



École Doctorale
« Lettres, Langues, Spectacles »

THÈSE DE DOCTORAT

LANGUES , LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ROMANES : PORTUGAIS
en co-tutelle avec l'Université Fédérale de Bahia, Salvador, Brésil
COLÈGE DOCTORAL FRANCO BRÉSILIEN

présentée et soutenue publiquement par

Alexandra Gouvêa Dumas

Le 25 octobre 2011 à Salvador, Brésil

**Maures et chrétiens - chemins, scènes, croyances et créations : une analyse
des spectacles de tradition carolingienne « l'Auto de Floripes » (l'île du
Principe, São Tomé et Príncipe, Afrique) et la « Lutte de Maures et Chrétiens »
(Prado, Bahia, Brésil)**

sous la direction de

Madame le Professeur **Idelette Muzart- Fonseca dos Santos**
(Université Paris Ovest Nanterre La Défense)

et de

Monsieur le Professeur **Armindo Jorge de Carvalho Bião**
(Universidade Federal da Bahia)

Jury composée de Mesdames et Messieurs les Professeurs :

Armindo Jorge de Carvalho **BIÃO**, de l'Université Fédérale de Bahia, UFBA, Brésil;
Sérgio Coelho Borges **FARIAS**, l'Université Fédérale de Bahia, UFBA, Brésil;
Beliza Áurea de Arruda e **MELO**, de l'Université Fédérale de Paraíba, Brésil;
Idelette **MUZART- FONSECA DOS SANTOS**, de l'Université Paris Ovest Nanterre La Défense ;
Jean- Marie **PRADIER**, de l'Université Paris 8.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO/ ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**



**UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
ÉCOLE DOCTORALE LETTRES, LANGUES, SPECTACLES
DOCTORAT EN LANGUES, LITTÉRATURE ET CIVILISATIONS ROMANES**

COLÉGIO DOUTORAL FRANCO-BRASILEIRO

ALEXANDRA GOUVÊA DUMAS

**MOUROS E CRISTÃOS- CAMINHOS, CENAS, CRENÇAS E
CRIAÇÕES:**

ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS DE TRADIÇÃO CAROLÍNGIA AUTO DE
FLORIPES (PRÍNCIPE, SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE, ÁFRICA) E LUTA DE MOUROS E
CRISTÃOS (PRADO, BAHIA, BRASIL)

Salvador/ Nanterre
2011

ALEXANDRA GOUVÊA DUMAS

**MOUROS E CRISTÃOS- CAMINHOS, CENAS, CRENÇAS E
CRIAÇÕES:**

ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS DE TRADIÇÃO CAROLÍNGIA AUTO DE
FLORIPES (PRÍNCIPE, SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE, ÁFRICA) E LUTA DE MOUROS E
CRISTÃOS (PRADO, BAHIA, BRASIL)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro/ Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia em convênio com o Doctorat en Langues, Littératures et Civilisations Romanes de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadores: Prof. Dr. Armindo Jorge de Carvalho Bião (UFBA) e Prof^a Dr^a Idelette Muzart- Fonseca dos Santos (Paris Ouest Nanterre La Défense)

Salvador/ Nanterre
2011

Escola de Teatro - UFBA

Dumas, Alexandra Gouvêa.

Mouros e cristãos – caminhos, cenas, crenças e criações: análise dos espetáculos de tradição carolíngia “Auto de Floripes” (Príncipe, São Tomé e Príncipe, África) e “Luta de Mouros e Cristãos (Prado, Bahia, Brasil) / Alexandra Gouvêa Dumas. - 2011.

392 f. il.

Orientadores: Prof. Dr. Armindo Jorge de Carvalho Bião; Profª. Drª. Idelette Muzart – Fonseca dos Santos.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro; Université Paris Ouest Nanterre La Défense, École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles. 2011.

1. Folguedos folclóricos. 2. Mouros. 3. Cristãos. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 792

ALEXANDRA GOUVÊA DUMAS

MOUROS E CRISTÃOS- CAMINHOS, CENAS, CRENÇAS E CRIAÇÕES:
ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS DE TRADIÇÃO CAROLÍNGIA AUTO DE FLORIPES
(PRÍNCIPE, SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE, ÁFRICA) E LUTA DE MOUROS E CRISTÃOS
(PRADO, BAHIA, BRASIL)

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,
Escola de Teatro/ Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia em co-tutela com a
Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

Aprovada em 25 de outubro de 2011.

Banca Examinadora

Armindo Jorge de Carvalho Bião- Orientador _____
Universidade Federal da Bahia

Idelette Muzart- Fonseca dos Santos- Orientadora _____
Université Paris Oues Nanterre La Défense

Beliza Áurea de Arruda e Melo _____
Universidade Federal da Paraíba

Jean- Marie Pradier _____
Université Paris 8

Sérgio Coelho Borges Farias _____
Universidade Federal da Bahia

Às comunidades de Prado e da Ilha do Príncipe:
Campos e ilhas de conhecimentos: minha gratidão e meu compromisso.

Ao verdadeiro doutor da minha vida, meu pai, Alberto Costa Dumas (18-01-1926/
28/10/2010)

AGRADECIMENTOS

Aos Gouvêa Dumas: meus pais Alberto Costa Dumas e Cleuza Gouvêa Dumas. Aos irmãos: Adelaide, Ana, Ângela, Adriana e Alberto. Aos sobrinhos Alexandre, Marcelo, Maíra e Ana Júlia.

Aos meus orientadores: Armindo Bião e Idelette Muzart- Fonseca dos Santos.

À banca examinadora: Beliza Áurea de Arruda e Melo, Jean- Marie Pradier e Sérgio Farias.

Aos professores do PPGAC- UFBA: Antonia Pereira, Eliana Rodrigues, Eliene Benício.

Aos colegas do doutorado: Iara Sydenstricker, Jussilene Santana, George Mascarenhas, Mara Leal, Amabilis de Jesus.

Aos colegas de Paris Ouest Nanterre La Défense: Sarah Gleisen, Rosangela Asher, Sálvio Melo, Ingrid Bueno Peruchi e Vânia Oliveira.

Aos meus alunos da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe e aos professores do Núcleo de Teatro da UFS/ Laranjeiras, especialmente a Celso Júnior.

À comunidade do Prado: Paula Bonfim, Nilton Bonfim, Gracinha Santana, Eujácio Muniz, Romildo Machado, Bernardo Gomes (Baú), Letícia Gomes, Cosme Maciel (Doutina), Antônio Andrade (Naína), Artur Marques e Márcio Pires.

À comunidade de São Tomé e do Príncipe. A Lúcio Miranda e toda a sua família: Romana, Oliveiros, Nuna, Leidinha, Cíntia. Florentina Diogo, Jussilina Diogo, Rosa, Carlos Gomes, Nuna Cassandra, Sósimo Leal. Aos entrevistados: Wilson das Graças (Rolden), Fredibel Umbelina, João Cassandra, Beatriz, Guilhermina e Manoel Salomé.

Aos amigos: Eliane Moura Pinho, Ana Paula Prado, José Ferrão, Vera Isaac, Célida Salume Mendonça, Andrea Betânia e Makarios Maia.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Meu muitíssimo obrigada a todos os citados e aos possíveis esquecidos!

Três personagens me ajudaram a compor estas memórias. Uma, a criança; dois, os passarinhos; três, os andarilhos. A criança me deu a semente da palavra. Os passarinhos me deram desprendimento das coisas da terra. E os andarilhos, a preciência da natureza de Deus. Quero falar primeiro dos andarilhos, do uso em primeiro lugar que eles faziam da ignorância. Eles não fundavam estradas, mas inventavam caminhos. Aprendi com os passarinhos a liberdade. Eles dominam o mais leve sem precisar ter motor nas costas. E são livres para pousar em qualquer tempo nos lírios ou nas pedras – sem se machucarem. E aprendi com eles ser disponível para sonhar. O outro parceiro de sempre foi a criança em mim.

(Manoel de Barros, 2008)

DUMAS, Alexandra Gouvêa. *Mouros e cristãos- caminhos, cenas, crenças e criações: análise dos espetáculos de tradição carolíngia “Auto de Floripes” (Príncipe, São Tomé e Príncipe, África) e “Luta de Mouros e Cristãos (Prado, Bahia, Brasil). 378 f. il. 2011. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro/ Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia; École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Salvador/ Nanterre, 2011.*

RESUMO

Esta tese investiga dois espetáculos: a Luta de Mouros e Cristãos (Prado, Bahia, Brasil) e o Auto de Floripes (Santo António, Ilha do Príncipe, São Tomé e Príncipe). Partindo de temática comum – a representação de combates entre mouros e cristãos– os folguedos analisados receberam uma atenção voltada para seus elementos como: história, texto, figurino, música, *performance* e cenografia. Tendo uma mesma origem, o livro a História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França e, como marca cultural a colonização portuguesa, tanto o Auto de Floripes como a Luta de Mouros e Cristãos apresentam similaridades, a exemplo da oposição Bem X Mal localizada nos cristãos (representados pela cor azul) e nos mouros (vermelho), respectivamente, assim como particularidades históricas e estéticas. Para a realização da análise dos espetáculos, a pesquisa de campo foi o principal método empregado, com realização de entrevistas, observação, apreciação das encenações e registro de imagens, seguido de pesquisas bibliográficas e análise do material coletado. Como resultado, a tese apresenta constatações e reflexões acerca das artes do espetáculo, da transmissão, permanência e atualização das tradições carolíngias. A pesquisa revelou ainda que, após grande popularidade nos formatos escrito e oral, a encenação se constitui, hoje, como o principal espaço de memória das narrativas carolíngias, seja no Brasil ou em São Tomé e Príncipe.

Palavras-chave: Mouros e Cristãos. Tradição carolíngia. Memória. Artes do espetáculo.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. *Maures et chrétiens- chemins, scènes, croyances et créations: analyse des spectacles de tradition carolingienne "Auto de Floripes" (Príncipe, São Tomé e Príncipe, África) et "Luta de Mouros e Cristãos (Prado, Bahia, Brasil). 378 f. il. 2011.*Thèse (Doctorat) – Escola de Teatro/ Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia; École Doctorale "Lettres, Langues, Spectacles", Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Salvador/ Nanterre, 2011.

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur deux spectacles : la *Luta de Mouros e Cristãos* (Prado, Bahia, Brésil) et *Auto de Floripes* (Santo Antonio, Île de Principe, Sao Tomé e Principe). Basées sur une thématique commune – la représentation des combats entre Maures et Chrétiens – les manifestations analysées sont traitées à partir de leurs éléments constitutifs : aspects historiques, texte, costumes, musique, performance et scénographie. Les deux spectacles ont non seulement comme origine commune le récit intitulé *Histoire de l'empereur Charlemagne et les douze pairs de France*, mais encore une empreinte culturelle provenant de la colonisation portugaise. *Auto de Floripes* et la *Luta de Mouros e Cristãos* présentent donc des aspects similaires comme, par exemple, l'opposition du Bien et du Mal, localisée respectivement dans les groupes chrétiens (représentés pour la couleur bleu) et maures (rouge), ainsi que des spécificités historiques et esthétiques communes. La principale méthode utilisée pour analyser les deux spectacles a été la recherche de terrain. Cette dernière est constituée d'entretiens, d'un travail d'observation et d'évaluation des performances respectives, de l'établissement d'un registre d'images, suivie par des recherches bibliographiques et l'analyse de l'ensemble du matériel récolté. Le résultat de cette recherche de thèse propose réflexions et idées autour des questions propres aux arts du spectacle, à la transmission, au maintien et à l'actualisation des traditions carolingiennes. Elle révèle encore un aspect fondamental des deux spectacles. Les récits populaires qui se sont développés autour de Charlemagne ont tout d'abord eu une grande popularité sous forme écrite et orale. Aujourd'hui, les spectacles étudiés constituent leur principal espace de mémoire, et au Brésil et à Sao Tomé et Principe.

Mots-clés : Maures et Chrétiens - tradition carolingienne – mémoire - arts du spectacle.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. *Moors and Christians-paths, scenes, beliefs and creations: an analysis of Carolingian tradition spectacles "Auto de Floripes" (Príncipe, São Tomé e Príncipe, África) and "Luta de Mouros e Cristãos" (Prado, Bahia, Brasil)*. 378 f. il. 2011. Thesis (Doctorate)– Escola de Teatro/ Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia; École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Salvador/ Nanterre, 2011.

