

# O AUTO DA FLORIPES NO LUGAR DAS NEVES:

## UM CONTRIBUTO DA IMAGEM EM MOVIMENTO PARA A PERCEÇÃO DO FENÓMENO CULTURAL

PEDRO MOTA TAVARES\*

*Resumo:* O presente trabalho tem como objeto de estudo a representação da peça Auto da Floripes. De acordo com o tema anteriormente referido, o nosso objetivo principal visa, em primeiro lugar, analisar a relação entre esta peça – desde as suas origens até, aproximadamente, ao final da década de 1950 – com o lugar das Neves e o culto à santa padroeira local. Pretendemos ainda analisar o contributo particular do filme com o título homónimo, realizado em 1959, para o desenvolvimento de um tema que, por norma, tem pertencido ao campo das Ciências Sociais e Humanas. Neste sentido, recorreremos ao acervo documental do Cineclube do Porto, por forma a perceber em última análise – e a partir da documentação existente sobre o filme – a relação entre o contexto etnográfico de Neves e a representação do próprio Auto da Floripes.

**Palavras-chave:** cultura popular; representação teatral; património; cinema.

*Abstract:* The present work has as its object of study the representation of the play Auto da Floripes. According to the theme previously mentioned, our main objective is, in first place, to analyze the relationship between this play – from its origins until, approximately, the end of the 1950's – with the place called Neves and the religious devotion of the local saint. We also intend to analyse the particular contribution of the homonymous film, made in 1959, to the development of a theme that, on principle, has belonged to the field of Social and Human Sciences. In this sense, we used the documentary collection from Cineclube do Porto in order to understand, in the end – and from the existing documentation on the film –, the relationship between the ethnographic context in order to understand of Neves and the representation of Auto da Floripes itself.

**Keywords:** popular culture; theatrical representation; heritage; film.

## INTRODUÇÃO

A natureza do problema que conduz o presente artigo prende-se com o modo como as estruturas culturais e religiosas marcam e influenciam indelevelmente os comportamentos assumidos por uma determinada comunidade. Assim, as linhas de orientação que dão corpo ao trabalho que aqui se apresenta visam, antes de mais, as estruturas laicais de devoção popular, assumindo, como pano de fundo, a sua permanente relação face ao meio envolvente a que se reportam.

Operando o cruzamento entre a História Cultural e das Religiões e os Estudos em Património, o fator que esteve na origem deste trabalho de pesquisa resultou, em primeira instância, do acesso ao acervo documental do Clube Português de Cinematografia – Cineclube do Porto, em depósito na Casa do Infante – Arquivo Histórico Municipal do Porto. No que concerne à metodologia empregue na recolha e no tratamento desta documentação, o critério adotado privilegiou, fundamentalmente, a informação alusiva à produção do *Auto da Floripes* – desde o texto que lhe serve de base, até às notas e às fotografias resultantes das saídas de campo levadas a cabo no lugar das Neves pela equipa de realização.

---

\* FLUP – Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Email: pfmmtavares@gmail.com.

Ao nível da estrutura interna, o primeiro ponto do nosso trabalho tem como objetivo delinear as origens da representação deste auto, atendendo à sua tradição secular e aos itinerários percorridos nos interstícios da História. Por sua vez, o segundo ponto incide concretamente sobre o estudo da devoção a Nossa Senhora das Neves, de acordo com a sua implantação local e a importância assumida em termos simbólicos. Finalmente, o terceiro e último ponto, em resultado daqueles anteriormente descritos, procurará avaliar o contributo particular da imagem em movimento por via do cinema, assinando para isso as principais qualidades deste instrumento de pesquisa na percepção do fenómeno cultural.

## 1. SOBRE AS ORIGENS DA REPRESENTAÇÃO DO AUTO

### 1.1. A TRADIÇÃO SECULAR

O termo auto popular designa um conjunto variável de significados. Não obstante a polissemia gerada em torno do emprego da expressão, a génese da mesma remete para a velha figura do auto religioso no contexto da Península Ibérica. Surgida ainda na Idade Média, esta manifestação de carácter, simultaneamente, pedagógica e lúdica, denota uma clara função moralizadora, sobretudo através do recurso à construção de personagens tipificadas, capazes de traduzir, numa linguagem simples e concisa, concepções gerais de virtude ou pecado. Em termos performativos, os autos religiosos compreendiam não só as composições teatrais num único ato – onde se conjugavam cânticos, danças, jogos e representações –, mas também a ocorrência de procissões, cultos e invocações religiosas, tanto dentro como fora das igrejas.

Na transposição que se verificou da representação dos autos religiosos, do espaço privado das igrejas rumo à área envolvente fora de portas – e a que, de resto, haviam de ficar «confinados» –, importa frisar o modo como a própria dinâmica interior/exterior nos permite entender a confluência de duas tendências culturais, designadamente a erudita e a popular. O auto popular surge então neste contexto específico, apropriando-se, ainda numa primeira fase, das velhas formas de representação, cujo pressuposto formal havia de ser reavaliado a favor da implantação de um novo conteúdo voltado para o imaginário popular. Este processo de adaptação do auto não havia de ser, contudo, alheio a outras influências, na medida em que o mesmo encontra afinidades, por exemplo, com os velhos romances medievos – que à época já circulavam profusamente no seio popular –, mas também nas narrativas e gestas guerreiras. Em sùmula, é lícito afirmar que a expressão original do auto popular incide, fundamentalmente, no cruzamento que se verifica entre a transmissão oral e a escrita<sup>1</sup>.

