Espanha, tivemos mais uma representação, ou seja, tivemos que antecipar o início dos ensaios. Sendo que aqui há outra particularidade que é quando vamos representar fora do largo das Neves, fora da festa, a representação não é a mesma, há um corte de cerca de quarenta / quarenta e cinco minutos mais ou menos porque não há tempos certos, porque às vezes há uma guerra, uma batalha que dura mais tempo, há ali alguém que se esquece de dois minutos do texto [Risos]. Mas há um cortezinho substancial do texto por dois motivos, sendo que um foi o que teve de ser, foi por uma questão de obrigação [*trecho não compreendido aproximadamente na altura do 36min00seg*]. O que teve de ser é porque nós quando fomos representar à Espanha não nos davam o tempo que nós necessitávamos para representar a peça na íntegra e sendo que o tempo que nos deram ainda foi negociado para termos mais um bocado porque se não, não conseguíamos ter ali um seguimento lógico e estruturado da peça. Íamos ter que cortar coisas que depois ia-se ficar ali um elemento muito estranho. E então cortou-se, logo podia ser cortado em partes do texto que eventualmente não fossem tão interessantes em termos de espetáculo e assim ficou. Neste momento, a segunda questão que se acoplou é que, também para criar um elemento diferenciador entre aquilo que é feito na nossa terra e aquilo que é feito fora. Ou seja, quem quer ver o Auto da Floripes completinho, o prato completo, só nas Neves. Lá fora, há uma representação... uma *sample* [Risos]. Pronto. O que fez com que, pronto, lá está, os ensaios também tem que ser diferentes. Antes da representação principal, porque a maior parte das representações dessas mais curtas que fazemos é antes da representação principal, até porque para não criar aqui quebras e confusões porque... ensaiar pessoas que não tem formação em teatro, gente do povo, não é fácil quando temos que introduzir alterações. Eu recorde-me, por exemplo, quando introduzimos as lanças que estão agora. Quando eu entrei para o Auto da Floripes, as lanças dos cristãos tinham a volta de um metro. Isso para uma lança não faz muito sentido. Entretanto, introduziu-se uma que teria a volta de um metro e quarenta / um metro e meio por aí e neste momento tem dois metros e dez. No dia em que nós aparecemos lá com varas de eucalipto que iriam ser mais tarde lanças íamos sendo crucificados porque as pessoas entenderam que aquilo era uma mudança completa. E porque era pesado e porque eram grandes e porque era isto e porque era aquilo e porque era...

*Barbara* – As pessoas da comunidade que estavam acostumadas a assistir o Auto?

*Marco* – Não, os atores.

*Barbara* – Os atores.

*Marco* – Os atores. Pronto. Depois lá se conseguiu fazer com que eles aceitassem a alteração. E eu queria introduzir uma outra nuancezinha como estas lanças, mas só depois no segundo ano é que se conseguiu introduzir o que era... O que acontece, os

soldados turcos vão de sapatos, e um sapato com um tacãozinho<sup>50</sup>. No momento da marcha em cima do palco, aquilo faz aquele [bate palmas e reproduz o som] e faz aparato em termos de espetáculo, acho que resulta bem. Os cristãos, como vão de sandálias com sola de borracha, não têm esse [bate palma novamente] elemento. A minha sugestão era que ao bater com o pé, batessem com a lança ao mesmo tempo e esse problema já se resolvia. Só que não se conseguiu introduzir logo no primeiro ano esta alteração. Para tu teres uma noção do quão difícil podem ser coisas extremamente simples nesta lógica. E então, nós, antes agendavam-se, digamos assim, oito ensaios, sendo que depois alguns cancelavam-se, outros eram feitos a meio gás. Agora com esta lógica, fazemos, sempre mais uns ensaios bastante consistentes e produtivos, dez/doze ensaios.

*Barbara* – E houve algum tipo de profissionalização, ainda que essa não seja a melhor palavra, depois da formação do Núcleo?

*Marco* – Não. Houve de certa forma mais exigência. Sim, houve mais exigência. E depois, lá está, decorrente de haver mais ensaios, as coisas correm melhor. Depois, o fato de haver mais apresentações também... é como o futebol, quanto mais treina, melhor se joga. Ponto. Quanto mais se vai para cima dum palco, mais a vontade se está em cima dum palco. Não há aqui volta a dar. Daí há uma decorrência do fato de se fazer mais representações e de se fazer mais ensaios, da representação final, na minha opinião, ficar melhor. Mas nunca houve um interesse de profissionalizar, nos termos que tu usas, o Auto da Floripes. Há de certa forma, e já é uma conversa que nós, se calhar, já tivemos com os nossos amigos do CDV, eventualmente, e isto é uma coisa que vai ter que ser feita com muita delicadeza, a possibilidade de haver umas aulas de representação, de colocação de voz, de canto e não sei que, mas só para afinar as coisas porque são coisas que podem ser perfeitamente feitas sem melindrar em ciência da representação. Agora, nunca, jamais e em tempo algum, podemos pensar numa coisa mais séria nesse aspecto porque não faz sentido, até porque de certa forma, um dos elãs, um dos charmes que tem o teatro popular é precisamente este de ser feito por pessoas do povo [com quem] nós lidamos todos os dias e que estamos habituados cada um na sua profissão e depois vê-las assim no palco. Alguns transcendem-se, outros continuam a ser precisamente a mesma pessoa que são cá fora. Mas convém manter esse cariz *naïf* da coisa para ter essa ligação às pessoas.