ABSTRACT

This thesis investigates two spectacles: "Luta de Mouros e Cristãos" (Prado, Bahia, Brazil) and "Auto de Floripes" (Santo António, Príncipe Island, São Tomé and Príncipe, Africa). Starting from a common theme – the representation of the battles between Moors and Christians – the analyses were most focused on elements of the plays such as history, text, costume, music, performance and scenography. As having the same origin, that is, the book entitled "History of the Emperor Charlemagne and the Twelve Peers of France" as well as the cultural mark of the Portuguese colonization, both the "Auto de Floripes" and the "Luta de Mouros e Cristãos" present some similarities, for instance, the representation of the Good in opposition to the Evil, as seen in Christians dressed in blue and the Moors in red, besides other historical and aesthetic peculiarities. Field research was the most important method in analyzing both performances, which included interviews, observation, appreciation of the *mise en scène* and recording of images, followed by bibliographical research and analysis of the collected material. As a result, the thesis presents evidences and reflections on the performing arts and the transmission, permanence and actualization of Carolingian traditions. Still, the research has revealed that, after a wide popularity in both oral and written forms, the *mise en scène* appears today as the major place of memory of Carolingian narratives, in Brazil as well as in São Tomé and Príncipe.

Keywords: Moors and Christians. Carolingian traditions. Memory. Performing arts.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Mapa de parte da costa africana com localização de São Tomé e Príncipe, no Golfo da Guiné.....	32
Figura 2: Mapa do arquipélago. Ao norte, Príncipe. Ao sul, São Tomé	33
Figura 3: A Europa de Carlos Magno. Fonte: STUMPO, E. Beniamino e TONELLI, M. Teresa. Il nuovo libro de storia. Milão: Le MONier, 1997.	59
Figura 4: Busto do Imperador Carlos Magno	65
Figura 5: Cetro de Carlos Magno- Peça do Museu do Louvre.....	65
Figura 6: Carlos Magno.....	65
Figura 7: Estátua de Carlos Magno - Notre Dame. Paris- França	66
Figura 8: Carlos Magno no Auto de Floripes de Viana do Castelo- Portugal (anos 1949/ esquerda e 2009/direita)	66
Figura 9: Carlos Magno no Tchiloli- São Tomé, 2009.	67
Figura 10: Carlos Magno no Auto de Floripes- Príncipe, 1969	67
Figura 11: Carlos Magno no Auto de Floripes- Príncipe, 2009	67
Figura 12: Auto de Floripes- Combate de Oliveiros (azul) com Ferrabrás (vermelho). Príncipe, 2009.....	84
Figura 13: Capas de cordel escritos por Leandro Gomes de Barros	97
Figura 14: Marques de Mantua: Tragedia do Marquez de Mantua e do Emperador Carlos Magno. Lisboa Occidental, Oficina de Antonio Pedroso Galvão, 1737- - 23, [1 br.] p. : il. ; 4'(22 cm).....	101
Figura 15: A Ponte de Mantible e o gigante Galafre no Auto de Floripes, 2009.	115
Figura 16: Documentário “Uma história imortal” (1999).....	117
Figura 17: Corte alta. Foto Fernando Reis (1969).....	120
Figura 18: Corte Alta. Foto: Alexandra Dumas. São Tomé, 2009.....	120
Figura 19: Figura Corte Baixa. Foto: Alexandra Dumas. São Tomé, 2009.	121
Figura 20: Tchiloli registrado por Fernando Reis no ano de 1969.	123
Figura 21: Composição do exército mouritano. Ao fundo, o castelo com as autoridades mouras.....	151
Figura 22: Cristão fazendo reverência no cemitério	153

Figura 23: Almirante Balão com um pequeno recipiente na mão direita que contém um líquido que será derramado no chão. Príncipe, 2009.....	154
Figura 24: Grupo cristão com sua formação completa. No castelo, ao fundo, o castelo com os comandantes cristãos. Príncipe, 2009.....	154
Figura 25: No seu castelo, Carlos Magno ouve a embaixada proferida pelo mouro.....	156
Figura 26: Ferrabrás aguarda o esperado combate contra Oliveiros.....	161
Figura 27: À direita, um dos bobos com seu chicote na mão. Ao fundo, Oliveiros e Ferrabrás.	163
Figura 28: Floripes segue para a sua câmara conduzindo os cristãos.	168
Figura 29: Bobo interage com o público provocando risos na plateia.....	170
Figura 30: O Almirante ao lado do seu fiel secretário Sortibão.....	175
Figura 31: Floripes fazendo parte do exército cristão.....	176
Figura 32: Almirante Balão.....	190
Figura 33: Ferrabrás na cena de combate com Oliveiros. Lembretes de sua fala, em papel branco, colados no escudo.	193
Figura 34: Bobo durante a luta de Oliveiros com Ferrabrás	195
Figura 35: O deus Mafoma.	196
Figura 36: O Almirante Balão leva Mafoma em seus braços.....	197
Figura 37: Personagens mouros.....	200
Figura 38: Carlos Magno no centro do seu exército. Ferrabrás ao seu lado esquerdo.....	201
Figura 39: O exército cristão. Ao fundo, o castelo de Carlos Magno.	204
Figura 40: A Floripes (vestido azul) do Auto da Floripes de Viana do Castelo, Portugal, 2009.	205
Figura 41: Floripes 2009 (à esquerda) e à direita Floripes de anos anteriores.	213
Figura 42: Floripes, ano 1969. Foto Fernando Reis.	214
Figura 43: A praça em momento de apresentação do Auto de Floripes, 2009.	216
Figura 44: Construção do castelo cristão, dias antes da festa.	218
Figura 45: Castelo cristão no dia do Auto de Floripes.....	219
Figura 46 Balão e Sortibão recebem amigo enquanto o Auto acontece em outro espaço.	220
Figura 47: A Ponte de Mantible. Ao fundo, entre os dois casarões, o castelo mouro. (2009).	222

Figura 48: A ponte começa a ser decorada.	223
Figura 49: O gigante Galafre guardando a ponte. Ao fundo, o castelo vermelho dos mouros.	224
Figura 50: Preparação da forca.	225
Figura 51: Gui de Borgonha na forca. Foto Augusto Baptista, 2001.....	226
Figura 52: O cárcere na sede do Governo.	227
Figura 53: Dentro da câmara de Floripes, a mesa preparada para o casamento.	228
Figura 54: A cruz na capa e no capacete.....	235
Figura 55: Capacete mouro com o símbolo muçulmano.	236
Figura 56: Parte inferior de um cavaleiro cristão. Sapato decorado com fuxico azul.....	237
Figura 57: Objetos cênicos: escudo, barba (preta), espada e turbante (à esquerda).	238
Figura 58: Cabo da espada: madeira e aço.	239
Figura 59: Almirante Balão e sua espada.	240
Figura 60: Parte posterior do escudo com alça.	243
Figura 61: Escudos mouros e cristãos.	244
Figura 62: Mouro com sua lança.....	245
Figura 63: As bandeiras cristã (esquerda) e moura (direita).....	246
Figura 64: Utilização dos óculos escuros por mouros e cristãos.	249
Figura 65: Bobos fotografados em 1969, por Fernando Reis e por Augusto Baptista em 2001.	250
Figura 66: Bobo com máscara sintética, 2009.	251
Figura 67: Bobos com máscaras variadas, 2001. Foto de Augusto Baptista.....	251
Figura 68: Barbas feitas de fio sintético e de tecido.	253
Figura 69: A barba como símbolo de autoridade.....	253
Figura 70: O tambor tocado no grupo mouro.	263
Figura 71: O tamboreiro cristão	263
Figura 72: A corneta feita de corno de animal. Foto Fernando Reis, 1969.....	264
Figura 73: Corneta de metal, ano 2009.....	265
Figura 74: O apito tocado pelo soldado mouro.....	266

Figura 75: Um pequeno público consegue ver Oliveiros e Ferrabrás.	277
Figura 76: O público e o exército voltados para o castelo mouro.	280
Figura 77: O público e o exército voltados para o castelo cristão.	281
Figura 78: Público assiste a atuação dos mouros.	283
Figura 79: A plateia infantil na primeira fila.	283
Figura 80: O público muito próximo da cena.	284
Figura 81: Nas cenas de batalha os espaços ficam muito bem definidos: a cena e o público.	284
Figura 82: O público envolvido durante boa parte do espetáculo.	285
Figura 83: À esquerda: mapa da América do Sul com o Brasil em destaque. À direita: Mapa do Brasil.	287
Figura 84: Mapa da Bahia. Destacada em vermelho a localização do Prado.	288
Figura 85: O exército cristão em marcha, 2004.	291
Figura 86: O exército mouro em marcha, 2004.	292
Figura 87: Puxada de alarme: capitães cruzam os piques e os sargentos, no centro, cruzam as espadas.	295
Figura 88: Cristãos e mouros carregam São Sebastião na procissão.	297
Figura 89: Mouros fazendo a tocaia (2004).	298
Figura 90: Capitão mouro voltando da embaixada (2004).	299
Figura 91: Embaixador mouro dando embaixada (década de 1980).	299
Figura 92: “Pau de Bastião” em Cumuruxatiba, Prado, 2007.	303
Figura 93: Combate entre mouros e cristãos.	311
Figura 94: Lutadores em ação.	312
Figura 95: Iniciando e aprendendo: brincador mouro.	313
Figura 96: Seu Romildo é o quarto da direita para a esquerda.	316
Figura 97: O mouro Romildo participa da Luta na cidade de Alcobaça, anos 80.	319
Figura 98: Performance do embaixador mouro Romildo Machado, 2005.	318
Figura 99: A imagem de São Sebastião navegando no Rio Jucuruçu.	319
Figura 100: A rua como o campo de batalha.	321

Figura 101: Capitão cristão anos 80; Capitão mouro, 2005.....	324
Figura 102: Capa cristã com a cruz e estrelas, capa moura com sol.	328
Figura 103: Bandeira vermelha, moura e bandeira azul, cristã.	329
Figura 104: Espadas usadas por mouros (esquerda) e usadas por cristãos (direita).....	327
Figura 105: O serralheiro Vasco confeccionando as espadas.....	328
Figura 106: 1 Anotações para memorização de embaixadas.....	330
Figura 107: O cristão Artur tocando a “gaita” (flauta).....	335
Figura 108: Seu Irdinho com o tambor por ele onfeccionado.....	336

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Dados sócio-culturais	56
Quadro 2: Brincador – Figurante	353
Quadro 3: Cenografia	358
Quadro 4: Figurino	358
Quadro 5: Objetos	359
Quadro 6: Texto	362
Quadro 7: Elementos Sonoros	363

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	19
2	UM ENCONTRO DAS MARGENS ATLÂNTICAS - BRASIL E SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE	30
2.1	DRAMAS EM NOME DE DEUS: A PRECISÃO DO NAVEGAR.....	43
2.2	TERCEIRA MARGEM: ENCONTROS E DESENCONTROS NO ATLÂNTICO CONTEMPORÂNEO.....	50
3	IMPERADOR CARLOS MAGNO E SEUS DRAMAS: DAS BATALHAS EUROPEIAS AOS SOLOS BRASILEIRO E SÃO-TOMENSE	56
3.1	CARLOS MAGNO: DE PESSOA A PERSONAGEM	57
3.2	CARLOS MAGNO EM GESTA: A ESTREIA DO FATO HISTÓRICO	69
3.2.1	Ferrabrás: um rei em versos, prosas e dramas	80
3.2.2	O livro a História do Imperador Carlos Magno e os doze pares de França ...	85
3.3	CARLOS MAGNO: UM LETRADO EM CENA	107
3.3.1	Carlos Magno em cena: o palco São Tomé e Príncipe	115
3.3.2	Carlos Magno em cena: o palco Brasil	127
3.3.3	Narrativas carolíngias e a fixação do efêmero	134
4	AUTO DE FLORIPES: O ESPETÁCULO E SEUS ELEMENTOS	147
4.1	A ILHA E A FANTASIA: O PRÍNCIPE EM FESTA	149
4.2	PESSOAS E PERSONAGENS: INSERÇÃO, INICIAÇÃO E PREPARAÇÃO	181
4.2.1	Nasce ou torna-se Floripes?	204