Descrevendo um movimento inverso ao do auto popular, o teatro vicentino estabelece-se sobretudo junto da nobreza e do clero. Com efeito, a sociedade cortesã

---

<sup>1</sup> Michael Pollak, por sua vez, descreve a importância deste tipo de fontes orais em matéria de propagação da memória, aludindo para o dever crítico do historiador diante das mesmas: «Para mim não há diferença fundamental entre fonte escrita e fonte oral. A crítica da fonte, tal como todo historiador aprende a fazer, deve, a meu ver, ser aplicada a fontes de tudo quanto é tipo. Desse ponto de vista, a fonte oral é exactamente comparável à fonte escrita». (POLLAK, 1992: 205).

quinhentista era ávida de consumo com respeito às manifestações literárias e artísticas que se produziam à época, razão pela qual o teatro vicentino – pese embora tenha conseguido obter o acolhimento popular – sempre envergou as vestes de uma produção letrada e escolar direcionada para o consumo cortesão. Para além disso – e de acordo com a afirmação de António José Saraiva –, Gil Vicente (1465-1536) não foi bem-sucedido na tentativa de alcançar uma unidade dramática, pelo que no seu teatro abundam os tipos, mas faltam os caracteres, ou seja, há classes, mas não há indivíduos, e sem dúvida há casos, mas não há problemas ou dramas<sup>2</sup>. Contrastante com este aparente elitismo, o teatro popular guerreiro define a sua matriz entre meados do século XVI e a primeira metade do século XVII, assumindo-se plenamente – e como tantas vezes refere Luís Chaves – a partir do cruzamento entre o filão popular e o mestrado erudito, cujas bases, de resto, se haviam de constituir mais tarde como os dois pilares fundamentais daquilo que também se designou por teatro rural<sup>3</sup>.

O *Auto da Floripes* herda da Idade Média o anonimato quanto à autoria do texto que lhe serve de base. Fazendo-se acompanhar por outras representações mais ou menos aparentadas – e onde se verifica sempre a interseção de vários elementos de índole popular, no âmbito dos quais se destacam, por conseguinte, os cantares ao desafio, as danças e a pantomima –, o *Auto*, ao nível da sua compreensão, enquadra-se no contexto das mouriscas e judengas tão populares a partir do reinado de D. Manuel I (1495-1521) e na sequência da expulsão ou conversão forçada das minorias religiosas. Este feito continua, de resto, a ser hoje assinalado, tanto por via das festividades religiosas, como através das procissões mais populares – tal como se constata, por exemplo, no caso do *Corpus Christi*<sup>4</sup>.

Simultaneamente, ao nível do conteúdo e da forma, a análise da peça corresponde ao postulado de teatro popular anteriormente enunciado, atendendo ao facto de a mesma resultar da apropriação de uma trama pré-existente e de cariz erudito. Com efeito, a origem do *Auto da Floripes* parece remeter para a *Chanson de Roland*, a partir da qual foi recriada e alterada ao longo dos séculos pelos romeiros provenientes de Santiago, tendo assim chegado ao lugar das Neves ainda no século XVI. Os elementos autóctones viriam posteriormente a ser acrescentados, dando, por fim, forma ao texto que hoje se conhece por *Auto da Floripes*. Importa ainda referir, a este respeito, a influência da segunda metade de *Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, uma narrativa impressa em 1521 e com autoria de Nicolau de Piemonte<sup>5</sup>. Não obstante, a versão portuguesa desta narrativa, traduzida a partir do castelhano por Jerónimo Moreira de Carvalho (1673-1748), no ano de 1728, só havia de ser publicada muito posteriormente<sup>6</sup>.

Seguindo uma linguagem simples e de acordo com a cadência própria das rimas populares que dão corpo ao diálogo salmoniano, o *Auto* narra um evento inscrito no âmbito das lutas medievais que opuseram cristãos contra mouros e cuja representação

---

<sup>2</sup> SARAIVA, 1985: 115.

<sup>3</sup> Cf. CHAVES, 1942, 1947, 1948.

<sup>4</sup> Cf. SOEIRO, 2001.

<sup>5</sup> Cf. FRANCO, 2008: 63-72.

<sup>6</sup> Cf. CARVALHO & FLAVIENSE, 1863.

dramática de influência carolíngia é típica dos séculos XVI e XVII: a contenda entre os cristãos capitaneados por Carlos Magno («sou o nobre rei cristão / destas terras generoso / venço todas as batalhas / com meu braço esforçoso<sup>7</sup>») e os turcos sob as ordens de Balaão («eu sou o rei da Turquia / a quem o respeito inclina / sou quem tenho poder / nesta terra argelina<sup>8</sup>»), ao que se segue o desafio entre Oliveiros, um dos Pares de França, e Ferrabrás, filho do rei de Alexandria; posteriormente, a trama culmina com a conversão de Ferrabrás e da sua irmã, Floripes, que se converte assim ao cristianismo por forma a conceder liberdade a Oliveiros, com quem havia assumido a intenção de se casar («senhor pai me perdoe / esta ação mal considerada / se lhe fiz esta ofensa / foi p'ra ser mulher casada<sup>9</sup>»).

## 1.2. A MATRIZ POPULAR

A história do teatro popular carece de documentação própria – contrariamente ao teatro dito erudito e apesar de estes terem existido, durante um determinado período, em regime de comunhão –, pelo que não será exato falar-se na existência de um arquivo físico, mas sim na capacidade da memória ser encarada como um valor cultural transmissível entre gerações, contribuindo, deste modo, para a consciência da sua unidade e da sua singularidade<sup>10</sup>. Atendendo ao facto enunciado, torna-se difícil determinar com precisão a origem do *Auto*, pelo que só possuímos para isso de alguns indícios que nos podem auxiliar a decalcar o desenho do seu «mapa original». Em todo o caso – e retomando a observação formulada pelo Pe. Maurício Guerra –, um dado parece-nos hoje irrefutável: o que sabemos é que, ao longo dos séculos, a História – enquanto elemento dramático – penetra mais profundamente na trama do *Auto*, a ponto de atingir a predominância<sup>11</sup>.

Importa, em primeiro lugar, dar conta do itinerário trilhado pelo *Auto da Floripes* no decurso do tempo, atendendo tanto às «amputações», como aos acrescentos de que foi sucessivamente alvo. No que concerne especificamente a esta matéria, podemos, desde logo – e mediante a comparação entre as várias versões publicadas do texto – destacar os seguintes exemplos: o desaparecimento das quadras e a conseqüente introdução de novas falas; as mudanças das vestes envergadas pelos atores; a extinção do uso das espingardas em cena; o espaço destinado ao público torna-se também progressivamente mais pequeno; e, por último, as partituras das músicas não são mais coincidentes com aquelas que se fazem ouvir na representação. De resto, esta tendência na evolução do *Auto*, através dos séculos, reflete integralmente a definição apresentada por Petr Bogatyrev acerca do conceito de teatro rural. O autor de origem russa descreve, a este propósito, as peças com origem em dramas artísticos, religiosos ou seculares que, após terem alcançado as aldeias, se tornaram populares, sendo substancialmente alteradas até se aproximarem na sua forma a outras peças de expressão folclórica<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> NEVES, 1952: 14.