*Barbara* – Sim, claro. Bom, falando de manifestações de cultura popular de maneira geral, como eu considero que o Auto da Floripes seja, o CDV, sabe me dizer se ao longo da história já trabalhou com outras manifestações de cultura popular portuguesa?

*Ricardo* – Uhum. Sim. Ainda há pouco... Desde sempre. O trabalho da companhia, para além de se centrar na promoção da dramaturgia portuguesa e universal do teatro, dos clássicos, do teatro contemporâneo, teve sempre, até por aquilo que eu expliquei da formação da companhia que vem do amador e o amador vem do popular, uma inscrição territorial muito forte que durante quase duas décadas foi muito centrada em todo o distrito. Ou seja, são dez concelhos, aliás, aqui tens o caderno da *Floripes* [entrega-me o programa do espetáculo *Floripes 21*].

---

<sup>50</sup> Salto alto.

Barbara – Ah, ótimo.

Ricardo – Isso ainda existia [vai indicando no programa]. Teatro do Noroeste, Ministério da Cultura, Câmara de Viana e apoiado por um Fórum Autaiaic [*trecho de difícil audição; não há certeza se o nome escutado corresponde ao que foi dito*]. Caminha, Melgaço [*municípios não compreendidos aproximadamente na altura do 43min15seg*] Ponte Lima, Pólvora, que já é fora do distrito, e Vila Nova de Cerveira. Entretanto, a atividade da companhia foi se estreitando mais a este concelho. Mas sempre teve uma inscrição territorial muito forte e um vínculo muito forte precisamente na captação de manifestações de teatro popular. Não tanto do ponto de vista da etnografia ou para as mostrar ou para as promover, mas sempre uma lógica de apropriação como aconteceu com o *Floripes*. E também aconteceu, não só no âmbito do teatro popular, mas no âmbito das lendas. Houve várias adaptações de lendas populares, não propriamente manifestações de teatro popular, mas lendas populares que eram depois adaptadas para o teatro e produzidas enquanto espetáculo de teatro profissional. Mas há uma outra manifestação que é o Auto de São João, aqui perto também, em Portela, que aí a companhia nunca trabalhou, mas chegou a apoiar em termos logísticos... Pronto. Sempre esteve assim. Agora, em termos de teatro popular mesmo, se pensarmos na *Floripes*, eu penso que houve este exemplo, e depois em termos de teatro popular mesmo eu penso que não há. Há é muito apropriações, adaptações a partir de lendas, de episódios, de coisas do imaginário popular. Isso sim. Olha aqui neste caderno da *Floripes* tem de fato muita coisa que eu acho que te pode interessar. E também tem uma boa bibliografia a cerca do Auto e a cerca também do contexto da adaptação pela companhia.

Barbara – Ok. E eu posso ficar com ele?

Ricardo – Sim, sim.

Barbara – Ah, ótimo.

[Risos]

Barbara – É que às vezes os programas são arquivados...

Ricardo – Eu depois confirmo à saída, mas este não deve ser o único.

Barbara – Se não, eu posso fotografar.

Marco – Não, eu acho que tenho um. Meu filho deu-me alguns.

Ricardo – Eu tenho também esse. Tenho não sei onde. Na casa dos meus pais talvez. Mas sim, em princípio deve haver mais, nós guardamos sempre uma quantidade. Pode ficar.

Barbara – Obrigada.

Ricardo – E tem uma série de. [À Marco] Estavas a falar a pouco também do Guerra?

Marco – Maurício Guerra.

Ricardo – Maurício Guerra. Tem aí textos dele também.

*Barbara* – Mas, de novo, qual é a relação que o grupo estabeleceu com esses elementos da cultura popular? Seja o Auto, sejam as lendas. É novamente no sentido de eles servirem como matriz temática...? Qual é o tipo de apropriação?