4.3	CENAS E RIOS, REINOS E PRAÇAS: A CENOGRAFIA DO AUTO DE FLORIPES	214
4.4	CARACTERIZAÇÃO: FIGURINOS, ACESSÓRIOS E OBJETOS	229
4.5	TEXTO EM TRÂNSITOS: DA PROSA AO PALCO, DO PALCO AO DRAMA	255
4.6	MÚSICA, SONS E PAUSAS: ACOMPANHANTES DA CENA	262
4.7	RELIGIOSIDADES: FUSÃO DE FÉS E FESTAS	268
4.8	EM TRÂNSITO: O PÚBLICO ENTRE FICÇÃO E REALIDADE	275
5	A LUTA DE MOUROS E CRISTÃOS: O ESPETÁCULO E SEUS ELEMENTOS	286
5.1	O CAMPO E A LUTA: O PRADO EM FESTA	289
5.2	PESSOAS E PERSONAGENS: PREPARAÇÃO E INICIAÇÃO NA LUTA ..	308
5.2.1	Romildo: nasceu um embaixador!	317
5.3	CENAS E RIOS, RUAS E PRAÇAS: A CENOGRAFIA DA LUTA	320
5.4	CARACTERIZAÇÃO: FIGURINOS, ACESSÓRIOS E OBJETOS	323
5.5	TEXTOS EM TRÂNSITO: A LUTA DO DRAMA	332
5.6	A PAISAGEM SONORA DA LUTA: MÚSICA, SONS E PAUSAS	335
5.7	RELIGIOSIDADE, PÚBLICO E A CIDADE: A CENA CONTEMPORÂNEA E A SUSTENTAÇÃO DA TRADIÇÃO	343
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS OU JUNTANDO AS MARGENS: UM ENCONTRO ENTRE A LUTA E O AUTO	347
	REFERÊNCIAS	371
	ÍNDICE ONOMÁSTICO	384
	APÊNDICE	388



introdução

1 INTRODUÇÃO

“... não vamos a lugares que não queremos. A memória nos leva para onde precisamos ir, para onde precisamos entrar” (frase do filme: Waltz with Bashir/ Valsa com Bashir, 2008)

Caminhos e viagens, chegadas e partidas: palavras que marcam a trajetória desta tese de doutoramento defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, Bahia, Brasil e na École Doctorale Lettres, Langues et Spectacle, da Université Paris Ouest- La Défense, Nanterre, na França¹. As dimensões de alcance das palavras acima atingem tanto o campo pessoal, referente à minha história de vida e a amplitude histórica dos países em questão, locais de apresentação dos dramas carolíngios analisados e comparados: a Luta de Mouros e Cristãos (Prado, Bahia, Brasil) e o Auto de Floripes (Santo António, Ilha do Príncipe, São Tomé e Príncipe).

Tendo como referenciais geográficos duas cidades localizadas nas margens atlânticas, foi inevitável percorrer momentos de encontros entre os dois países, descobrindo espaços comuns referentes à colonização portuguesa que se configurou no trânsito marítimo de pessoas e culturas, originando e influenciando a existência de diversos folguedos.

Na perspectiva pessoal, os lugares marcam territórios da minha origem e formação. A cidade do Prado, extremo sul baiano, localizada na região litorânea onde os primeiros portugueses desembarcaram no ano de 1500², é o lugar das representações da Luta de Mouros e Cristãos, onde vivi e mantenho estreitos laços afetivos. Para mim, a apreciação das festas populares da cidade configura-se como um ritual coletivo, onde o conhecimento e a participação da comunidade são inevitáveis, devido à dimensão da festa e ao tamanho da cidade. Então, no dia 02 de fevereiro, dia da padroeira Nossa Senhora da Purificação, a cidade sente a festa, seja pela percepção sonora dos fogos de artifícios, dos sons dos grupos mouro e cristão que soam pelas ruas ou pela apreciação direta da representação. Pode-se

¹ Projeto de pesquisa apresentado e selecionado pela CAPES para realização de doutorado em cotutela na Universidade Federal da Bahia e na Universidade Paris Ouest- La Défense (Paris X), através do pelo Colégio Doutoral Franco-Brasileiro (CDFB). A etapa de estudos realizada em Paris ocorreu no período de julho de 2008 a dezembro de 2009 e, em Salvador, de março a junho de 2008 e de janeiro de 2010 a setembro de 2011.

² Através do Decreto Presidencial de nº 1 874, de 22 de abril de 1996, foi reconhecido pelo Governo Federal que o primeiro encontro entre portugueses e a população autóctone brasileira aconteceu, de fato, nas margens do Rio Caí, localizado no município do Prado.

afirmar que estar na cidade do Prado, no dia 02 de fevereiro, é também estar em contato com a Luta de Mouros e Cristãos. Por ter vivido a minha infância e parte da adolescência nesta cidade, tenho na minha memória corporal o conhecimento desta festa, deste espetáculo.

A Luta de Mouros e Cristãos está presente também em quatro cidades vizinhas ao Prado, no extremo sul baiano: Caravelas, Alcobaça, Nova Viçosa e Mucuri. A motivação inicial para a realização da encenação do combate entre grupos inimigos parte do desejo de celebrar o santo homenageado, São Sebastião. Nesses municípios, o folguedo acontece de forma muito semelhante, diferenciando-se em pequenas variações, como detalhes do figurino e dos diálogos. De forma geral, o espetáculo apresenta as seguintes etapas:

- 1- Na noite anterior ao dia da festa, uma imagem de São Sebastião é “roubada” da igreja pelos mouros e guardada no forte do grupo;
- 2- No dia seguinte, pela manhã, os grupos opositores – mouros de vermelho e cristãos de azul– marcham por ruas distintas;
- 3- Em determinados pontos estabelecidos, ruas ou praças, acontece o encontro para a batalha;
- 4- Inicia-se a luta com uma disputa verbal, denominada embaixada, onde cada um dos grupos procura converter o outro;
- 5- Não havendo entendimento pela embaixada, os grupos partem para uma batalha de espadas;
- 6- Separam-se e repetem a marcha, o encontro, a embaixada e a luta de espadas que se estende por todo o dia;
- 7- No início da noite, acontece o combate final em frente à igreja, com embaixadas e luta de espadas. O grupo cristão vence e converte o grupo mouro;
- 8- A imagem de São Sebastião retorna à Igreja.

As oito etapas acima citadas compõem a estrutura dramática básica das Lutas de Mouros e Cristãos que acontecem nas cidades localizadas no litoral sul baiano.

Saindo do extremo sul, região de cultura mestiça e fortemente marcada pelas referências indígenas, o caminho desta pesquisa nos faz chegar à Salvador, no

Recôncavo Baiano, onde estão sediados o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e a minha morada atual, cidade de formação também mestiça, marcada mais fortemente pela influência cultural dos escravos que vieram da África para o Brasil a partir do século XVI, no período do cultivo da cana-de-açúcar. Foi dos portos de Salvador e de São Tomé e Príncipe que boa parte das viagens de ligação entre África e Brasil aconteceu, entre os séculos XVI e XIX. Dentre as trocas acontecidas entre as colônias e Portugal, pode-se identificar referências culturais que se manifestam ainda na atualidade, como os folguedos, objetos desta pesquisa.

Palco de dramas carolíngios, em São Tomé e Príncipe, arquipélago localizado no Golfo da Guiné, a cerca de 200 km da costa oeste africana, e, assim como o Brasil, ex-colônia portuguesa, há o Tchiloli, que acontece na ilha de São Tomé, e o Auto de Floripes, na Ilha do Príncipe. Este último acontece no mês de agosto, como forma de celebração a São Lourenço. Mouros e cristãos também marcham pelas ruas da cidade de Santo António, vestidos predominantemente de vermelho e azul, respectivamente, e também promovem uma batalha com embaixadas e luta de espadas. O drama finaliza com a vitória cristã e extermínio dos mouros. A trama do Príncipe revela-se mais complexa em relação à pradense. Mais personagens e um enredo mais longo e complexo definem a grande diferença. A seguir as principais cenas que compõem o Auto de Floripes:

- 1- A formação dos grupos mouros e cristãos se dá pela recolha dos pares, que se inicia com a ida à residência de cada um dos participantes até se completar todo o grupo, seguindo uma ordem hierárquica dos personagens na corporação;
- 2- Reverências são feitas no cemitério como forma de prestar homenagem aos mortos;
- 3- Os grupos ocupam a Praça da Independência com espaços determinados para mouros e cristãos;
- 4- O roubo das santas relíquias pelos mouros promove o início do combate;
- 5- Acontecem as embaixadas;
- 6- Parte do grupo cristão é presa pelos mouros;
- 7- A princesa moura Floripes, apaixonada pelo cristão Guy de Borgonha, trai o pai e favorece o grupo cristão;

- 8- Os cristãos vencem e exterminam os mouros, restando apenas o seu líder maior Almirante Balão, que se recusa, diante do Imperador cristão Carlos Magno, a se converter ao catolicismo.

Definidos como dramas carolíngios, a Luta de Mouros e Cristãos e o Auto de Floripes são exemplos de manifestações formadas pelo encontro de culturas das margens atlânticas da América do Sul e da África. Vindos de uma triangulação que envolve culturas européias e cristãs, os dramas carolíngios são expressões que têm como base o imaginário construído em torno da figura histórica do Imperador Carlos Magno e suas variações concretizadas em literaturas, em expressões orais e cênicas.

Os dramas carolíngios aqui analisados têm como eixo a representação cênica de combates entre mouros e cristãos. Tal base narrativa configura-se em elementos comuns aos dois espetáculos, a exemplo das cores que caracterizam cada grupo – o vermelho para os mouros e o azul para os cristãos, o caráter catequizador que situa os grupos religiosos opostos em categorias como o Bem, associado aos cristãos e o Mal aos mouros. Este princípio, de caráter mais abstrato, configura-se cenicamente em elementos como:

1. Dramaturgia: o enredo, intrigas, conflitos e resoluções mostram um combate onde os cristãos sagram-se sempre vencedores, alcançando a vitória com o extermínio ou conversão dos mouros ao cristianismo;
2. Elementos visuais: a cor quente, o vermelho infernal, caracteriza os mouros e o azul celestial os cristãos;
3. Elementos sonoros: o ritmo da música, que faz a marcação de diversas cenas, apresenta-se de forma mais acelerada no grupo mouro e de ritmo mais lento e calmo para os cristãos;
4. Gestualidade: expressões vocal e corporal estão associadas aos princípios dramáticos orientadores. Desta forma, os mouros expressam-se com mais veemência e agressividade e os cristãos com gestos e timbres vocais mais amenos.

Nesta perspectiva, os elementos cênicos são destacados na efetivação da análise, porém a globalidade da cena é considerada de forma a não pensar em categorias individualizadas e independentes na sua significação. Apesar do

reconhecimento de elementos comuns tanto na Luta de Mouros e Cristãos quanto no Auto de Floripes, e estes serem derivados de uma mesma matriz literária, são consideradas, também, as diferenças de interpretação e compreensão dos objetos, que revelam significativas particularidades.

Os mouros e cristãos de Prado revelam na expressão cênica e na sua história elementos que a singularizam em relação aos dramas carolíngios europeus. A cultura indígena é um traço na composição conceitual, identificando no índio o “infiel” de outrora, a ser catequizado pelos portugueses que aqui chegaram para colonizar a nova terra encontrada.

O São Sebastião é associado, de forma evidente no discurso dos atores ou brincadores, ao universo local indígena. A imagem do santo, da forma que é reproduzida oficialmente pela Igreja católica, serve de comprovação, no entendimento dos que atuam na Luta de Mouros e Cristãos, para evidenciar o seu pertencimento à etnia indígena: flechas no corpo – ícone dos índios–, o tecido vermelho que envolve o santo, semelhante à cor que identifica os mouros, o tronco em que está preso, que representa a mata, local preferencial de morada das principais tribos que se fixaram para formar a cidade. Estas são algumas das justificativas reveladas na fixação do imaginário católico nas referências locais.

O Auto de Floripes também expressa a matriz carolíngia, ibérica, em estado de fusão com a história local. A cultura religiosa africana está também presente, coabitando com o catolicismo. A atriz que interpreta a princesa Floripes, por exemplo, é submetida, antes da apresentação, a um banho ritual, com uma infusão de folhas e ervas, prática típica da cultura tradicional afro-religiosa, realizada com o intuito de proteger o corpo contra azar ou mau-olhado. Nos planos metafísico e cênico, as relações espirituais e religiosas fazem parte da preparação do corpo que entra em cena.