<sup>8</sup> NEVES, 1952: 15.

<sup>9</sup> NEVES, 1952: 28.

<sup>10</sup> ASSMANN & CZAPLICKA, 1995: 130.

<sup>11</sup> GUERRA, 1978: 78.

<sup>12</sup> BOGATRYEV, 2006: 267.

### 1.3. O LUGAR DAS NEVES

O largo triangular que dá pelo nome de Neves situa-se na convergência de três freguesias pertencentes ao concelho de Viana do Castelo – Barroelas, Mujães e Vila de Punhe – e é representado, simbolicamente, por uma mesa com três bancos, cada um deles pertença de uma paróquia – e onde, no passado, se reuniam os respetivos abades, findos os compassos pascais, para uma merenda. A origem deste largo remonta aos séculos XII e XIII<sup>13</sup>, pelo que, à época, o lugar das Neves se encontrava sob administração de Barcelos e pertencia, em termos eclesiásticos, ao Arcebispado de Braga. Atualmente com um pequeno aglomerado populacional, esta região continua a comportar terrenos bastante férteis, razão que explica o facto de a população local ainda encontrar no sector primário – designadamente na agricultura – uma das principais fontes de rendimento. Para além de delimitar a fronteira entre cada uma das freguesias, o largo também se caracteriza pela proximidade em relação à capela de Nossa Senhora das Neves, a quem se presta anualmente culto local na festa celebrada a dia 5 de agosto. Consequentemente, foi esta a circunstância escolhida para todos os anos se erguer o estrado que serve de palco à representação do *Auto da Floripes*, onde é invocada a figura de Nossa Senhora das Neves por via das loas que lhe são consagradas na vitória dos cristãos sobre os turcos<sup>14</sup> («Nossa Senhora das Neves / quando será vosso dia / a cinco do mês de agosto / quando a calma caía. / Demos fim a este baile / que a nós assim nos convém / regalem-se meus senhores / até ao ano que vem<sup>15</sup>»). Tomando partido do capital simbólico que caracteriza esta extensa praça, os locais – tanto no lugar das Neves, como nas freguesias que nele convergem – aliam assim o imaginário popular a uma tradição que remete para vários séculos de existência.

Sem qualquer tipo de vínculo que explique a apropriação do ciclo de *Carlos Magno e dos Doze Pares de França* como símbolo de uma identidade local, a correspondência desta narrativa com o lugar das Neves – onde também não se encontram registos históricos que validem a hipótese de uma presença turca no passado – parece confirmar a tese de que o teatro popular encontrou na cultura erudita o seu corpo referencial. Atende-se assim ao facto de que, como afirma Luís Alberto Dias Franco, o texto do *Auto da Floripes* foi totalmente extraído da segunda metade da narrativa de *Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, à qual se juntou, posteriormente, a rima de redondilha maior (com 7 sílabas), típica dos autos e da literatura de cordel<sup>16</sup>, o culto à padroeira de Nossa Senhora das Neves e a imaginação popular fértil<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> COSTA, 1959: vol. 2, 124-125.

<sup>14</sup> A substituição de «mouros» por «turcos» corresponde precisamente a umas das muitas alterações que se verificam no texto que dá corpo ao *Auto da Floripes* a partir da adaptação da *História Carlos Magno e dos Doze Pares de França*.

<sup>15</sup> NEVES, 1952: 29.

<sup>16</sup> «É indiscutível, de facto, a ocorrência de múltiplos aspetos que apelam à associação «cordel» / «popular»» (NOGUEIRA, 2006: 598).

<sup>17</sup> FRANCO, 2008: 71.

## 2. DO CULTO A NOSSA SENHORA DAS NEVES

A devoção que se presta à Nossa Senhora das Neves está presente num significativo corpo documental, mas também se manifesta através do património edificado – constituído por templos e altares –, pelo que dispõe, igualmente, de um grande capital simbólico patente em imagens dispersas por dezenas de freguesias<sup>18</sup>, onde ocorrem, ciclicamente, a este respeito, celebrações e hábitos que visam expressamente a sua invocação. Partindo deste quadro referencial, é-nos permitido elaborar um inventário exaustivo do culto mariano – que, no entender de vários autores, se constitui como pedra-de-toque na história do Cristianismo<sup>19</sup>. Com efeito, é seguro afirmar que, no que concerne ao fenómeno religioso em Portugal, e desde o início da nacionalidade, este tem sido gerido pela Igreja Católica<sup>20</sup>. A crença religiosa encontra-se, por conseguinte, na génese de um conjunto de fatores que determinam a vida das comunidades rurais, nomeadamente ao nível do trabalho, mas também com respeito às relações sociais, aos ciclos que descrevem a vida em contexto rural – e os respetivos rituais a ela associados –, sem esquecer, naturalmente, a própria doutrina que dá conta de um conjunto de ensinamentos transmitidos por via da tradição oral.

Tanto no plano local, como no que respeita ao seu percurso e à sua representatividade em termos nacionais – e sem com isso deixar de aludir às influências repercutidas além-fronteiras, designadamente no que concerne às antigas colónias ultramarinas portuguesas, tanto no Brasil, como em África (de acordo com as suas versões adaptadas do *Auto*<sup>21</sup>) –, as freguesias portuguesas onde se verifica, de forma mais expressiva, a exaltação da figura de Nossa Senhora das Neves são – tal como já referimos – as três que resultam diretamente da convergência no lugar das Neves, mais concretamente Barroselas, Mujães e Vila de Punhe.