*Ricardo* – Tem muito que ver com uma estratégia de implantação da companhia na comunidade, de formação de públicos para o teatro, é a isso que a companhia se dedica. E então funciona, nós queremos ter uma linha de divulgação do patrimônio dramático nacional e universal. Não adianta chegar a Viana do Castelo, ou Alentejo, ou no Brasil, chegar a aldeia mais recôndita e chegar ali e dizer: “Shakespeare! Paf! Tomem lá.”. Há todo um trabalho que é preciso fazer. E aqui sempre foi entendido desde o início, penso que é uma matriz que se mantém na companhia, que para se fazer Shakespeare ou outros autores mais eruditos ou clássicos tem que haver antes, ou durante, tem que haver também um trabalho de sementeira. E esse trabalho passa por: como é que se traz uma pessoa que nunca veio ao teatro entrar no teatro? Há pessoas em Viana do Castelo que mesmo hoje, século XXI, há pessoas que tivemos exemplo aqui de trabalhos que temos feito com a comunidade, de sessenta, de setenta anos e que entraram o ano passado pela primeira vez no edifício que é deles! Que é da cidade. E entraram pela primeira vez. Então, é uma forma... Lá está, o interesse... não é que nós sejamos uma instituição virada para a promoção da cultura popular ou da etnografia. Não. Agora, isso estrategicamente é um campo da nossa ação como uma forma de captação quer de públicos, quer também de interpelação das comunidades. E isso acontece muito, por exemplo, a história de Viana é muito ligada à pesca, à pesca do bacalhau, ao imaginário do mar e nós temos ao longo da história de produção da companhia, são vários os exemplos que se veem lá quer de dramaturgia ligada ao mar, quer de histórias do território ligadas ao mar que passaram para o palco e isso acaba por ser um trabalho dialético. Porque se nós queremos que eles vão ver o Bernardo Santareno que é o maior dramaturgo português do século XX se calhar temos que falar do mar e se, por exemplo, nós queremos que as pessoas saibam, por exemplo, o navio Gil Eanes onde o Bernardo Santareno, que é um pseudônimo do Martinho do Rosário que era o médico psiquiatra que foi médico no Gil Eanes e que ninguém, a esmagadora maioria das pessoas

*Marco* – Obrigada [Risos].

*Ricardo* – desconhece, ele serviu no Gil Eanes, era médico na frota bacalhadeira, psiquiatra. Durante dois ou três anos foi médico no Gil Eanes. E, por exemplo, a companhia já fez na década de 90 uma obra dele, *O Lugre*, que foi um sucesso também por quê? Porque basta ser sobre aquela temática virada para o mar. Nós continuamos a apostar muito nisso que é o cidadão comum tem que se identificar de alguma forma tematicamente, lá está. Não é que depois o teatro tenha que ser facilitista ou tenha que ser popular no mau sentido. Mas do ponto de vista temático, não adianta vir para aqui falar da conquista de Marte. Quer dizer, pode-se falar, mas acreditamos muito que essa também é uma das missões da companhia que, agora já não é assim, mas durante muitos anos, durante quase vinte anos, era a única estrutura profissional de teatro num raio geográfico muito grande. Então é uma forma de, as pessoas têm que se identificar com o que nós fazemos para virem ver. Se vierem ver e se gostarem, ou se não gostarem, mas, sobretudo nós acreditamos muito nessa ideia de que o teatro municipal tem que ser um espaço habitado, tem que ser

um espaço que as pessoas sintam como seu. Assim como a gente vai ao cinema numa semana, vê o filme e não prestou para nada, mas gostamos de ir e para a semana vamos outra vez e, se calhar, gostamos do filme, no teatro, por ser ao vivo, isso não acontece, é mais difícil. Nós vimos ao teatro e não gostamos e há muita gente que diz que não vem mais, mas acreditamos muito nisso. E toda a história da dramaturgia feita pela companhia tem muito que ver com o território. Os tempos vão mudando, vai havendo novos paradigmas e neste momento, temos uma linha de trabalho... basicamente três linhas de trabalho teatral: divulgação dos clássicos, divulgação do teatro contemporâneo e teatro comunitário que é muito a continuação disso que é apropriarmos-nos de, por exemplo, uma história do universo popular, depois fazê-la no palco com profissionais. Hoje já fazemos uma outra coisa, tem a ver com outras abordagens, que é: vamos para o terreno, vamos trabalhar, lá está, com os amadores ou com as pessoas que nunca fizeram teatro, trabalhar, do ponto de vista do teatro, uma história, uma realidade, uma lenda. E é isso.

*Barbara* – Você enxerga que essas manifestações contribuam de alguma maneira para o teatro profissional?

*Ricardo* – Sim, sim. Sem dúvida. Sem dúvida. Claro que sim. Se acreditamos que o teatro é inerente ao ser humano, como é, o teatro popular é inerente ao ser humano. Eu ontem fui a uma manifestação, fui a uma aldeia celebrar o São João

*Barbara* – Qual aldeia?

*Ricardo* – Perto de Viseu. Perto de Castro Daire.

*Barbara* – Ah, tá. Porque eu estive em Sobrado.

[Pedro chega]

*Pedro* – Boa tarde.

*Ricardo* – Sobrado de Valongo! Também apareceu no jornal.

*Marco* – Boa tarde. Olá.

*Barbara* – Olá. Prazer.