Visualmente, o figurino traz a marca das vestimentas da cavalaria medieval europeia adaptadas à exigência da movimentação corporal para a cena, assim como explora nos elementos decorativos objetos locais, como as “rosetas” – pedaços redondos de tecido franzidos e costurados, que se dobram uma vez (chamados de fuxico, no Brasil) que enfeitam toda a roupa. O fenótipo da personagem Floripes, na matriz literária, o livro “A história do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de

França”, aproxima a princesa turca de um ideal de beleza europeu, declaradamente descrita sendo “branca como a neve”. No entanto, por conta da realidade étnica são-tomense é colocada em cena com frequência uma mulher negra ou mestiça para atuar como a princesa.

As observações e análises dos objetos de pesquisa foram feitas a partir de um planejamento metodológico pautado em princípios propostos pela Etnocologia³. Os mecanismos de abordagem dos objetos levaram em consideração o foco concentrado no espetáculo, tendo como orientações descobertas e reflexões relacionadas às formas de transmissão de conhecimento com base na tradição, a ligação e adaptações do espetáculo cênico com as referências literárias, as formas de atualização de uma tradição secular, a relação entre cena, espaço, corpos atuantes e público.

Apesar de ter uma interface com áreas como a antropologia e a história, o foco de percepção e análise está no reconhecimento das artes do espetáculo como campo específico de produção de conhecimento. As observações, interpretações e reflexões dialogam com campos distintos sem perder de vista o seu referencial primeiro que localiza a análise dos objetos no âmbito dos estudos teatrais e das artes do espetáculo. É uma tentativa de reconhecer, no seio das artes cênicas, um constructo possível de efetivação de análise científica, considerando o rigor acadêmico, mas principalmente suas particularidades, sua prática, seus referenciais e suas possibilidades de conexão com demais áreas de estudos.

Para compreensão do estado da arte, foi realizada uma revisão, na ainda escassa literatura concernente aos temas: São Tomé e Príncipe, as relações entre este país e o Brasil, sobre os folguedos analisados, assim como sobre artes do espetáculo, estudos teatrais, memória e oralidade.

As pesquisas de campo foram a base na construção de um *corpus* de conhecimento sobre os folguedos analisados, ainda mais que as produções bibliográficas sobre os mesmos são quase inexistentes. De acordo com o que Copans diz, « le terrain fait parler de lui parce qu’il est difficile de décrire les Autres

³ Disciplina criada por estudiosos das Artes do Espetáculo que tem como objeto, segundo Jean-Marie Pradier, os “comportamentos humanos espetacularmente organizados”. (BIÃO, 1999, p. 15). Das orientações epistemológicas da etnocologia destaca-se nesta pesquisa a alteridade, especialmente na relação pesquisador e objeto e a consideração da descentralização de referenciais nas abordagens metodológicas. Estas indicações encontram eco, nesta pesquisa, também na etnografia e nas etnometodologias.

sans expliquer ce qui sert de base à cette description, sans indiquer, à un moment ou à un autre, comment on a « recueilli », « transcrit », « compris » (...) »⁴. (COPANS, 2008, p. 13). A ida ao campo para a efetivação do contato com o Auto de Floripes e a comunidade são-tomense aconteceu no ano de 2009. No total, foram trinta e sete dias de permanência nas duas principais ilhas que compõem o país⁵. Na ilha do Príncipe, na cidade de Santo António, foram 27 dias. O trabalho para melhor perceber e compreender o Auto de Floripes, espetáculo presenciado no dia da sua apresentação, dia 15 de agosto, envolveu uma aproximação anterior com a comunidade, através de observação, entrevistas, conversas informais e a apreciação direta do espetáculo. Foram realizadas encontros com detalhamento de informações com dez pessoas, além de consultas feitas ao público no dia da festa.

Na cidade de Prado, as idas e o contato com a Luta de Mouros e Cristãos, que acontece também apenas uma vez ao ano, foram muito mais numerosos, pela própria facilidade de acesso e minha familiaridade com a cidade. A relação com cada objeto passa por particularidades advindas de minha trajetória pessoal. No caso da Luta de Mouros e Cristãos, o contato com a cidade do Prado foi definidor na realização de trabalhos que antecederam a pesquisa de Doutorado. Foco de duas outras investigações acadêmicas – ensaio monográfico para a disciplina Expressões Dramáticas do Folclore Brasileiro (2002) do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal da Bahia e dissertação de mestrado⁶ defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da mesma universidade – a Luta de Mouros e Cristão da cidade do Prado, em relação ao Auto de Floripes, da Ilha do Príncipe, constitui um maior conjunto de dados no seio desta pesquisa. O conhecimento precedente e o tipo de relacionamento com os folgedos analisados orientaram algumas proposições metodológicas.

⁴ “O campo faz falar dele mesmo, por que é difícil descrever os Outros sem explicar o que serve de base a esta descrição sem indicar, em algum momento, como foi recolhido, transcrito, compreendido [...]”. (Tradução nossa).

⁵ Algumas das minhas observações que compõem o meu “diário de bordo” encontram-se na seção Apêndice.

⁶ Período de realização janeiro de 2004 a dezembro de 2005, com orientação da professora Eliene Benício. Disponível no endereço:

http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=458

No ano de 2002 ocorreu a primeira observação sistematizada da Luta de Mouros e Cristãos de Prado para a realização do ensaio monográfico para a disciplina Expressões Dramáticas do Folclore Brasileiro, disciplina da Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal da Bahia. As observações posteriores, anos 2004 e 2005 fizeram parte da pesquisa de mestrado e os demais anos, 2006 e 2007, por interesse pessoal.

No que diz respeito à Luta de Mouros e Cristãos, minha produção acadêmica aproxima-se de uma pesquisa de cunho etnográfico, aproveitando a relação prévia com o objeto, pois, como afirma Geertz, praticar etnografia é “estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante” (GEERTZ, 1989, p. 15).

A apreciação direta da Luta de Mouros e Cristãos foi a forma primeira de estabelecer o meu conhecimento deste espetáculo, com o Auto de Floripes a via de envolvimento foi através da narrativa oral e da literatura. O contato inicial com o Auto da Ilha do Príncipe deu-se através do livro *Floripes Negra* (2001), de Augusto Baptista⁷, no ano de 2005. Posteriormente, o filme *Floripes: o Auto de Floripes na Ilha do Príncipe* (1998), de Teresa Perdigão e Afonso Alves, se constituiu como a segunda obra na composição do corpus de referências dentre o pouco material produzido sobre esse folguedo, complementado com a publicação de Fernando Reis, *Pôvô Flogá* (1969), que faz um panorama geral das manifestações culturais do arquipélago, com um capítulo sobre o espetáculo da Ilha do Príncipe. As demais referências bibliográficas de cunho historiográfico e sócio-cultural sobre o país complementaram esse corpus.

As diversas formas de transmissão de conhecimentos também analisadas nesta pesquisa se efetivaram nas vias de contato que tive com os folguedos. Além da narrativa oral, da apreciação de fotos e utilização da literatura, a apreciação direta e o contato com as comunidades e com as pessoas que fazem os espetáculos foram etapas essenciais na aquisição de um corpo de conhecimento possível para a realização da pesquisa composto por literatura, imagens e depoimentos.

A familiaridade com a cidade do Prado direcionou, determinou e contaminou as minhas percepções e observações. Do mesmo modo que o meu maior distanciamento com a Ilha do Príncipe provocou interessantes descobertas. A análise dos folguedos depara-se freqüentemente não só com semelhanças, mas com significativas diferenças. A minha relação com os objetos é uma delas. A descrição e análise partem da consciência de que existe uma tomada de observação que se particulariza na relação construída com cada objeto analisado.

⁷ Indicação do professor Armindo Bião, então coordenador do PPGAC, um dos convidados pela organização do Festival Gravana 2002, organizado pelo grupo português Cena Lusófona em São Tomé e Príncipe, que nesta ocasião, presenciou o Auto de Floripes, realizando registro fotográfico, ao qual tive acesso..

Numa perspectiva de análise de cada um dos espetáculos, com o intuito de estabelecer um quadro comparativo final, a tese se organiza em capítulos apresentados a seguir.

Além da baixa produção literária sobre o Auto de Floripes, pode-se considerar inexistente uma obra dedicada exclusivamente às relações histórico-culturais entre São Tomé e Príncipe e o Brasil. Para a contextualização dos folguedos analisados, no primeiro capítulo desta tese, a partir de fontes literárias amplas e diversas, especialmente históricas, reúnem-se as informações necessárias para a construção de um panorama conciso referente à colonização portuguesa e suas conseqüências nas suas duas novas colônias – na África e na América: povoamento, estratégias de ocupação cultural, a produção agrária, o tráfico de escravos e as trocas culturais. Ou seja, um amplo quadro referente aos laços históricos que justificam a existência dos dramas carolíngios, na atualidade, nos dois países, nas cidades do Prado e no vilarejo de Santo António, no Príncipe.

No segundo capítulo, é traçada uma espécie de genealogia possível para a formação dos dramas carolíngios. Partindo de dados documentados e biográficos sobre o Imperador Carlos Magno e evidenciando a criação a seu respeito no imaginário popular, é apresentada uma linha de construção histórica e cultural que se inicia na vida do imperador católico e se estende nas manifestações construídas e divulgadas a seu respeito, de caráter oral, literário e cênico. A passagem do tempo e os contextos culturais das épocas adjacentes foram propícios para que as narrativas carolíngias se desenvolvessem e permanecessem no imaginário popular de diversas épocas, incluindo a atualidade, seja no Prado ou no Príncipe. O propósito deste capítulo é compreender os atuais dramas carolíngios tendo como referência a memória, o passado e suas estratégias de transmissão, permanência, seleção, escolha, atualização de temas e formas de expressão. Talvez não se chegue aí a conclusões exatas, mas propõe-se compreender a especificidade cênica, em consonância com a oralidade e a escrita, como forma de organização e transmissão do conhecimento e não apenas como um adendo da oralidade.

No capítulo seguinte, é apresentado o Auto de Floripes do Príncipe, através de uma descrição geral do folguedo, incluindo sub-capítulos que especificam os elementos do espetáculo como: personagens, figurinos e adereços, cenário, elementos sonoros, texto, religiosidade e público.

Após o Auto de Floripes é a Luta de Mouros que aparece no capítulo posterior. A apresentação da Luta do Prado segue lógica e ordem semelhante à do Auto de Floripes. É feito um panorama global da cena, seguido de uma apresentação mais detalhada dos elementos cênicos. As imagens expostas têm um caráter textual, considerando as informações presentes nas mesmas, o que faz com que o texto referente às fotos seja complementar e não necessariamente repetidor ou codificador dos signos apresentados nas imagens.

As considerações finais têm um perfil conclusivo. Depois de apresentar antecedentes históricos entre as culturas dos países-palcos dos folguedos, mostrar traços do passado carolíngio e sua construção popular, descrever e analisar o Auto de Floripes e a Luta de Mouros e Cristãos, é chegado o momento de expor um painel comparativo dos dois folguedos. O cotejamento permite evidenciar os caminhos comuns que resultaram em similitudes e diferenciações decorrentes da dinâmica cultural de cada um dos locais onde acontecem os referidos dramas carolíngios.

Os elementos pós-textuais que seguem constituem-se material importante na organização de um corpus de referências sobre os folguedos e seus desdobramentos. São eles as Referências e o Apêndice.

Foi dado início à viagem!

CAPÍTULO 1



País: Brasil
Estado: Bahia
Cidade: Prado

País: São Tomé e Príncipe
Ilha: Príncipe
Cidade: Santo António
AUTO DE FLORIPES

LUTA DE MOUROS
E CRISTÃOS

ENCONTRO DAS MARGENS ATLÂNTICAS

Capítulo 1

2 UM ENCONTRO DAS MARGENS ATLÂNTICAS: BRASIL E SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE

Un port est un séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie. L'ampleur du ciel, l'architecture mobile des nuages, les colorations changeantes de la mer, le scintillement des phares, sont un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser. Les formes élancées des navires, au gréement compliqué, auxquels la houle imprime des oscillations harmonieuses, servent à entretenir dans l'âme le goût du rythme et de la beauté. Et puis, surtout, il y a une sorte de plaisir mystérieux et aristocratique pour celui qui n'a plus ni curiosité ni ambition, à contempler, couché dans le belvédère ou accoudé sur le môle, tous ces mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager ou de s'enrichir. (Charles Baudelaire)⁸

Muitos caminhos já foram percorridos na tentativa de identificar e compreender os laços históricos e culturais entre os continentes americano e africano. Esta tese, ao ter como objeto espetáculos localizados nesses territórios, passa a ser mais um ponto de observação no vasto campo das trocas transatlânticas. Ao focar o Auto de Floripes e a Luta de Mouros e Cristãos, que acontecem na ilha do Príncipe, na costa ocidental africana, e na cidade brasileira do Prado, no litoral sul do estado da Bahia, respectivamente, coloco meus pés nesse espaço e percorro pontos de ligação entre os países São Tomé e Príncipe e Brasil.