### 2.1. A ORIGEM DAS FESTAS

Na génese do programa das festas que se organizam anualmente na confluência das três freguesias assinaladas, tendo em vista prestar o culto à Nossa Senhora das Neves, somos remetidos para a celebração da basílica de Santa Maria Maior, em Roma, durante a vigência do Papa Libério (352-366), sendo que a sua edificação se prende intimamente com a ocorrência de um «milagre», cujos contornos são descritos pelo Pe. Avelino Jesus da Costa nos seguintes termos:

*O patrício romano João e sua esposa, não tendo filhos, resolveram instituir sua herdeira a Virgem Maria, pedindo-lhe ardentemente que lhes revelasse a obra em que deviam aplicar a fortuna. Nossa Senhora fez com que, na noite de 4 para 5 de Agosto, uma parte do monte*

<sup>18</sup> Cf. VENTURA, 1979: 58.

<sup>19</sup> VENTURA, 1979: 57.

<sup>20</sup> FRANÇA, 1980: 9.

<sup>21</sup> «Assim se explica a existência na ilha do Príncipe de uma versão africanizada do Auto de Floripes, provavelmente levada por colonos das Neves, ou na ilha de São Tomé de uma versão da Tragédia do Marques de Mantua, de Baltasar Dias, designada por Tchiloli, ou mesmo a popularidade dos textos deste mesmo autor na literatura popular do Nordeste brasileiro, região originalmente colonizada por portugueses do Alto Minho». (MARTINS & PALINHOS, 2013: 123).

*Esquilino se cobrisse de neve, apesar do calor que fazia. Nessa mesma noite, revelou em sonhos ao patrício João, à sua esposa e ao Papa Libério que lhe erigissem um templo no local coberto pela neve.*

*A pedido dos sacerdotes e do povo, Libério foi marcar o local onde veio a construir a igreja, que ficou a chamar-se Basílica de Libério, segundo afirma o Liber Pontificalis (do séc. VI), que atribui a Sixto III (432-440) a construção da basílica.*

*Este Pontífice quis que esta basílica ficasse como perpétua memória do triunfal êxito do Concílio Êfese (ano de 431), em que a Virgem Maria foi proclamada Mãe de Deus<sup>22</sup>.*

O dia 5 de agosto foi, desde então, instituído como a data prevista para a celebração litúrgica em torno da construção da basílica de Santa Maria Maior, cujo calendário das festividades em sua honra adotou o nome de Santa Maria das Neves ou, pura e simplesmente, Nossa Senhora das Neves. Contudo, a expansão em torno desta celebração só viria a ocorrer mais tarde com o advento do século XIII, sendo que, dos primitivos calendários portugueses, apenas o Santoral Beneditino da Diocese de Braga o menciona no século XIV, assumindo-se assim como o primeiro a registá-lo na letra do original com o nome de «Santa Maria das Neves»<sup>23</sup>. Posteriormente, todos os antigos calendários litúrgicos – com exceção daqueles pertencentes à Ordem de Cister – vão passar a assinalar as celebrações, dando inclusivamente nota do grau de solenidade com que as mesmas se realizavam. De facto, quase todas as *Constituições Diocesanas* – entre 1444 e 1683 – mencionam a festa de Nossa Senhora das Neves<sup>24</sup>, sendo que a mesma passou a ser de guarda em algumas destas dioceses; noutros casos, a vigília passava, inclusivamente, pelo jejum – um pouco à semelhança do que já se verificava nas grandes celebrações marianas. Progressivamente, estas celebrações vão perder influência, pelo que, logo a partir de meados do século XVII, as mesmas vêm revogado o seu estatuto de guarda e chegam mesmo a ser omitidas nas constituições posteriores<sup>25</sup>.

Urge, todavia, dar conta dos elementos preservados localmente como símbolo da devoção à Nossa Senhora das Neves. Com efeito, estes encontram-se espelhados sob a forma de igrejas, capelas, altares e imagens, sendo que o seu elevado número traduz, em última análise, a permanência de uma tradição secular. Neste seguimento, não será de somenos dizer que, apenas para o concelho que nos interessa abordar no contexto do presente trabalho, Viana do Castelo registava, em meados do século XVIII, duas freguesias dedicadas a Nossa Senhora das Neves, assim como um número total de 13 capelas em sua honra<sup>26</sup>. Já em 1860, aquando da publicação de um texto sobre a romagem da Senhora das Neves no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiros*, o *Auto da Floripes* é descrito como o drama popular de maior expressão e representatividade em termos locais<sup>27</sup>.

---

<sup>22</sup> COSTA, 1978: 2.

<sup>23</sup> COSTA, 1978: 3.

<sup>24</sup> Cf. COSTA, 1978: 4.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibid*.

<sup>27</sup> Cf. MATTOS, 1859: 370-371.

## 2.2. O CAPITAL SIMBÓLICO PARA A REGIÃO

Independentemente das linhas de ação que se cruzam no sentido de prover um rendimento capaz de dar forma ao *Auto da Floripes*, importa frisar que, mesmo tendo em conta o percurso que define a sua matriz como uma combinação de várias influências, esta peça não deixa de comportar um «caráter original», representando, por essa via, um marco simbólico da identidade local – capaz de se distinguir, nesse mesmo aspeto, das demais pertencentes ao domínio do teatro erudito. Assim, colhendo uma enorme adesão por parte da comunidade a que se reporta, o *Auto* beneficia, desde logo, do facto de ser representado num território comum a três freguesias e de todas as suas personagens serem interpretadas pelos respetivos residentes das mesmas. Tal facto parece explicar, conseqüentemente, a adoção desta peça como estratégia de afirmação de uma identidade local e fator de união dos seus membros, sendo que, a este propósito, os mesmos só preservaram a unidade que lhes foi conferida pelas áreas de circulação de usos e costumes impostas pela unidade geográfica, sem nenhum tipo de suporte administrativo<sup>28</sup>.

Como já referimos anteriormente, o *Auto da Floripes* resulta da congregação de vários elementos que se constituem como parte estrutural da peça, pelo que a mesma é ainda tributária de um conjunto de fatores que terão contribuído grandemente para a sua fixação no tempo e no espaço. Importa, neste seguimento, fazer notar que, no primeiro plano da memória de um grupo, se destacam sempre as lembranças dos acontecimentos que visam o maior número de pessoas e que, nessa qualidade, resultam da sua própria experiência de vida – sem com isto esquecer as relações com os grupos mais próximos, mais frequentemente em contato com esse mesmo grupo<sup>29</sup>.