*Ricardo* – Olá, Pedro. Tudo bem? Sobrado de Valongo saiu ontem no jornal. Exatamente. Saiu hoje no jornal. Tem tudo a ver também com o São João. São João Batista. E eu fui a uma aldeia, donde é natural minha mulher, e lá celebram também o São João. É uma manifestação engraçada que eles fazem, vínhamos para cá a falar disso, que é eles fazem uma festa muito engraçada que é um desfile em que todas as mulheres de todas as casas saem com um cesto na cabeça com comida, as mulheres e as crianças, meninas só, e fazem um cortejo que eles chamam das Cozinheiras e no fim vão para o largo e montam uma mesa gigante e todas as casas, toda a gente põe ali comida e toda a gente come, e vêm forasteiros comer. Portanto, é uma festa que toda a gente come. E isto terá nascido em meados do século XX, quando a fome era muita, então era uma forma de, havia um dia [em] que havia ali uma junção de comida e toda a gente matava ali a fome e o desfile era para quê? Era para mascarar. Os cestos vêm tapados, então ninguém sabe quem é que trazia o que, nem muito nem

pouco, havia gente que só levava o cesto e uma toalha e pronto, e toda a gente comia e não sei que. E viemos a falar duma coisa, e eu acho muito interessante, pronto, também gosto bastante de etnografia, que ninguém sabe como é que começou. Mesmo os mais antigos, pessoas com quase cem anos, só sabem que aquilo sempre se fez. Depois vínhamos a falar no caminho para cá e ela<sup>51</sup> vinha a comentar que quando ela era criança, havia uma figura que ia a frente do cortejo vestido, portanto, com roupas que faziam lembrar aqueles... os Caretos

*Marco* – de Podence.

*Ricardo* – Portanto cheio de panos, uma espécie de palhaço, e que ia a fazer palhaçadas, ia a brincar e não sei que e no fim era perseguido pelas crianças e toda a gente e rasgavam-lhe a roupa toda. E rasgavam-no todo e ele fugia, ia mudar de roupa e depois vinha para a festa. Ora, isto é teatro. Ou melhor, são formas parateatrais de ritualização, quer dizer, ali simbolicamente, tal como aos Caretos, tal como ao Judas, se queima ao Judas, tem a ver com ritos de, não de passagem, mas ritos de celebração da abundância. Por exemplo, matar ao Diabo. Vejo isso muito por aí. Isto para dizer o que? Que o teatro popular sem dúvida de que forma é que ele serve de substrato ao teatro profissional? O teatro profissional é uma especialização. Há pouco o Marco falava que, quer dizer, que o Auto da Floripes, nunca passou pelos propósitos do Núcleo profissionalizar, mas, quer dizer, o teatro profissional especializa-se a partir daqui, do Auto da Floripes, das lendas. Aparece depois uma forma mais especializada d'arte que decorre acho eu da própria evolução humana. Porque uma coisa não está dissociada da outra. Aliás, eu acho que o teatro profissional é um produto, é, lá está, uma sofisticação do que é o teatro popular que, por sua vez, é o teatro mais básico, que é o que a gente vê as crianças a brincar: “Agora, estou a fazer os ovos.”, “Agora, a bebida.”, agora não sei que. Por isso é que eu acredito muito que é inerente ao homem.

*Barbara* – Sim. Agora eu queria falar sobre o Brutamontes. Vocês poderiam me falar um pouco sobre essa personagem?

*Marco* – Quer falar tu, Pedro?

*Pedro* – Fala tu. Fala tu que ainda não estou quente, não aqueci.

[Risos]

*Marco* – Quando ele começar a falar convém pões o telefone a carregar [Risos]. É assim, o Brutamontes é uma personagem muito peculiar porque... primeiro é o único que tem liberdade em termos de movimentação e texto, sendo que não é liberdade total, completa, como é evidente, mas tem a possibilidade de improviso, de andar para um lado e para o outro, sendo que está limitado ao campo turco, não pode fazer incursões no campo cristão. Ao contrário de todos os outros elementos e da Floripes, não é um guerreiro, é um bobo, basicamente é um bobo. Também acumula, na altura o rei [devia estar] com limitações orçamentais [Risos], e é o carcereiro também. Ou seja, ele está incumbido de guardar os prisioneiros, de fechar a cadeia e de abrir quando assim for o caso. Depois, ele, de certa forma, é enganado pela Floripes que

---

<sup>51</sup> Elisabete Pinto.

pede-lhe para ele abrir a prisão, ele diz que não, mas ela enfeitiça-o e ele fica a dormir e ela que lhe rouba a chave e depois abre a cadeia. Depois, no final, ele tem ali um momento do humor por excelência do Auto da Floripes, de que é protagonista.

*Pedro* – Marco, vou interromper-te. Aquela situação do [*nome não compreendido aproximadamente na altura do 57min06seg*] é importante porque até vai de encontro àquilo que foi

*Marco* – Pronto. É assim. A questão do [*nome não compreendido aproximadamente na altura do 57min13seg*] a desmaiar, digamos assim, a Floripes fará um gesto [*trecho não compreendido aproximadamente na altura do 57min17seg*] e cria-se por volta de meados do século passado ou anos 70, não posso precisar, um ator que na altura fazia o Brutamontes introduziu um elemento muito mais contemporâneo, sendo que se há personagem [a] que é permitido anacronismos é o Brutamontes porque uma vez que ele é uma personagem satírica ele pode usar exemplos de hoje em dia para ilustrar situações hilariantes e humor e sátira. E então é de longe a personagem favorita das crianças e de muitos adultos porque não é seca<sup>52</sup> como a minha personagem, por exemplo.