Para contextualizar a análise dos espetáculos, encenações de conflitos entre mouros e cristãos, faz-se necessário percorrer os caminhos que possibilitaram a intersecção entre ambos os cenários. O primeiro passo, em direção aos seus pontos de contatos, diz respeito à colonização.

Dentro do projeto de expansão ultramarina portuguesa iniciada no século XV com o intuito de incorporar novos territórios para exploração, os dois países em questão passaram séculos sob o comando da Coroa lusitana. O Brasil, de 1500 a 1822, e São Tomé e Príncipe, um mais longo período, de 1470 a 1975. Entretanto, mesmo partindo de pontos comuns, cada país apresenta particularidades em suas histórias.

O arquipélago africano tem como marco na data de seu descobrimento, o dia 21 de dezembro, dia de São Tomé, santo cujo nome foi atribuído à primeira e mais

⁸ "Um porto é uma morada encantadora para uma alma cansada das lutas da vida. A amplitude do céu, a arquitetura móvel das nuvens, as colorações mutantes do mar, o cintilar dos faróis, são um prisma maravilhosamente próprio para divertir os olhos sem jamais os cansar. As formas esbeltas dos navios, de aparelhagem complicada, nos quais as pequenas ondas imprimem oscilações harmoniosas, servem para conservar na alma o gosto do ritmo e da beleza. E, além de tudo, há uma espécie de prazer misterioso e aristocrático, para aquele a quem já não tem mais a curiosidade nem a ambição, em contemplar, esquecidamente, deitado no miradouro ou debruçado no quebra-mar, todos os movimentos dos que partem e dos que voltam, dos que ainda têm a força de querer, o desejo de viagens ou de riquezas." (O porto- Charles Baudelaire- 1821- 1867).

importante ilha do arquipélago. Descoberto no ano de 1470, por João de Santarém e Pêro Escobar, além de São Tomé, o arquipélago é composto por outras ilhas, como Fernando Pó e Ano Bom⁹, descobertas em datas subsequentes, janeiro de 1471 e 1472, respectivamente. Já Príncipe, a segunda ilha em termos de importância econômica e social e onde acontece o Auto de Floripes, recebeu os portugueses em 17 de janeiro de 1471, dia de Santo Antão, sendo este seu primeiro nome.

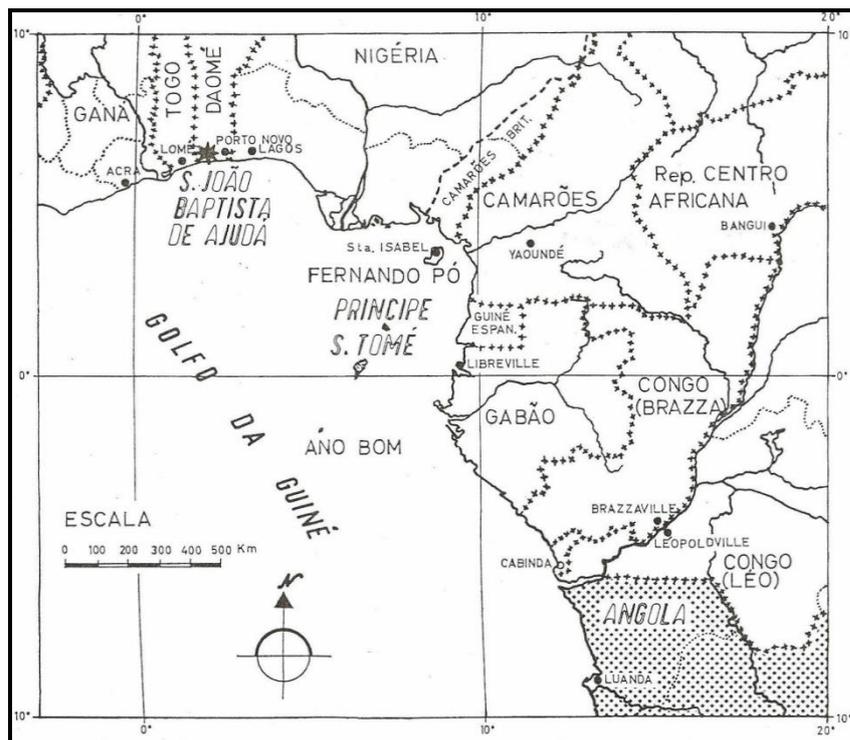


Figura 2: Mapa de parte da costa africana com localização de São Tomé e Príncipe, no Golfo da Guiné.

⁹ A partir do tratado do Pardo de 1778 tornaram-se terras espanholas. Hoje fazem parte da Guiné Equatorial e se chamam Bioko e Pagalu. (BOUTET, 2008, p. 08).

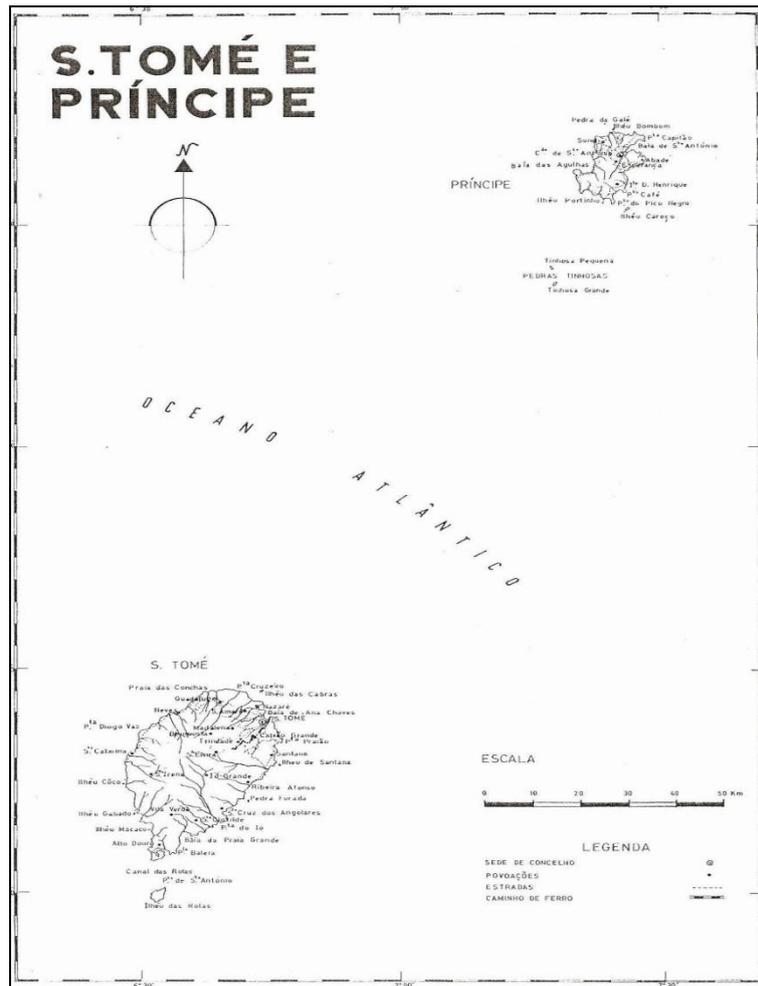


Figura 3: Mapa do arquipélago. Ao norte, Príncipe. Ao sul, São Tomé

Mesmo não sendo consenso, boa parte da literatura que trata do tema diz que o arquipélago era desabitado até a chegada dos colonizadores. Dessa forma, “o Estado colonial não foi imposto a uma sociedade autóctone já existente, em vez disso foi o próprio processo da colonização que deu forma à sociedade local desde o princípio da sua existência”. (SEIBERT, 2002, p.16). Esta condição sinaliza um ponto de diferenciação em relação ao processo colonizador brasileiro que tinha a sua população nativa distribuída em grupos indígenas.

O processo de povoamento do arquipélago africano começou pela ilha de São Tomé, cerca de catorze anos depois da chegada dos primeiros conquistadores portugueses ao arquipélago atlântico. Segundo o geógrafo Francisco Tenreiro,

São Tomé apresentava, em relação às outras ilhas, situação ideal favorecida por correntes marítimas e pela circulação atmosférica, que a tornavam um ponto de escala possível para navios que demandassem ou viessem do hemisfério sul. É, aliás, a D. João II, que viveu e sonhou com ver realizado um novo caminho para a Índia

que se deve o início da colonização da ilha de São Tomé. (TENREIRO, 1961, p. 58).

O projeto de povoamento da ilha estava associado a uma produção lucrativa para a Coroa. Sendo assim, foi feito investimento na economia da plantação, povoando e fazendo do arquipélago um dos grandes produtores de cana-de-açúcar. Essa cultura agrícola, que foi introduzida pela experiência desenvolvida por volta de 1420 na ilha portuguesa da Madeira, fez de São Tomé no século XVI a primeira economia de plantação tropical no mundo. A exploração açucareira baseada numa mão-de-obra barata e numerosa trouxe grupos de escravos africanos vindos do Manicongo, do Benin e da Guiné para trabalhar e povoar o arquipélago. Além dos negros africanos, a capitania de São Tomé recebeu, no ano de 1493, dentre os seus primeiros colonos, cerca de duas mil crianças judias¹⁰, filhas de cristãos-novos, batizadas na Igreja católica, sendo que a maioria morreu em pouco tempo. Foram enviadas da Espanha para São Tomé por Dom João II com o intuito de separá-las dos “pais e de suas doutrinas, e de quem lhes pudesse falar na lei de Moisés” (SILVA, 2002, p. 318). Mais tarde, os sobreviventes dessa leva de judeus “misturaram-se pelo casamento com famílias de comerciantes portugueses, tangomãos e com mulheres aristocratas do reino do Congo” (BLACKBURN, 2003, p. 142).

Além da migração, outras estratégias de povoamento das colônias foram executadas, dentre elas a permissão ao relacionamento inter-racial e o estímulo à gestação de filhos.

Como Portugal não tinha uma população suficiente para colonizar todos os territórios recém-descobertos e os brancos não eram imunes às doenças tropicais, as uniões entre brancos e negros foram encorajadas, desde o princípio, como uma estratégia deliberada de colonização. (SEIBERT, 2002, p. 37)

Depois das descobertas dos arquipélagos atlânticos, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, os portugueses encontraram do outro lado do Oceano Atlântico outras terras a serem exploradas. Era o ano de 1500, data símbolo da chegada dos primeiros portugueses no Brasil. Diferentemente do arquipélago africano, logo nos

¹⁰ Este número é divulgado nas literaturas que tratam do tema, mas é contestado por Seibert, que alega tratar-se da reprodução de uma informação sem fontes comprobatórias, que, a rigor, seria, apenas, a que consta na crônica de Valentim Fernandes escrita em 1506. Seibert acredita que esse número contradiz o anunciado pelo donatário Caminha que afirma em “seu último testamento de 1499, que quando partiu de Lisboa, o rei lhe dera provisões para um total de 1000 pessoas”. (SEIBERT, 2002, p. 65).

primeiros momentos em terra firme, já tiveram conhecimento e contato da presença de uma população nativa. Este ponto de diferenciação em relação a São Tomé e Príncipe marca um aspecto particular e significativo na trajetória cultural de cada uma das ex-colônias.

Enquanto em São Tomé o povoamento contava, prioritariamente, com portugueses e africanos, no Brasil, além desses, já havia outros grupos étnicos presentes, as diversas tribos indígenas.

A colonização portuguesa no Brasil se concretizou inicialmente na região sul do estado da Bahia, costa atlântica do nordeste brasileiro. O projeto de apropriação do novo território passou pela implantação agrária já experimentada na colônia são-tomense: a exploração da plantação pautada na cana-de-açúcar e esta na mão-de-obra escrava. Depois de viver o seu apogeu nas ilhas da costa africana, a indústria açucareira atravessou o Atlântico e se fixou nas Américas. Primeiro no Brasil, em 1540, e depois no Caribe.