No que concerne à representação do *Auto* – e num plano meramente formal – importa salientar a importância que advém da expressão festiva com que turcos e cristãos se digladiam em palco, mas também a própria disposição cénica dos elementos que o compõem: as personagens centrais são permanentemente ladeadas por figurantes que representam cada uma das partes envolvida na contenda; e, por último, o próprio estrado que serve de palco, situado ao centro do Largo das Neves, é igualmente ladeado por espetadores, o que confere à representação um maior envolvimento por parte daqueles que se encontram na assistência.

Vigora um pouco a ideia de um conhecimento transversal da peça por parte das pessoas residentes nestas freguesias, o que dá conta do grau de integração da mesma naquilo que é a vivência da população. Importa também reter aqui a noção de que, durante um período considerável de tempo, o *Auto da Floripes* limitou-se a ser representado pelos locais de sexo masculino – dado que somente a partir do ano de 1962 a interpretação da Floripes havia de ser confiada pela primeira vez a uma mulher<sup>30</sup>. Já os turcos, segundo a tradição vigente, foram sempre interpretados por jovens rapazes, ao passo que os católicos são, por sua vez, encabeçados por homens mais velhos. Por conseguinte, a

---

<sup>28</sup> MATTOSO, 1998: 47.

<sup>29</sup> HALBWACHS, 1990: 45.

<sup>30</sup> MARTINS & PALINHOS, 2013: 126.

simples consumação deste facto permite-nos entender de forma muito clara o alcance que a representação do *Auto* assume enquanto ritual, sobretudo se tivermos em atenção um dado concreto: a trama da peça pressupõe a conversão do grupo dos turcos pelos cristãos, sendo que, tradicionalmente, o primeiro é interpretado por adolescentes no limiar da maioridade, enquanto que o segundo é representado por homens significativamente mais velhos, o que simboliza, por essa mesma via, a integração dos jovens na dita «idade maior».

De um ponto de vista simbólico, este rito de passagem é comum a tantos outros no Norte do país<sup>31</sup>. Na definição de Martine Segalen, a este respeito, o rito ou ritual é assim um conjunto de atos formalizados, expressivos, portadores de uma dimensão simbólica, pelo que o mesmo se caracteriza por uma configuração espaço-temporal específica, pelo recurso a uma série de objetos, por sistemas de linguagens e comportamentos específicos e por signos emblemáticos cujo sentido codificado constitui um dos bens comuns ao grupo<sup>32</sup>. É precisamente com base neste entendimento que o filme sobre a representação do *Auto da Floripes* deve ser lido, atendendo assim para o tipo de intervenção operada pelos seus autores. Na qualidade de elementos externos, estes intervieram no processo que caracteriza o ritual iniciático como ficção do Outro, sem com isso interferirem diretamente no «jogo da encenação». De resto, importa ainda sublinhar, à luz deste enquadramento, o facto de a câmara poder operar – para além da sua função primordial como ferramenta de registo e de análise – como elemento potencializador do ritual em curso, dado os intervenientes, cientes da sua presença, estabelecerem com a mesma uma espécie mediação entre si e a própria imagem que transmitem de si.

### 3. EM TORNO DAS MANIFESTAÇÕES DO PASSADO

Como ponto prévio à leitura propriamente dita do filme, importa, antes de mais, frisar a existência de alguns textos votados à interpretação do *Auto da Floripes*, publicados ainda na primeira metade do século XX. Partindo da sua análise, a impressão geral retida remete-nos, sucessivamente, para um processo que procura estetizar a representação deste auto como expressão folclórica, advogando para isso da ideia do mesmo como ícone da identidade de toda uma região. Consequentemente, esta promoção das ditas tradições locais visa, como derradeiro objetivo, a determinação das raízes identitárias de todo um povo, segundo o entendimento de que as mesmas estariam vertidas numa certa cultura popular de configuração rural<sup>33</sup>. No que concerne ao *Auto*, esta tendência encontra-se espelhada, tanto no trabalho de autores como Cláudio Basto<sup>34</sup>, como não deixa de estar presente na obra de Leandro Quintas Neves, sobretudo se tivermos em atenção a forma como este encara as expressões locais na qualidade de «objetos museológicos»<sup>35</sup>. Contra-

<sup>31</sup>A este respeito, podemos destacar o *Auto dos Turcos de Crasto* (c. Ponte de Lima), o *Auto de Santo António de Portela-Susã* (c. Viana do Castelo), o *Drama dos Doze Pares de França de Palme* (c. Barcelos), a *Comédia dos Doze Pares de Argozelo* (c. Vimiosos), o *Baile dos Turcos* (c. Penafiel), ou mesmo a *Dança dos Pedreiros de Penamaior* (c. Penafiel).

<sup>32</sup> SEGALEN, 2005: 30.

<sup>33</sup> RAPOSO, 2004: 144.

<sup>34</sup> Cf. BASTO, 1934: 178-183; 1937: 96-101; 1938: 8-9.

<sup>35</sup> Entenda-se por «objeto museológico» qualquer interpretação de uma manifestação do passado destituída de enquadra-

riamente a esta conceção de cultura popular – e por oposição ao discurso oficial produzido no passado em torno desse mesmo tema – o *Auto* pode ser assim encarado como um legado intempestivamente oral, atendendo sobretudo para o facto de o seu valor cultural se fundar na oralidade – no âmbito da qual, de resto, a própria encenação da palavra também representa um «gesto cultural». É, de resto, precisamente à luz deste contexto que procuraremos avaliar o contributo específico da imagem em movimento, designadamente por via do filme *Auto da Floripes*, realizado no ano de 1959.

### 3.1. O CONTRIBUTO DA IMAGEM EM MOVIMENTO

O cinema, por via do facto de ser encarado como expressão artística, nunca viu reconhecido o seu potencial enquanto instrumento de pesquisa científica, pese embora o importante contributo de várias personalidades provenientes deste campo de ação na génese do seu surgimento em finais do século XIX. Devemos, antes de mais, tomar em consideração um dado importante: a questão ontológica em torno da imagem fotográfica – que é, de resto, a matriz do cinema – remete-nos, conseqüentemente, para a sua essência documental; por outras palavras, o cinema – e à semelhança de qualquer outro documento<sup>36</sup> – mesmo antes de nos revelar o visível, regista-o indelevelmente.