[Risos]

*Marco* – E então, ele na altura em que a Floripes vai [*palavra não compreendida aproximadamente na altura do 58min09seg*], digamos assim, ele leva um saco, depende agora de cada um, já houve quem levasse amêndoas, não sei se sabes o que é que são as nossas amêndoas da Páscoa.

*Barbara* – Não, eu só conheço as amêndoas tradicionais.... Eu não sei se são as mesmas...

*Marco* – Pronto. As nossas amêndoas da Páscoa é uma amêndoa tradicional descascada, só o miolo, que é envolto em açúcar num processo

*Barbara* – Ah, sei! Algumas são coloridas?

*Marco* – Exatamente.

*Barbara* – Sei, sei.

*Marco* – E também já houve quem mandasse chocolate, mas no 5 de Agosto, às cinco da tarde não é muito aconselhável levar chocolate. E então, os miúdos nessa altura aproximam-se todos do palco porque ele atira os rebuçados<sup>53</sup> para os miúdos. É um elemento de interação que também é muito importante no teatro, a questão de ter o público, a questão de gerar interação. Efetivamente ele é o único elemento do Auto da Floripes que também já está permitido fazer isso porque não se pode pedir a um Ferrabrás, um Carlos Magno, um Oliveiros que vá para o meio do público porque não tem nada a ver, mas efetivamente [ao] Brutamontes também lhe é permitido essa veleidade de ir interagir com o público e [*trecho não compreendido aproximadamente na altura do 59min20seg*] e se for bem feito é muito interessante. E então é curioso

---

<sup>52</sup> Chata.

<sup>53</sup> Balas.

que essa parte de, os miúdos já sabem quando chega essa parte, eu inclusivamente vi vídeos, pá, julgo que [dos] anos 90 em que a escada era uma escada larga, o palco era relativamente baixo, então os miúdos nessa altura subiam literalmente para cima do palco para apanhar rebuçados. Eles estavam ali todos tipo...

*Ricardo* – À espera.

*Marco* – Atletas nos blocos de partida, quando ele começava a atirar rebuçados, eles subiam pelo palco acima. Hoje em dia já é mais complicado porque o palco é bastante alto, a escada é bastante estreita. Mas efetivamente é uma das particularidades que o Brutamontes é que evolui [trecho não compreendido aproximadamente na altura da 01h00min04seg] e permite essa interação com o público que mais nenhuma personagem pode fazer. E pronto. Tem a questão do humor

*Ricardo* – Os outros, desculpa interromper, os outros, nenhum outro se dirige nunca ao público, pois não?

*Marco* – Não.

*Ricardo* – Acaba por ser ali o corifeu, acaba por ser o elo de...

*Marco* – Sim. Depois, na parte das batalhas, também tem ali um papel de certa forma de... comenta, depois ajuda a puxar os soldados [turcos] todos para não irem presos

*Pedro* – Quebra alguns momentos fortes.

*Marco* – Exatamente. Porque é assim. É de todos os papéis aquele que exige mais sensibilidade

*Ricardo* – Ao espetáculo, para além do seu próprio papel.

*Marco* – Exatamente. O sentir do espetáculo para perceber: “Ok, isso está assim a ficar um bocado morto, deixe-me intervir aqui, deixe-me dar aqui um bocado de vida.” Porque isso de não ter papel é um pau de dois bicos porque se for uma pessoa que não tenha sensibilidade... mas se for alguém que tenha sensibilidade, o papel sem papel pode ser mais importante do que aquilo que se possa pensar. E se o Brutamontes tiver essa sensibilidade e esse sentir do público pode fazer diferença em termos... sobretudo em termos humorísticos porque em termos daquilo que é o substancial e o mais importante em termos de texto até convém que não faça nada [Risos].

*Barbara* – Participam mulheres da representação?

*Marco* – Só uma que é a Floripes.

*Barbara* – A Floripes.

*Marco* – Sendo que só começou a participar julgo que no início dos anos 60 do século passado. Até então eram homens que representavam o papel de Floripes e curiosamente... é curioso isto, antigamente as pessoas eram muito “Não, isto é assim!”, naquele tempo não havia isto, não havia aquilo e a altura em que se registram mais anacronismos no Auto da Floripes era precisamente essa porque houve alturas

em que a Floripes chegava ao largo das Neves num calhambeque, de lábio pintado e sombrinha. Homens. E neste momento efetivamente são mulheres. Havia a tradição que ia anterior à Floripes [*trecho de difícil audição; não há certeza se as últimas cinco palavras correspondem ao que foi dito*] que esse ano à partida também não será ela (a Floripes, a longevidade em termos de papel, em sentido contrário àquilo que é os papéis principais masculinos que geralmente são papéis de uma longevidade muito grande, estamos a falar de Carlos Magno, Balaão, Ferrabrás, Oliveiros, sobretudo estes, o Roldão, pessoas com dez, vinte, trinta, quarenta anos de papel quase ininterruptos, a Floripes decorria por ser mulher, por ser novidade, por ser a beleza, digamos assim... porque os homens... pobres coitados [Risos], era habitual ser um, dois anos. Esta esteve doze, por aí, treze anos, por aí.)