Mesmo tendo uma população nativa, passível de ser submetida à escravidão, a agricultura no Brasil foi sustentada, em grande escala, pelo trabalho dos negros vindos da África. A não exploração dos índios, nativos da terra, como principal fonte escravocrata deve-se, em parte, à sua forte resistência em submeter-se a este tipo de trabalho, sendo mais fácil investir num grupo étnico que já era familiarizado com essa prática, ficando para os negros, grande parte do trabalho a ser desenvolvido nos engenhos. Também, mesmo sendo a escravidão familiar “em termos comparativos, as populações indígenas tinham melhores condições de resistir do que os escravos africanos. Enquanto estes se viam diante de um território desconhecido onde eram implantados à força, os índios se encontravam em sua casa” (FAUSTO, 2009, p. 23).

Em 1532, os primeiros escravos africanos desembarcaram em solo brasileiro para trabalhar nas novas plantações de cana-de-açúcar. A maior quantidade de africanos vindos para as Américas teve como destino o Brasil, cerca de 40% de todo o contingente. O processo de povoamento do solo brasileiro pelos portugueses deu-se com o intuito de cooptação e conversão da população indígena, a lucrativa exploração da agricultura da cana-de-açúcar, o comércio de trabalhadores negros vindos da África e a chegada de colonizadores europeus.

Partindo da cultura agrária predominante no período colonial, os engenhos de cana-de-açúcar ocuparam grande parte da economia colonial brasileira e são-tomense. Neste período foi intenso o tráfego de escravos entre África e Brasil, entre São Tomé e Príncipe e, principalmente, o litoral nordestino, incluindo a Bahia, com naus que transportavam pessoas para trabalhar nos rentáveis engenhos.

Em 1529, por exemplo, povoar o Brasil era uma idéia que estava em circulação: um João de Mello, provavelmente da família de Fernão de Mello, escreveu à Coroa portuguesa demonstrando seu interesse em financiar a transferência de duas mil pessoas de São Tomé para terras brasileiras, o que demonstra a relação de São Tomé com o Brasil desde muito cedo. (HENRIQUES, 2000 *apud* GUIMARÃES, 2008, p. 9).

Citado por Alencastro como “laboratório tropical”, São Tomé serviu como espaço de adaptação ultramarina. Antes de chegar às Américas, os escravos passavam um período em solo são-tomense que servia para se viver um tipo de adaptação, desenvolvendo resistência às doenças européias, o aprendizado da língua ou do próprio fabrico do açúcar. Dentre as iniciativas de colonização cultural, os escravos recebiam um novo nome, português e católico, para distanciá-los da sua origem e incorporar ao máximo os referenciais lusitanos pertinentes à sua condição de mercadoria da Coroa. Nessa perspectiva o historiador Alencastro aplica a denominação luso-tropicalismo atlântico: “[...] o complexo madeirense e são-tomense configura um vetor próprio de ampliação e adaptação da presença portuguesa na América. Nessa ordem de ideias, o longo século XVI constitui o período privilegiado de um luso-tropicalismo atlântico”. (ALENCASTRO, 2000, p. 64)

Depois de ser o principal produtor açucareiro da Coroa de 1530 a 1560, passando posteriormente esse posto para o Brasil, São Tomé e Príncipe tornou-se o principal agente na triangulação atlântica no mercado do tráfico negreiro para as Américas. As ilhas tornaram-se a “[...] troisième pont de d’un triangle commercial qui préfigure le commerce triangulaire vers le Brésil. São Tomé et Príncipe sont le banc d’essai des grands bouleversements à venir. Elles sont aussi le véritable laboratoire du Portugal pour le commerce et l’agriculture. » ¹¹(SOUSA, 2008, p. 18)

¹¹ “[...] terceira ponta de um triângulo comercial que anuncia o comércio triangular entorno do Brasil. São Tomé e Príncipe são o lugar de experimentações de grandes mudanças que virão a acontecer. Elas são também o verdadeiro laboratório de Portugal para o comércio e a agricultura.” (Tradução nossa).

Passado o apogeu, a economia açucareira são-tomense conheceu um grave declínio. Para Blackburn (2003), os proprietários de engenhos transferiram suas operações de São Tomé para o Brasil na década de 1570, “atraídos pela segurança, pelo solo fértil e pela facilidade de comunicação”. Investir no tráfico negreiro veio a ser mais interessante para os colonos de São Tomé do que investir na agricultura. Tenreiro expõe conseqüências de tal fato:

[...] a cultura florescente do açúcar do Brasil criou dificuldades ao comércio de São Tomé, como também ao da Madeira. Isto foi não só uma conseqüência das incomensuráveis possibilidades do Brasil em terras para açúcar e da política ultramarina portuguesa, que depositou na América do Sul e na Índia todos os seus sonhos de grandeza, como resultou também da má qualidade do produto de São Tomé, que tinha nos mercados cotação inferior ao da Madeira e ao do Brasil. (TENREIRO, 1962, p. 72)

A localização dos dois países beneficiou a triangulação comercial da Coroa. O posicionamento costeiro – de um lado do oceano, na costa africana, São Tomé e Príncipe, e do outro, a longa costa brasileira – foi um dos fatores de favorecimento para estas navegações e trocas comerciais. Dentro dessa rede comercial, Vainfas (2000, p. 60) coloca São Tomé como sendo o centro estratégico do tráfico proveniente da África Ocidental. Sousa corrobora afirmando: “Leur situation stratégique leur permet de jouer un rôle prédominant dans le commerce des esclaves ». (SOUSA, 2008, p. 13)¹²

As características geográficas privilegiavam São Tomé em relação às demais ilhas atlânticas. Se o arquipélago africano desfrutava de condições favoráveis para o cultivo do açúcar com seu solo vulcânico e bem nutrido, outros fatores também agiram de forma a inibir a indústria açucareira. Segundo Blackburn:

O papel da ilha como escala no comércio atlântico de escravos criou uma demanda de provisões que competia com a cultura da cana. Outro fator inibidor era a presença de um grande número de escravos “brutos” em trânsito; sua disposição para a revolta e a fuga era prejudicial. (BLACKBURN, 2003, p. 142)

Para ocupar o papel de importante entreposto de escravo no século XVI, São Tomé e Príncipe contou com o favorecimento da sua localização. Situado no Golfo da Guiné, a cerca de 220 km do Gabão, a parte da costa africana mais próxima do arquipélago, São Tomé fica a cerca de 152 km da ilha do Príncipe. A origem

¹² “A situação estratégica das ilhas lhe permitiu desenvolver um papel predominante no comércio de escravos”. (Tradução nossa).

vulcânica do arquipélago faz com que ele tenha um relevo bastante acidentado. Por tais características geográficas referentes à sua origem, ao relevo e à localização, o geógrafo são-tomense Tenreiro viu em São Tomé e Príncipe um “ponto de encruzilhada de transportes culturais provenientes de Portugal e da costa africana, primeiro, e da Índia e do Brasil, depois.” (TENREIRO, 1961, p. 59). Por isso que “as duas ilhas foram utilizadas como locais de passagem e de paragem para os inúmeros barcos negreiros que realizavam as viagens de ligação entre África e as Américas.” (NEVES, 1995).

Estas características naturais acabaram também determinando as relações de comunicação na época colonial. Para Silva:

Muito do que se passava na África Atlântica repercutia no Brasil, e vice-versa. Os contatos através do oceano eram constantes: os cativos que chegavam traziam notícias de suas nações, e os marinheiros, os ex-escravos de retorno e os mercadores levavam as novas do Brasil e dos africanos que aqui viviam para uma África que era ainda, no início do século XIX, um continente sem senhores externos. (SILVA, 2003, p. 55).

Ao estudar o Tchiloli, drama carolíngio que acontece em São Tomé, a etnomusicóloga Rosa Neves, pensando no incomensurável número de pessoas envolvidas nesta diáspora afirma que as “[...] investigações recentes sugerem que os movimentos de populações não foram apenas num sentido e que terá havido também intercâmbio de pessoas das Américas para África” (NEVES, 1995).

Ao desembarcarem e serem vendidos no Brasil, este e aquele escravo podiam topar outros do mesmo reino, da vizinhança de sua aldeia, do seu mesmo vilarejo e, alguma vez, de sua mesma linhagem, e passavam-lhes as notícias do outro lado do mar. Por sua vez, parte da tripulação dos navios negreiros era formada por ex-escravos, que podiam levar notícias do Brasil; o barco funcionando, portanto, como jornal e correio. (SILVA, 2003, p. 76)

As longas viagens feitas no Atlântico em navegações repletas de gente em convivência diária formavam núcleos de reprodução de microambientes sociais. Sendo a Igreja Católica responsável pelo projeto de evangelização das novas terras descobertas e, percebendo o “perigoso” espaço de contato, passou a controlar as ações dos que ali navegavam.

Já no princípio do século XVI, como parte da ação colonizadora, São Tomé e Príncipe contava com nove paróquias, sendo uma delas na ilha do Príncipe. No Brasil, o processo de intervenção pôde ser percebido já nos primeiros contatos. No

dia seguinte à chegada dos portugueses, no ano de 1500, foi rezada a primeira missa. O alvo das ações missionárias era os “infiéis” a serem conquistados, ou seja, os povos nativos ou que viviam nas terras a serem colonizadas. A Igreja esteve, inclusive, ativamente, presente, no comércio de escravos envolvendo Brasil e São Tomé e Príncipe, tendo o aval dos papas que, “entre outras disposições, autorizaram o cativeiro de infiéis e pagãos como meio de convertê-los ao cristianismo”. (VAINFAS, 2000, p. 553). Essa prática estava em pleno acordo com o “objetivo de conquistar almas para Cristo” (BLACKBURN, 2003, p. 132).

A participação da Igreja no comércio de escravos já havia sido desenvolvida na colonização de outras ilhas atlânticas, como Madeira e Açores. Entre 1442 e 1456, foram emitidas bulas papais que conferiam ao infante Dom Henrique “a tarefa de disseminar a fé por meio da colonização das ilhas e da criação de postos comerciais e missionários na costa africana”. (BLACKBURN, 2003, p. 132).

Na época da colonização, a relação entre a Igreja e o Estado era muito próxima. O catolicismo era reconhecido como religião do Estado. Portugal recebeu de Roma, local central do poder católico, ampla concessão, mas em troca a Coroa deveria garantir presença católica em todas as novas terras descobertas. Com o papel de educar as pessoas, em especial índios e negros, a Igreja cumpria os interesses do Estado, desde quando esta funcionava como “um instrumento muito eficaz para veicular a idéia geral de obediência e mais restritamente de obediência ao poder do Estado” (FAUSTO, 2009, p. 29).

A Igreja começou a exercer o seu papel através de ações evangelizadoras. Muitos missionários chegaram a São Tomé, mas a permanência dos mesmos passou a ser um problema para a Coroa. Boa quantidade dos que iam para a ilha morriam devido à não resistência às doenças tropicais. Outros tantos, mesmo nomeados, nem lá chegaram por temerem a contaminação. Os que aceitavam a missão eram os que não tinham uma índole completamente compatível com os preceitos católicos, não sendo exemplos de conduta cristã para a comunidade.

A solução foi preparar gente que já fazia parte da comunidade africana. Por essa razão muitos negros livres foram para o Brasil para serem educados como padres, pois o fato de serem nativos do continente africano lhes permitia ter uma maior resistência ao clima tropical e, ainda mais, gozavam de maior aceitação pela comunidade pelo fato de serem negros, evitando a tensão étnica já existente entre

colonato e colonizadores. Essa relação beneficiadora para Estado e Igreja fez com que, de 1677 a 1884, São Tomé pertencesse à arquidiocese da Bahia, no Brasil (SEIBERT, 2002, p. 41), oficializando mais um vínculo entre as colônias sul-sul do Atlântico.

Após longo período de intensa relação entre as colônias do Atlântico Sul sucedeu-se um arrefecimento comercial derivado da proibição do tráfico escravo no final do século XIX. São Tomé e Príncipe, após ter sofrido com a transferência da indústria açucareira para o Brasil e com a baixa na participação no comércio escravo e posterior finalização, viveu uma espécie de abandono comercial e político. Tal realidade, associada à independência brasileira, impulsionou uma retomada de investimentos na colônia africana.

Au fil du temps, São Tomé voit son pouvoir s'effriter. Le privilège de grand entrepôt d'esclaves et de grand port exportateur lui échappe au profit d'une ville nouvelle et mieux adaptée à un marché moderne. Luanda, ville naissance offre des perspectives économiques plus attrayantes aux trafiquants¹³. (SOUSA, 2008, p. 67)

Já nesse período, que compreende o retorno da capital de Príncipe, 1753 a 1852, para São Tomé, as relações comerciais com o Brasil estavam mais arrefecidas devido ao declínio do tráfico escravo e à completa transferência da cultura açucareira para as Américas, incluindo tanto o Brasil como o Caribe. A independência do Brasil em 1822 constitui também um aspecto definidor no esfriamento das relações políticas e econômicas entre os dois países.