Em campo, a metodologia empregue pelo cineasta diante do seu objeto assenta no pressuposto de questionamento permanente, pelo que o simples ato de filmar já comporta em si essa dimensão. Como tal, a intervenção do cineasta manifesta-se, desde logo, no tipo de enquadramento que opera, uma vez que este resulta de uma escolha e uma escolha é sempre a mediação entre o fragmento tendo por referência uma ideia abstrata de totalidade. Para que esta intervenção não redunde numa agressão exercida sobre os agentes filmados, o cineasta imerge num «espírito de comunhão» com estes. Também se torna imperativo, a este respeito – e na aceção da ideia defendida pelo cineasta francês, Jean Rouch – «acreditar na crença para poder filmá-la»<sup>37</sup>.

Na sequência das saídas de campo levadas a cabo no lugar das Neves pela equipa de realização da Secção Experimental do Cineclub do Porto, no ano de 1959 – a fim de procederem a um minucioso reconhecimento daquela localidade, de acordo com a sua geografia humana – realizaram-se vários registos fotográficos. Esta série retrata, antes de mais, a vivência dos habitantes nas vésperas das festas que ocorrem todos os anos no dia 5 de agosto – e, no âmbito das quais, se presta tributo à padroeira de Nossa Senhora das Neves e se procede à representação do *Auto da Floripes*. É precisamente a partir deste contexto que se forma, com base numa ideia de Henrique Alves Costa, o projeto para um filme coletivo em torno da peça – apresentado, posteriormente, em 1963.

A pertinência deste filme resulta, num primeiro momento, da incorporação de um ponto de vista, simultaneamente, participativo e analítico em torno das tradições que compõem a paisagem cultural das Neves, fornecendo-nos, por essa mesma via – e em

---

mento prático à luz do tempo presente.

<sup>36</sup> «A imagem tem *a priori* um estatuto de documento em relação ao real nele referido» (ABRAMOVICI, 2010).

<sup>37</sup> Citado em ABRAMOVICI, 2008: 103.

última análise – dados importantes com vista à percepção do fenómeno que descreve a representação do *Auto da Floripes* de acordo com o seu enraizamento popular. Com base neste enquadramento, a representação do *Auto*, no ano de 1959, foi assim fixada num suporte em película de 16 mm. Posteriormente, acrescentou-se ainda a potencialidade de sincronizar o som com a imagem no próprio processo de montagem, conferindo assim um maior realismo ao filme.

Em termos formais, o filme compreende, *grosso modo*, duas partes distintas: a primeira constitui-se como uma descrição da geografia humana que compõe o lugar das Neves, partido de uma sucessão de planos em movimento, entrecortados apenas pelos retratos de alguns dos moradores locais no exercício das suas lides diárias e, numa fase posterior, o acompanhamento da romaria de Nossa Senhora das Neves; já a segunda metade do filme designa, no seguimento da primeira, a representação propriamente dita do *Auto da Floripes*. No âmbito desta segunda parte do filme, verifica-se a transposição dos moradores, do desempenho das suas tarefas – que visam, essencialmente, a agricultura –, para o estrado que serve de palco à representação do *Auto*. Transfigurados sob as vestes de cavaleiros turcos e cristãos, os residentes no lugar da Neves passam assim a integrar a trama da peça que decorre, por sua vez, sobre um longo estrado disposto no centro do largo, diante da capela de Nossa Senhora das Neves. O corte abrupto que se verifica entre as duas metades do filme ocorre sem recurso a uma contextualização apropriada de cada uma das partes, pelo que tal facto parece evidenciar a intenção dos cineastas em preservar uma unidade na relação entre o espaço, o tempo e os seus intervenientes formais, por forma a dar conta do ritual associado à própria representação do *Auto*.

Sob um ponto de vista mais técnico da análise, a representação do *Auto* é filmada de acordo com a conceção lógica do sistema multicâmara – que se explica, em traços gerais, pelo recurso à utilização de mais do que uma câmara por forma a registar uma ação inscrita no tempo –, atendendo assim às condicionantes que resultam do facto de o *Auto da Floripes* não sofrer nenhuma interrupção no decurso da sua representação.

A ação do filme coincide assim com a trama do *Auto* no anúncio do desafio que é feito por Ferrabrás de Alexandria a Carlos Magno, que, por sua vez, irá incumbir o cavaleiro Oliveiros de lhe transmitir uma resposta. Trava-se um combate que é, amiúde, interrompido por longas tiradas, no âmbito das quais Oliveiros invoca proteção divina, enquanto que Ferrabrás, por seu lado, procura convencer o adversário a depor as armas e com isso proceder a uma aliança com os turcos. Nas extremidades do palco, tanto Balaão, o rei turco, acompanhado pelo seu exército, como Carlos Magno, na companhia dos seus guerreiros, aguardam pacientemente pelo resultado da contenda. Chegado o momento em que Oliveiros derrota Ferrabrás, os turcos apressam-se a fazer de Oliveiros e do respetivo escudeiro, Guarim, seus prisioneiros. Alguns guerreiros cristãos surgem no campo de batalha por forma a resgatar Ferrabrás, que se encontra assim ferido na sequência do combate travado com Oliveiros e que clama agora pela conversão através do batismo. Floripes, irmã de Ferrabrás – e que aqui continua a ser interpretada por um homem – entra finalmente em cena no decorrer da batalha, fazendo-se acompanhar ao

som da contradança que é executada pela banda situada do lado turco. Floripes prossegue então até a meio do estrado, colocando-se, de seguida, ao lado do rei turco.

Após o aprisionamento de Oliveiros, Carlos Magno encarrega os seus embaixadores de reunirem com o rei turco, o que resulta no seu aprisionamento; o rei turco, por sua vez, ordena o envio de dois emissários ao campo cristão, na sequência do que estes são expulsos a tiros de espingarda. Floripes liberta Oliveiros e os seus respetivos companheiros, fugindo em seguida com estes rumo ao campo do lado de Carlos Magno. Ao longe, o rei turco recrimina Floripes, a qual lhe responde prontamente com um pedido de perdão pela ofensa, aludindo, desde logo, à vontade de se casar como o motivo que conduziu àquele ato. O rei turco perdoa Floripes, convidando-a em seguida para uma dança, o que suscita um reencontro entre ambos ao som das filarmónicas, pelo que estes, após executarem algumas voltas, retomam, por fim, aos seus lugares de origem.