*Pedro* – De 2000 a 2014. Eu entrei em 2001, ela entrou em 2000. Fez quinze anos. Quando, como o Marco estava a dizer, eram um ou dois anos, não mais que isso. E solteira!

*Marco* – É. A Floripes tem que ser solteira.

*Pedro* – No Príncipe<sup>54</sup> fala-se que tem que ser virgem

*Ricardo* – Mas no texto ou na

*Marco* – É quase que como uma... não está explícito, mas é uma...

*Ricardo* – O que eu queria dizer era: se era a personagem ou era a atriz?

*Marco* – A pessoa que interpreta terá que ser, eu acho que sim.

*Pedro* – Eu acho que nunca foi uma mulher casada, foi sempre uma mulher solteira. E no Príncipe há a particularidade de ser virgem.

*Marco* – Tem que ser virgem. Até porque... a Teresa [*sobrenome não compreendido aproximadamente na altura da 01h04min20seg*] disse-me que já houve anos que não se fez no Príncipe porque não arranjavam uma Floripes virgem [Risos].

*Barbara* – É mesmo?

*Ricardo* – Engraçado.

*Barbara* – Que curioso. Mas voltando ao Brutamontes, vocês disseram que para alguns papéis a tradição de a pessoa que interpreta... bom, enfim, acaba de calhar de ela ficar no papel por muitos anos. E com relação ao Brutamontes?

*Marco* – Também.

*Barbara* – Também? E é feita alguma seleção? É costume que seja uma pessoa com características mais peculiares?

*Marco* – É assim, nunca foi fator eliminatório, porque, por exemplo, há diversas personagens, aliás, eu diria que das principais, tirando se calhar o Almirante Balaão (não há referências que eu me recordo, referências históricas, ou mesmo em termos

---

<sup>54</sup> Ilha do Príncipe (São Tomé e Príncipe).

de texto à fisionomia e morfologia dele), [sobre] o Carlos Magno há informação a montes em relação à figura do Carlos Magno, que era um homem de cerca d'um metro e noventa, entroncado...

*Ricardo* – Dizem os cronistas.

*Marco* – Sim. Pronto. É assim, uma figura como o Carlos Magno ninguém estava à espera que fosse de um metro e sessenta e cinquenta quilos.

*Ricardo* – Ninguém o ia descrever como sendo baixo.

*Marco* – O Oliveiros é uma personagem baixinha, fraquinha... O Ferrabrás, rezam as lendas, tinha quatro metros e tal, imagina o tamanho do cavalo do homem, não sei como é que tinha tido um cavalo de encomenda [Risos]. É conveniente que seja assim, ilustrando essas questões, é conveniente que seja assim. Por exemplo, neste momento, em termos de Ferrabrás e Oliveiros existe efetivamente uma diferença de alturas que ilustra bem a história, portanto se ilustra a questão do Golias e do Davi e por aí em que a diferença de estatura e fama e reputação em nada contribui para o resultado final, bem pelo contrário. Em relação ao Brutamontes, o conveniente efetivamente é que seja alguém com capacidade de improviso, com sentido de humor e tudo mais. Neste momento, por acaso, nesse aspecto, estamos bem servidos, mas não é regra, nem todos foram efetivamente pessoas que pusessem toda a gente a rir, mas pronto. Convém. Se não houver, é o que houver [Risos]. Não é fator eliminatório. Procura-se evidentemente o melhor para cada posição. Agora, estamos a falar duma realidade que nem sempre a capacidade de, ou a possibilidade que nós temos para escolher permite um grau de exigência muito grande.

*Barbara* – Sim. Mas, de novo, é uma pessoa que permanece muitos anos no papel?

*Marco* – Convém. É assim, se calhar não fui muito claro, geralmente, até nos papéis menos visíveis (porque eu entendo que ali todos os papéis são importantes, porque um figurante lá está cerca de duas horas estático a levar sol, isto não é fácil, isto não é fácil), mas geralmente até esses personagens são pessoas com uma longevidade grande. Agora a questão dos papéis, em termos de texto, maiores, a importância de ser muitos anos é precisamente essa. É amadurecer mais o papel, conhecer mais o papel porque estamos a falar, eu, por exemplo, para decorar meu texto para o trabalhar, digamos assim, porque decorar é uma parte do trabalho ([à Ricardo] você sabe melhor que eu, muito melhor), mas eu para trabalhar o meu papel estive dois meses e, para muita gente, isso foi tempo recorde. Por isso, estar todos os anos a por uma pessoa a trabalhar o papel, a trabalhar o texto é muito complicado até porque só temos uma representação. Há esta particularidade. Enquanto vocês fazem quatro, cinco, seis, sete, oito representações e mesmo no decorrer as coisas amadurecem, ali fazemos um ano e depois só para o ano é que voltamos outra vez ao mesmo. É também por isso que é conveniente que as pessoas com os papéis principais tenham uma longevidade maior para amadurecer mais o papel e para o interpretar melhor na minha opinião, sendo que nada me garante que o tipo de me substituiu, que não é o caso, que é um senhor que já o fez e tem oitenta anos, mas nada me garante que quem substitua uma pessoa que está a vinte, trinta, quarenta anos este ano o faça melhor, não é impossível, agora não me parece que seja uma coisa normal.