A própria Coroa, devido à instabilidade política vivida, deixou de efetivar o controle e o investimento em sua colônia africana. Depois de viver um período de ascensão econômica e populacional, São Tomé e Príncipe passou por um longo período de esquecimento político e econômico no cenário colonial. Sem a cultura da cana-de-açúcar e com a abolição da escravatura por Portugal em 1836, a segunda metade do século XIX é marcada por um novo projeto colonial de movimentação agrícola.

A chamada Segunda Colonização veio depois que as relações comerciais com as Américas se transferiram em grande parte para Angola, deixando São Tomé

¹³ “No decorrer do tempo, São Tomé vê seu poder desaparecer. As vantagens do grande entreposto de escravos e de grande porto exportador lhe escapam em benefício de uma nova cidade, melhor adaptada ao mercado moderno. Luanda, uma nova cidade oferece perspectivas econômicas mais atraentes aos comerciantes”. (Tradução nossa).

e Príncipe de ser o principal entreposto no comércio de escravos e escravas para as Américas. O posto assumido por Angola deve-se, em parte, ao fato do país ser dotado de uma imensa baía com facilidades para a ancoragem.

Os antigos senhores responsáveis pelo comércio de escravo, impossibilitados de exercer essa função legalmente, resolveram investir na agricultura de plantação. Como o Brasil tornara-se independente, a Coroa tinha deixado de lucrar com dois expoentes produtos da agricultura na terra plantada, resolvendo assim incentivar a plantação na sua colônia africana.

É do Brasil, através dos comerciantes que atuavam nos dois países, que vêm as primeiras plantações: o café em 1787 e o cacau em 1822. “O café foi introduzido a partir do Brasil pelo ambicioso capitão-mor João Baptista da Silva com a intenção de fazer reviver a economia estagnante das ilhas”. (SEIBERT, 2002, p. 47). Quanto ao cacau, produto cultivado e exportado durante séculos na Bahia, foi introduzido por um brasileiro dono de navios negreiros e juiz supremo das ilhas, José Ferreira Gomes, que levou as primeiras mudas para ornar sua roça Simaló, na ilha do Príncipe. O Capitão Gomes casou-se com uma nativa do Príncipe, Maria Correia Salema Ferreira, nascida em 1778, filha de um comandante da milícia brasileira com Ana Maria de Almeida, nativa da ilha. O capitão, que se fixou na ilha na ocasião da independência do Brasil, era filho de um brasileiro, Vicente Gomes Ferreira que em 1770 havia sido nomeado governador da colônia de São Tomé e Príncipe. (BOUTET, 2008, pp. 58, 59)

Apesar das fontes históricas reconhecerem o capitão brasileiro como o responsável pela introdução do cacau na Ilha do Príncipe, foi o seu afilhado que o impulsionou numa perspectiva econômica, como escreve Seibert:

O verdadeiro pioneiro da produção de cacau em São Tomé foi o afilhado de Gomes, João Maria de Sousa e Almeida (1816-1869), descendente de uma família mulata rica, da Baía, que tinha vindo para o Príncipe no fim do século XVIII. Depois de uma carreira como oficial do exército e traficante de escravos em Benguela e após ter vivido oito anos no Rio de Janeiro e em Lisboa, começou a cultura do cacau na ilha de São Tomé, por volta de 1855. (SEIBERT, 2002, p. 48)

A cultura do café, mas principalmente a do cacau, se desenvolveu de tal forma que fez de São Tomé um grande exportador mundial. No final do século XIX e até a primeira metade da década do século seguinte figurou como um dos maiores produtores e exportadores de cacau do mundo.

No período da transferência do investimento da cana-de-açúcar para o Brasil, quando as ilhas africanas ficaram praticamente abandonadas, as terras que antes serviam ao plantio da cana ficaram nas mãos dos forros¹⁴, os mestiços, filhos de negros com portugueses. Com a retomada da agricultura são-tomense no final do século XIX, os portugueses passaram a reapropriar-se dessas terras por compra, pela força e pela via da Justiça, já que muitos forros consideravam-se proprietários da terra sem a sua devida legalização. Por conseqüência, muitos perderam a propriedade, pois, como afirma Seibert, “o governador local recusou-se a reconhecer o direito costumeiro dos crioulos às terras da Coroa e vendeu-as aos roceiros brancos.” (SEIBERT, 2002, p. 48)

Em relação à mão-de-obra empregada na cultura açucareira do século XVI, na Segunda Colonização, destaca-se uma considerável diferença. Com a abolição da escravatura nos territórios portugueses em 1836 foi necessário se recorrer a uma outra forma de recrutar trabalhadores para atuar nas roças de cacau e de café. Os escravos livres e os nativos, habitantes de São Tomé e Príncipe, recusavam o trabalho agrícola, pois o consideravam “humilhante e abaixo do seu estatuto social de homens livres” (SEIBERT, 2002, p. 52). Trabalhavam assim, em pequenos comércios e a elite forra em algumas ocupações burocráticas de pouco poder.

A solução encontrada foi recrutar trabalhadores africanos, em especial do Cabo Verde, que vivia um período de fome generalizada, para tocar o trabalho manual do plantio e preparo do café e do cacau para a exportação. Estes trabalhadores recebiam o nome de serviçais e, por efetuarem um contrato com seus patrões, também recebiam a denominação de contratados. Apenas os portugueses tinham o direito de efetuar este tipo de contrato, o que prejudicou o desenvolvimento das pequenas plantações dos nativos são-tomenses.

Alguns marcos históricos brasileiros influenciaram a trajetória de São Tomé e Príncipe, como a vinda da família real (1808), a independência (1822) e a abolição da escravatura (1888). Se a colônia africana pôde ser vista como o “laboratório” das práticas introduzidas pela Corte no Brasil no século XVI, pode-se pensar na circularidade de influências, a exemplo da cultura do café e do cacau oriundos do

¹⁴ Liberto da escravidão, alforriado (HOUAISS). O termo passa a ser usado para designar descendentes de mestiços – portugueses e negros – da primeira geração da época da colonização e também nomeia uma das línguas criada por esse grupamento.

Brasil que se transformou no centro agrícola e econômico das ilhas africanas no final do século XIX até o início do XX.

São Tomé e Príncipe, ainda submetido ao domínio português, assumiu conseqüências da perda da colônia americana pela Coroa portuguesa, tornando-se um local de investimento, exploração e lucro para o governo português. Com a inserção de trabalhadores das colônias africanas, São Tomé e Príncipe passou a apresentar, assim, com uma nova configuração social que envolvia, majoritariamente, portugueses, nativos e/ou escravos livres e os trabalhadores que chegavam em grande quantidade de Cabo Verde, mas também de Angola e Moçambique. As condições de trabalho se assemelhavam ao trabalho escravo. Por conseguinte, São Tomé e Príncipe passou a ter um regime de estratificação social no qual cabo-verdianos, forros e portugueses gozavam de um status superior em relação aos demais africanos, estes tratados, de forma legal, como pessoas com direitos inferiores. Fisicamente, entretanto, mantinham uma aparência similar. Por esta razão, os forros faziam questão de determinar as diferenças e assim,

[...] receosos de serem associados às plantações, os forros excluía os serviços da participação nas suas instituições religiosas e culturais, como as irmandades Católicas e as suas festas paroquiais anuais, e dos grupos de teatro e grupos de dança das suas comunidades. (SEIBERT, 2002, p. 61)

A trajetória histórica de São Tomé e Príncipe ecoa nos seus dramas carolíngios. O Tchiloli e o Auto de Floripes ocupam espaço de relevância na cultura local. Neles podemos identificar valores do universo forro como a reprodução da língua culta portuguesa e a referência a uma cultura literária. Sendo introduzidos no país como dramas de catequização, provavelmente no período da segunda colonização, a distinção entre o que caracterizava a cultura africana e a colonizadora portuguesa fez com que determinados extratos culturais de matriz portuguesa fossem assumidos pelos são-tomenses gerando uma cultura híbrida e local.

2.1 Dramas em nome de deus: a precisão do navegar

A colonização em seu aspecto religioso tinha um papel moralizador. A orientação primeira era pregar um ideal comportamental pautado nos preceitos católicos. Para isso, rejeitava-se atitudes que desviassem do padrão estabelecido pela Igreja. Uma das afirmações era a crença monoteísta, seguida da monogamia e

uma vida regrada, fugindo aos excessos – dentre eles o etílico. Essas três referências comportamentais passam a ser foco no exercício da catequização pela existência dessas práticas nas tribos indígenas e nos grupos de escravos.

Grupos de colonizadores, de formação católica, saíam da Europa e iam para as colônias e lá, rejeitando grande parte das práticas locais, imprimiam sua cultura religiosa. A inserção a “ferro e a fogo” na colônia de um novo conceito religioso e de novos rituais geravam um clima de tensão entre o que já existia e o novo a ser introduzido: “tensão entre o racional e o maravilhoso, entre o pensamento laico e o religioso, entre o poder de Deus e o do Diabo, embate, enfim, entre o Bem e o Mal (...)”. (SOUZA, 1993, p. 22)

O pacto entre o poder administrativo e o poder religioso tornava a evangelização dos povos que habitavam as colônias uma missão de extrema importância. “Em 1545, tinha início o Concílio de Trento, e a cristianização das populações de ambos os lados do Atlântico tornou-se um dos pontos de honra do programa tridentino” (SOUZA, 1993, p. 23). É a esse contexto europeu que as colônias lusitanas estavam submetidas. No Brasil quinhentista, no final dos anos quarenta, foi enviado o primeiro governador geral e com ele os primeiros missionários jesuítas, para banir os “maus” comportamentos associados à falta da “santa fé católica”. Não se sabe se a mesma missão foi desenvolvida em São Tomé e Príncipe, entretanto Seibert afirma que houve uma presença de mais de dois séculos dos Agostinianos e dos Capuchinhos¹⁵ e lá desenvolveram importante papel religioso (SEIBERT, 2002, p. 41).

A oposição entre o Bem e o Mal era o princípio orientador da evangelização de índios e negros. As estratégias de implementação da fé católica nas colônias passavam pela afirmação moral na qual o português, o homem branco, ocupava o lugar do Bem, sendo o infiel, o índio ou o negro, o Mal. A intenção das ordens religiosas responsáveis pela catequização nas novas terras descobertas era transformar os “infiéis” em “bons cristãos” e ser um “bom cristão” era “também adquirir os hábitos de trabalho dos europeus, com o que se criara um grupo de cultivadores indígenas flexível em relação às necessidades da Colônia” (FAUSTO, 2009, p. 23).

¹⁵ Ordens religiosas submetidas às doutrinas de Santo Agostinho e de São Francisco de Assis, respectivamente.

No Brasil a ênfase da Companhia de Jesus, ordem responsável pela organização religiosa dessa colônia, estava na catequização de índios e negros, sendo esse último grupo tratado como inferior, pois juridicamente era considerado como “coisa”, mas, mesmo assim, passíveis de serem civilizados e “salvos pelo conhecimento da verdadeira religião” (FAUSTO, 2009, p. 26).

Para a efetivação do ideal evangelizador eram utilizadas pelos jesuítas, dentre suas estratégias, festas e atividades culturais atraentes, incluindo a absorção e adaptação de algumas práticas locais, como danças e instrumentos musicais familiares aos nativos, mas com um conteúdo católico.

Desde a primeira missa rezada em solo brasileiro, no ano de 1500, portugueses convidaram alguns índios para participarem da sua celebração— “levantar-se, ajoelhar-se, alçar as mãos ou fazer o sinal da cruz” – (TINHORÃO, 2000, p. 19), definindo o caráter festivo e coletivo nas ações catequizadoras. Ou seja, além da imposição da fé pela força, o agradável e atraente ambiente da festa e dos espetáculos foi amplamente explorado na implantação do catolicismo. A língua e a música dos índios foram aprendidas pelos padres como forma de ter uma melhor comunicação, e assim foram usadas “como armas para aniquilação exatamente da sua cultura”. (TINHORÃO, 2000, p. 24). Tinhorão não hesita em falar de “oportunismo ideológico”, afirmando que “ao apropriar-se da música dos indígenas – inclusive ligada a seus rituais – não apenas a esvaziava de seu conteúdo original, mas a transformava em veículo de pregação da fé religiosa destinada à destruição do seu significado cultural.” (TINHORÃO, 2000 a, p. 28)

Além dos rituais festivos, aos moldes do comportamento cristão, as atividades cênicas não ficaram restritas ao espaço fechado das igrejas construídas no decorrer do século XVI. O caráter coletivo e participativo ganhou uma dimensão mais marcante nos rituais acontecidos nas ruas.