A representação termina com o rei turco e Carlos Magno em palco, cada um deles acompanhado pelo seu respetivo exército, pelo que ambos se defrontam, em seguida, ao som do rufar dos tambores. A batalha prossegue quase em forma de bailado, na sequência da qual os turcos vão sendo aprisionados aos pares, culminando assim na derradeira vitória dos cristãos sobre estes. Por fim, com todos os participantes a retomarem os seus respetivos lugares de origem em palco, entoam-se em uníssonos as loas à Nossa Senhora das Neves. Ao som das filarmónicas e na contradança do bailado, separam-se todos em dois grupos e abandonam o estrado pelo respetivo lado onde haviam dado entrada.

Da produção deste filme resultou um diário de filmagens redigido pela mão de Henrique Alves Costa e, a partir do qual, podemos extrair algumas observações reveladoras, tanto no plano técnico do filme, como no que respeita ao próprio «discurso fílmico» em torno do *Auto da Floripes* (de acordo com a data da sua realização):

*Para a filmagem do Auto, o que não é fácil, vai trabalhar-se com quatro câmaras (três foram emprestadas e infelizmente não são da mesma marca). Os operadores são todos amadores e alguns de fresca data. (...) A filmagem do Auto não poderá repetir-se. Nem um só plano. (...) Os comediantes sobem ao estrado. É um longo estrado de 30 metros. (...) À volta do estrado onde tem lugar a representação, Lopes Fernandes e Ferreira Alves, com câmaras à mão, preparam-se para escolher (por vezes em incómodas e incríveis posições) as imagens que lhes compete tirar<sup>38</sup>.*

António Reis, por sua vez – e na qualidade de um dos membros que integraram a equipa de realização – descreveu, posteriormente, a abordagem formal do *Auto* numa curta entrevista<sup>39</sup>, a partir da qual, ainda assim, se podem extrair várias notas importantes com respeito à adoção de um «discurso fílmico», quase sempre em oposição direta aos discursos anteriormente produzidos em torna desta representação.

Em primeiro lugar, ficamos a saber que o texto do *Auto da Floripes*, cuja publicação utilizada havia sido impressa na revista *Vértice*<sup>40</sup>, foi formalmente adotado como base de

<sup>38</sup> In VVAA, 2008: 50-51.

<sup>39</sup> Cf. VVAA, 1974: 23-32.

<sup>40</sup> NEVES, 1952: 23-43.

trabalho, tendo assim em vista a sua adaptação de acordo com o que pareceu à equipa de realização ser o essencial para um aproveitamento cinematográfico. Este procedimento, contudo, não procurou alienar o carácter da sua expressão teatral, tomando em consideração o facto de que a filmagem estaria sujeita à contingência de o *Auto* se representar uma única vez. A exclusão de toda e qualquer hipótese de repetição dos planos – tendo assim presente a noção de que o tempo de representação teatral seria integralmente respeitado – tornou a equipa de realização consciente do facto que, em termos técnicos, tal iria constituir um grande entrave ao tempo disponível para o trabalho de ambiências de luz e de campos focais.

Sabemos também que a equipa de realização operou várias deslocações prévias ao lugar das Neves, tendo em vista a elaboração de um minucioso reconhecimento geográfico do espaço, no seguimento do que chegaram, inclusivamente, a tirar medidas no terreno e a estudar o problema da colocação das câmaras de filmar. A solução encontrada pela equipa de realização, a este respeito, visou – um pouco como na televisão – a obtenção de uma multiplicidade de tomadas de vista, tendo para isso recorrido à utilização de, ao todo, quatro câmaras de filmar. Mediante o testemunho de António Reis, percebemos também que foram, neste aspeto, tomadas opções estratégicas pela equipa de realização, o que, em termos práticos, se consubstanciou no seguinte esquema de filmagem: duas câmaras fixas para os planos gerais, por forma a registar a ação conjunta dos elementos em palco; e, de forma complementar, outras duas câmaras móveis colocadas ao nível do estrado, tendo em vista o acompanhamento individual de cada um dos atores principais<sup>41</sup>. Tal facto pressupunha, de resto, não só um conhecimento prévio da ação do *Auto*, como da própria dinâmica do espaço cénico, o que obrigaria, por sua vez, à elaboração de uma pré-montagem dos planos a serem filmados. Perante isto, Reis acaba ainda por reconhecer que, em última análise, aqueles grandes movimentos coreográficos, aqueles meios planos de atores ou conjuntos de atores, a considerar, já não eram, em determinados momentos, teatrais, mas cinematográficos<sup>42</sup>.

## CONCLUSÃO

Podemos então concluir que o valor cultural do *Auto da Floripes* assenta na oralidade, no âmbito da qual a própria encenação da palavra também representa, ela mesma, um «gesto cultural». A este respeito, o contributo da imagem em movimento, por via do cinema, revela-se de extrema utilidade na perceção do fenómeno, designadamente no que concerne ao contexto etnográfico das Neves. Atendemos assim para o facto de os cineastas responsáveis pela realização do filme homónimo se terem preocupado em preservar uma unidade na relação entre o espaço, o tempo e os seus intervenientes formais, por forma a

---

<sup>41</sup> A este respeito, importa relembrar a observação produzida por Claudine de France, ao tentar avaliar a adequação do enquadramento ao gesto filmado, uma vez que este é determinado, em igual medida, pelo próprio enquadramento e pelo visível (cf. FRANCE, 1989). Por exemplo, no caso do *Auto da Floripes*, um grande plano sobre as mãos de um ator não é capaz de mostrar a amplitude do seu gesto, da mesma forma que um plano aberto não nos revela a destreza dos seus dedos.