*Barbara* – Sim. E essa personagem foi incorporada de alguma maneira no *Floripes 21*?

*Ricardo* - Sim. Penso que só... Portanto, os... o Almirante Balaão, Floripes, Ferrabrás, o Oliveiros... [Marco consulta algum material] Penso que eram os dois. Carlos Magno

*Marco* – Carlos Magno, Balaão está, depois tem os corifeus, tem o Ferrabrás, tem Roldão, olha, tem até bastante... Oliveiros, Guarim, a mãe do Oliveiros, o Brutamontes também está e a Floripes.

*Ricardo* – Se bem que eu acho que, de que me lembro, o Brutamontes não tinha essa função de... não, de todo. Aqui só tinha mesmo os nomes. Eu lembro-me. Tanto é que só houve uma apropriação, quer dizer, dos nomes. O Brutamontes não tinha nenhum tipo de papel nem de interação com o público, a mãe do Oliveiros fazia uma espécie de... de mãe de Jesus, [*trecho não compreendido aproximadamente na altura da 01h10min25seg*] uma espécie de Maria que ia precisamente chorar a captura do Oliveiros. O Guarim também. Não havia qualquer relação entre estes nomes. Aliás, nem seriam referidos, acho eu. Os que eram mesmo referidos eram Carlos Magno, Balaão, os corifeus, mas que eram só identificados porque convinha, portanto vinham com a cruz de Cristo e tal [*trecho de difícil audição; não há certeza se as últimas oito palavras escutadas correspondem ao que foi dito*]... os corifeus, o Ferrabrás e penso que eram assim estes quatro mais os corifeus. Depois é que houve um aproveitamento entre aspas dos nomes. Porque todos estes, por exemplo, aparece aqui primeiro cidadão, portanto não tinha nome, mas mesmo o Brutamontes aqui, quer dizer, era equivalente ao meu papel, não tinha diferença nenhuma. E havia, lá está, a Floripes. Agora depois, toda a estrutura dramática não tinha nada a ver, quer dizer, não havia o casamento... nada. Acabava tudo numa grande tragédia. Agora existia de fato o confronto, os cidadãos contra os rurais e aí os dois, para além dos almirantes, almirantes não, para além do Carlos Magno e Balaão, o Ferrabrás e o Oliveiros enfrentavam-se como símbolos das duas culturas. Enfrentavam-se. E havia a captura que também era a tal história do Oliveiros que era pendurado e depois era libertado. E depois quando aquilo, do que me lembro, quando aquilo poderia encaminhar para uma resolução fosse ela qual fosse era quando entroncava aí com o Manifesto Unabomber e então entrava numa coisa assim muito... aparecia a Floripes a fazer, a Floripes não dizia texto da Floripes, dizia texto do Unabomber, dizia que a sociedade contemporânea ocidental está mal, está podre, está isso, está aquilo e acabava com uma grande explosão e toda a gente morria.

*Barbara* – Unabomber, desculpa, é um manifesto?

*Ricardo* – É. O Unabomber foi um terrorista. Como é que ele se chamava? Foi um fulano que explodiu um edifício em Oklahoma na década de 90 e morreram cento e sessenta pessoas. E ele foi preso e condenado à morte, e penso que já foi executado, mas deixou uma série de escritos. E na altura, isto foi nos primórdios da internet assim já mais massificada, deram muito brado porque tinham muito, pronto, os escritos dele tinham, aliás há extratos aqui<sup>55</sup>. Ficou conhecido como Manifesto Unabomber porque era um manifesto político. [Mostrando o programa] Relatório... pronto. John Kaczynski era o nome dele. E... pronto. Então, havia assim um cruzamento um bocado, do ponto

<sup>55</sup> Ricardo refere-se ao programa do espetáculo *Floripes 21*.

de vista estético era bastante arrojado entre duas coisas que não tem absolutamente nada a ver. Mas, lá está, penso que na altura, o propósito do diretor do espetáculo era muito aproveitar-se entre aspas do Auto da Floripes, lá está, como base dramaturgica para por duas culturas em confronto para lhe servir de pretexto para aquilo que ele queria realmente questionar que era a situação da sociedade atual.

*Barbara* – Sim. Mas o que foi aproveitado do Brutamontes, afinal de contas, foi o nome? Como foi de algumas outras personagens?

*Ricardo* – É. É. Não teve nada de mais. Os corifeus, sim, faziam alguns cânticos, interpretavam algumas das canções que tinham raízes nas sonoridades do Auto da Floripes, e os guerreiros, o Ferrabrás e o Oliveiros trabalharam, lá está, como um desses atores, que interpretou o Oliveiros, era das Neves, tinha essa memória e tal, trabalhou-se, eles faziam um desafio um ao outro na toada que é usada no Auto da Floripes, aquela toada muito característica. [Ricardo simula]: “Oliveiros! [blablação] E eu te desafio [blablação]”. Isso foi aproveitado. Mas, lá está, quase só assim ao... de leve. Não numa forma muito aprofundada.

*Barbara* – E outras figuras cômicas de outras manifestações já foram incorporadas em trabalhos do grupo?

*Ricardo* – Outras figuras cômicas? De outras manifestações de teatro popular?

*Barbara* – Exatamente.

*Ricardo* – Sim, se pensarmos na lenda do Judas... Mas, personagens cômicas? Sim, por exemplo, não tem só a ver com teatro popular, mas também os diabos do Gil Vicente, por exemplo, que são personagens sempre muito características.

*Barbara* – Personagens cômicas ou que tenham esses “lapsos” para improvisação. Mas você ia dizendo sobre os diabos do Gil Vicente...

*Ricardo* – Não, o diabo tem o texto fixado. Os diabos do Gil Vicente tem um texto fixado.

*Barbara* – Mas ambos [cômicos e improvisadores]! Me refiro.

*Ricardo* – O que acontece, como é uma personagem arquetipal às vezes há apropriações. Portanto, nós já fizemos uma versão das obras de Gil Vicente que se centrava só... Ah! Por exemplo, o parvo do Gil Vicente também. É uma espécie de Brutamontes das peças do Gil Vicente que é a personagem do parvo que é o sandeu, é o louco. E nós fizemos uma adaptação a certa altura que chamava-se: *Parvos e mulheres em Gil Vicente*. E então como ele tem também personagens femininos muito característicos, era uma peça que eram colagens de textos de várias peças do Gil Vicente só sobre, porque o parvo é um personagem comum em várias peças, assim como ao diabo, assim como as mulheres, e havia uma peça só, assim, uma espécie de colagem disso tudo. Assim... estava a tentar lembrar figuras ainda para mais que tenham a ver com improviso... penso que não. Há um tipo de teatro em Portugal que é o teatro de revista, o nosso teatro musical, que tem também e aí existem figuras, os *compères*, pronto, aí existem figuras teatrais mais ou menos tipificadas que tem a função também de improvisar, de entreter o público durante os quadros e tal. No

nosso tipo de teatro, não nos dedicamos propriamente à revista, normalmente há pouco espaço para o improvisado. Um bom exemplo disso seria o Fernando Gomes, mas ele não é nenhuma personagem de teatro popular, é um ator com o qual trabalhamos e ele faz isso ele próprio nos espetáculos dele. Mas assim vindo duma raiz popular de fato não. Agora, já trabalhamos muito sim, sei lá, fatos históricos, lendas. Ainda agora tivemos um projeto sobre uma lenda daqui de Viana que esteve integrado no projeto com lendas de mais nove concelhos do distrito, onde cada... houve dez grupos constituídos por várias associações e grupos de teatro amador em cada concelho que se juntaram para trabalhar numa lenda, depois esses concelhos todos vieram apresentar essa lenda aqui em Viana. Mas pronto.

*Barbara* – Ah, sim. Bom, era mais ou menos isso que eu tinha roteirizado para a conversa. Existe alguma maneira de acessar registros do *Floripes 21* ou do Auto da Floripes? Registros visuais eu digo.

*Ricardo* – Da *Floripes 21* sim. Há fotografias, algumas fotografias.

*Marco* – Do Auto da Floripes, olha, dá-me licença, terás aqui alguns [Indica algumas informações no material que me deu no início da entrevista].

*Ricardo* – Vou só pedir a minha colega para ver se ela tem.

*Marco* – Aqui os nossos contatos. Inclusive no canal do youtube tem lá várias... Tens aí. Depois, se quiseres mais coisas, nós também te arranjamos. Inclusive há um registro que foi feito num [*palavra não compreendida aproximadamente na altura da 01h19min54seg*], mas está no youtube, que é o Auto da Floripes na íntegra. Se tiveres um dia que tenhas ali duas horas e não tenhas nada para fazer... [Risos].

*Barbara* – Mas, uma curiosidade sobre o Brutamontes. O nome dele foi aproveitado, mas qual era o papel dele na peça?

*Ricardo* – Era uma espécie de oficial do Balaão. Era um soldado. Por isso é que eu digo que pouco mais do que o nome foi aproveitado porque ele era uma espécie de sargento. Havia os soldados e havia aquele que estava mais próximo do rei.

*Pedro* – Se calhar, foi aproveitado porque reconheciam que ele tinha um papel interessante dentro do Auto da Floripes e quiseram aproveitar o nome nesse sentido.

*Ricardo* – Exatamente. Se calhar, por aí.

*Marco* – É. Criar ali um... Aproveitar o imediatismo do nome [Risos].

*Ricardo* – A sonoridade do nome.

[Elisabete entra com uma pilha de fotografias]

*Elisabete* – Não temos de espetáculo por acaso, só temos mesmo de ensaio<sup>56</sup>. Estão misturadas porque isso já é com figurinos finais...

---

<sup>56</sup> Refere-se às fotos do *Floripes 21*.

*Ricardo* – Sim, mas ainda não tem cenário. A arma do Ferrabrás. Isto era um professor de Kendo que é esta espada japonesa, e que veio exatamente coreografar.

*Elisabete* – [Dá] para digitalizar algumas dessas, não é?