<sup>42</sup> VVAA, 1974: 24.

dar conta do ritual associado à própria representação do *Auto*. Já na articulação entre linguagem popular, representação teatral e «discurso fílmico», este filme revela-se capaz de, por essa mesma via, dar conta de um passado que atravessa indelevelmente o presente e uma tradição que se dilui no quotidiano daquela comunidade. Com efeito, o trabalho empreendido pela equipa de realização da Secção Experimental do Cineclubes do Porto recupera a ideia de tradição enquanto «documento vivo», por oposição direta aos discursos produzidos no passado em torno da representação do *Auto da Floripes*, cujo enfoque nos remete quase sempre para uma conceção da mesma enquanto «objeto museológico» – *i.e.*, uma manifestação do passado destituída de enquadramento prático à luz do tempo presente.

## BIBLIOGRAFIA

- ABRAMOVICI, Serge (2008) – *O olho em campo*. In ABRAMOVICI, Serge; PEREIRA, Virgílio Borges; PINTO, José Madureira – *Ir e voltar: sociologia de uma colectividade local do Noroeste Português: (1977-2007)*. Porto: FLUP – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 99-106.
- \_\_\_\_ (2010) – *Observação metódica*. Comunicação apresentada no VI Congresso Português de Sociologia. *Mundos Sociais: Saberes e Práticas*. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia/ FCSH [não numerado].
- ASSMANN, Jan; CZAPLICKA, John (1995) – *Collective Memory and Cultural Identity*. «New German Critique», N.º 65. Duke University Press, p. 125-133.
- BASTO, Cláudio (1934) – *O auto da Floripes*. In *Feira da Ladra*. Lisboa: Ed. Gusmão Navarro, Tomo 6, p. 178-183.
- \_\_\_\_ (1937) – *Auto da Floripes*. «Revista Portucal», vol. 10, n.º 57-58. Porto: [s.n.], p. 96-101.
- \_\_\_\_ (1938) – *Auto da Floripes*. «Viagem: Revista de Turismo, Divulgação e Cultura». Porto: [s.n.], p. 8-9.
- BOGATRYEV, Petr (2006) – *Formas e funções no teatro popular*. In GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves – *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspetiva, p. 265-271.
- CARVALHO, Jerónimo Moreira de; FLAVIENSE, Alexandre Caetano Gomes (1863) – *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. Lisboa: Typographia Rollandiana.
- CHAVES, Luís (1942) – «Danças, Bailados e Mímicas Guerreiras». In *Ethnos*, vol. 2, Lisboa: [s.n.].
- \_\_\_\_ (1947) – *O Teatro Rural*. In VVAA – *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*. Lisboa: O Século, p. 205-262.
- \_\_\_\_ (1948) – «Um Auto Carolíngio em Terras de Viana». In *Arquivo do Alto Minho*. Viana do Castelo: [s.n.].
- COSTA, Henrique Alves (1949) – *O Auto da Floripes*. «Revista Vértice», vol. 8, n.º 73. Coimbra: [s.n.].
- COSTA, Avelino de Jesus da (1959) — *O bispo D. Pedro e a organização da diocese de Braga*. Coimbra: [s.n.], 2 Vols.
- \_\_\_\_ (1978) — «Nossa Senhora das Neves. Subsídios para a história do seu culto». In *Separata Festa das Neves*. Viana do Castelo: [s.n.].
- FRANÇA, Luís de (1980) — *Comportamento Religioso da População Portuguesa*. Lisboa: Moraes.
- FRANCE, Claudine de (1989) — *Cinéma et Anthropologie*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- FRANCO, Luís Alberto Dias (2008) – *Entre o Mito e a Realidade. O que é o Auto da Floripes?* In VVAA – *Festas das Neves: 1 a 6 de agosto*. Viana do Castelo: Comissão de Festas em Honra de Nossa Senhora das Neves, p. 63-72.
- GUERRA, Maurício (1978) – *A Floripes no Património Cultural Português*. «Revista da Festa das Neves». Neves: [s.n.]

- HALBWACHS, Maurice (1990) – *A Memória Coletiva*. São Paulo: Edições Vértice.
- MARTINS, Moisés de Lemos; PALINHOS, Jorge (2013) – *Auto de Floripes e as origens e significado do teatro do espaço lusófono*. «Revista Ensaio Geral», vol. 5, n.º 10. Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança.
- MATTOS, T. E. M. Sampaio e (1859) – *Romagem da Senhora das Neves*. In CASTILHO, Alexandre Magno de (dir.) – *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro para 1860*. Lisboa: Typographia Franco-Portuguesa.
- MATTOSE, José (1998) – *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva.
- NEVES, Leandro Quintas (1952) – *Texto Integral do Auto da Floripes*. «Revista Vértice», vol. 12, n.º 102. Coimbra: [s.n.], p. 23-43.
- NOGUEIRA, Carlos (2006) – *Aspetos da literatura de cordel portuguesa*. In GARCÍA, Pedro Manuel Cátedra (dir.) – *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: SEMYR, p. 595-624.
- POLLAK, Michael (1992) – *Memória e Identidade Social*. Revista «Estudos Históricos» vol. 5, n.º 20. Rio de Janeiro: [s.n.]
- RAPOSO, Paulo (2004) – *Do ritual ao espectáculo*. «Caretos», intelectuais, turistas e media. In SILVA, Maria Cardeira da (org) – *Outros Trópicos. Novos Destinos turísticos, Novos Terrenos da Antropologia*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 137-153.
- SARAIVA, António José (1985) – *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*. Lisboa: Bertrand.
- SEGALEN, Martine (2005) – *Ritos e Rituales Contemporáneos*. Madrid: Alianza.
- SOEIRO, Teresa (2001) – *Dias Festivos: O Corpo de Deus em Penafiel*. Penafiel: Museu Municipal.
- VENTURA, Leontina (1979) – «O culto de Nossa Senhora das Neves», In *Atas da I Jornada do Grupo de Arqueologia e Arte do Centro*. Coimbra: GAAC.
- VVAA (1974) – *Entrevista com António Reis*. «Revista Cinéfilo», n.º 29. Lisboa, pp. 23-32. Lisboa: [s.n.].
- \_\_\_ (2008) – *Filmes na Invicta. A Militância do Cineclube do Porto*. Porto: CMP.

## FILMOGRAFIA

- VVAA (1959) – *Auto da Floripes*.