Esse movimento no sentido do encaminhamento das festividades, da área limitada do interior dos templos para o céu aberto do espaço público, iria provocar desde logo um competente deslocamento da diretriz religiosa de tais manifestações (baseada no estímulo à fé e à devoção) para objetivos profanos (cujo maior interesse era a afirmação do poder secular e a busca da diversão). (TINHORÃO, 2000 b, p. 63)

As ações cênicas propostas pelos jesuítas, portanto, concentraram seus esforços em eventos que reuniam multiplicidade de linguagens artísticas de forte teor religioso. Os autos foram encenações representativas do período colonial.

Esses tipos de textos aqui encenados tinham uma intenção moralizadora, e já tinham sido difundidos pelo dramaturgo Gil Vicente, em Portugal, em apresentações públicas acompanhados de música e dança.

No Brasil, tais peças eram mescladas com fragmentos da cultura indígena, identificando o índio como representante do mal. Ronaldo Vainfas faz referência a um desses autos com “situações históricas e traços da cultura nativa”, encenados no Brasil, em Niterói, no ano de 1560.

Um dos melhores exemplos se encontra no *Auto de São Lourenço*, também conhecido por *Festa de São Lourenço*. [...] Num dos atos da peça, aparecem os demônios a se jactar de suas façanhas, o diabo-mor chamado de Guaixará, e seu auxiliar de Aimbirê – e perduram nisso até serem debelados pelas forças do bem, anjos e santos. Vale destacar que os feitos e façanhas de que se jactam os demônios da peça resumem traços importantes da cultura indígena, a exemplo da antropofagia e das bebedeiras regadas a *cauim*. (VAINFAS, 2000, p. 59)

Segundo Vainfas, quando os tipos indígenas eram colocados como demônios, o

[...] jesuíta estigmatizava a um só tempo os costumes indígenas considerados maus e a aliança com os franceses hereges, inimigos de Portugal. Nem o fato de Aimbirê real ter passado para o lado lusitano escapou ao criador do *Auto de São Lourenço*, que fez seu personagem arrepender-se e atuar na punição do imperador romano que martirizara São Lourenço e São Sebastião. (VAINFAS, 2000, p. 59)

Festas civis e religiosas celebravam com carga cênica santos, casamentos, chegadas de governantes, entre outros eventos, estreitando as relações entre o sagrado e o profano. Nas primeiras festas realizadas no Brasil pelos portugueses já havia “como que o prenúncio do que viria a constituir, nos séculos seguintes, o fenômeno da teatralização das próprias festas públicas, através da vocação barroca para a transformação dos seus temas em espetáculos para o povo”. (TINHORÃO, 2000 a, 43)

As manifestações cênicas introduzidas pelos portugueses foram precursoras do que viria a ser a marca das principais festas das suas ex-colônias. De caráter popular, moralizante, contemplativo e participativo, ocupando os espaços abertos de ruas ou praças, os dramas carolíngios – e muitas festas populares da atualidade – que acontecem em São Tomé e Príncipe e no Brasil reproduzem ainda hoje tais características.

Desta forma, a relação do drama teatral com o objetivo de afirmar o catolicismo como religião foi, ao que tudo indica, uma importante estratégia para a inserção dos dramas carolíngios em solos são-tomenses no século XIX e sua permanência até os dias atuais. Pode-se pensar a mesma lógica para o Brasil.

Aliás, a relação entre os dramas carolíngios brasileiros e são-tomenses pode ser compreendida pelo espaço comum do ponto-de-vista religioso. Durante quase dois séculos, São Tomé pertenceu à arquidiocese da Bahia. Mas, depois de levar forros para a formação do clero nos seminários brasileiros, a relação religiosa com a Bahia foi se arrefecendo devido às circunstâncias da independência brasileira, em 1822. As ilhas viveram um declínio de investimento no aspecto religioso, recuperado posteriormente no período da recolonização, no século XIX. Com várias queixas enviadas ao poder católico localizado em Lisboa no que dizia respeito à conduta dos padres acusados de praticarem hábitos locais, como a poligamia, e aceitarem práticas religiosas nativas, a Igreja resolveu também por em prática mais um projeto de catequização no país, executado através de ações missionárias para restabelecer a ordem cristã. E, como aponta Seibert,

Embora o número de padres fosse insuficiente para guarnecer todas as paróquias, os crioulos deixaram de ser educados como padres, porque, devido às emergentes doutrinas racistas do século XIX, eram considerados inconvenientes para a função. Em contraste com a missa e o casamento, a população crioula participava maciçamente nas procissões e festas religiosas nas várias localidades. (SEIBERT, 2002, p. 55)

Mesmo não havendo provas testemunhais e documentais, acredita-se que foi nessa época que os dramas carolíngios, o Tchiloli e o Auto de Floripes, chegaram às ilhas de São Tomé e do Príncipe, respectivamente.

Fernando Reis aponta como fonte de introdução desses festejos os mestres açucareiros vindos da ilha da Madeira, que traziam na memória e em livros as histórias desenvolvidas nos espetáculos que acontecem tanto no Brasil como em São Tomé e Príncipe. Mas, no que se refere ao livro “A História do imperador Carlos Magno e os doze pares de França”, obra referência dos dramas carolíngios, o etnógrafo publicou em 1969 que: “Naquela ilha foram-nos facultados dois desses livros: um, muito antigo, impresso no Brasil; outro, velhíssimo, com o nome da editora ilegível, mas presumimos que seja do século XIX”. (REIS, 1969, p. 127). Mesmo tendo os vínculos efetiva e aparentemente estagnados entre os dois países, o que passou pelas águas do oceano, o que chegou e saiu, continuou a se

manifestar numa dinâmica própria e complexa no que tange à cultura e suas formas de transmissão e sobrevivência.

Assim como nas ilhas africanas, no Brasil, não é possível atestar a genealogia dos dramas carolíngios – Cheganças, Cavalhadas e as Lutas de Mouros e Cristãos, entre outros. Mas, alguns relatos de viajantes nos permitem afirmar que no século XVIII já havia histórias carolíngias sendo representadas em terras brasileiras. Essas celebrações espetaculares estavam ligadas às festas da Coroa e da Igreja.

Os estágios da colonização são-tomense retratam mais um vínculo advindo do trânsito cultural. A inserção da cultura agrária, do tráfico de escravos e das festas populares são pontos representativos da circulação e comunicação identitária na formação do mundo atlântico, no que se refere à triangulação Portugal, São Tomé e Príncipe e Brasil. A localização territorial ou de pertencimento a cada um destes grupos passava por uma constituição identitária fluida, pouco arraigada, mas que posteriormente se constitui elemento marcante na cultura mestiça das ex-colônias.

Torna-se importante identificar o ideal catequizador impresso na cultura são-tomense e brasileira na época da colonização e reconhecer resquícios deste ideal no Auto de Floripes, de Príncipe, São Tomé e Príncipe e na Luta de Mouros e Cristãos, de Prado, Brasil. Lembrando que esses dois países viveram cerca de três séculos sob a dominação da Coroa portuguesa e esta sob o amparo do catolicismo. Os dramas carolíngios que acontecem ainda hoje nas duas ex-colônias revelam uma marca comum no roteiro no que diz respeito ao princípio evangelizador do Bem contra o Mal. Na Luta de Mouros e Cristãos, há uma associação do grupo Mouro, que se veste de vermelho, aos índios, o grupo “infel” de outrora. Essa relação aparece nos discursos dos brincadores ou figurantes, atores dos folguedos, que dizem: “Somos guerreiros, *cabôco* que nem o santo [São Sebastião]”¹⁶, afirma o mouro pradense Irdinho, colocando num mesmo lugar índios e mouros (DUMAS, 2005, pp 43- 85).

Já no Auto de Floripes o eixo dramático se aproxima do espetáculo brasileiro no que diz respeito à oposição binária Bem-Mal. Entretanto, a localização desses princípios nos respectivos grupos étnicos, negros e brancos, em Príncipe, fica menos evidente. Nessa encenação, o Mal está localizado verbalmente na cultura muçulmana e o ideal do Bem relacionado aos personagens católicos. O cavaleiro

¹⁶ Hildiberto Coelho Ferreira nasceu no dia 16 de janeiro de 1925 e morreu em janeiro de 2003. Depoimento concedido em 02/ 02/ 2002.

cristão são-tomense Osvaldo Moreira afirma: “Toda a coisa dos cristãos trabalha mais com Deus, oração, a Bíblia e só. Mouro é uma coisa de Lúcifer, de Diabo” (BAPTISTA, 2001, p.15).

Ainda hoje, em Príncipe e em Prado, a cada ano, os espetáculos carolíngios são encenados e, mesmo com significativas mudanças, neles permanece o eixo dramático que os aproxima do mesmo princípio catequizador da colonização.

As aproximações entre Coroa e colônias foram predominantes nas trajetórias culturais dos países e povos envolvidos. Hoje, ao observar expressões representativas de cada cultura, percebem-se sinais de um passado presente, mas sem perder de vista as novas construções que foram e são desenvolvidas na dinâmica do tempo.

Como já visto, as relações históricas entre São Tomé e Príncipe e o Brasil tiveram fortes laços com a cultura colonial. As estratégias de exploração agrária possibilitaram um largo trânsito e intercâmbio entre grupos étnicos envolvidos no cultivo da cana-de-açúcar, na catequização e nas demais negociações culturais e econômicas adotadas.

A Igreja foi uma das instituições que agregou aos seus interesses de poder referências das culturas locais. Ocupou um papel preponderante na inserção de dramas, danças e festas nas suas colônias. O intuito era catequizador, mas as festas, além do ideal colonizador, assumiram novas motivações.

Na cidade baiana, a Luta de Mouros e Cristãos, que já foi festa realizada com incentivos dos representantes católicos, hoje encontra resistência no padre local, que rejeita a “brincadeira” por discordar dessa forma de celebração popular que compreende manifestações não compatíveis com o modelo ortodoxo cristão. Em Príncipe, o Auto de Floripes decorre sem grandes interferências da Igreja, numa aparente relação de distanciamento, mesmo sendo uma festa de celebração a um santo, o São Lourenço.

Os dramas carolíngios analisados nessa tese trazem uma referência matrilinear lusitana, retratando os ideais binários Bem-Mal, sendo que cada um, no seu percurso histórico, incorporou traços desta formação mestiça, tanto local quanto colonial. Se o caráter evangelizador da dramaturgia e da encenação atendeu aos anseios da Coroa, na cena atual, esse princípio converge para novos cruzamentos, interesses, interpretações e outras significações. É compreendendo o espaço

atlântico como espaço de encontros e cruzamentos culturais envolvendo populações africanas, brasileiras e ibero-lusitanas que os tradicionais folguedos se atualizam e se singularizam.

2.2 Terceira margem: encontros e desencontros no Atlântico contemporâneo

Depois de ter vivido um trânsito constante e intenso durante mais de três séculos de colonização comum comandada pelos portugueses, as margens atlânticas referentes a São Tomé e Príncipe e Brasil foram vivendo, após um corte abrupto decorrente de fatos históricos, uma espécie de escoamento lento e gradual em direção ao fim das relações estabelecidas no período áureo de trocas entre os territórios.

Atualmente, no século XXI, as relações políticas e comerciais entre Brasil e São Tomé e Príncipe são quase inexistentes¹⁷. No quesito cultural, as telenovelas, produção da televisão privada brasileira, acabam sendo o elemento de maior difusão dos hábitos brasileiros em solo são-tomense. A emissora estatal TVS Televisão Santomense as exhibe diariamente mostrando formas de falar do português brasileiro, assim como paisagens e aspectos culturais. Com uma Embaixada representando o Brasil na capital, algumas tímidas iniciativas de caráter diplomático e de intercâmbio cultural são desenvolvidas como: aulas de capoeira, exibição de filmes e palestras¹⁸.

¹⁷ No ano de 2009 aconteceu uma transação comercial entre os países, financiada por uma linha de crédito do governo brasileiro que destinou 5 milhões de dólares para compra de alimentos a serem comercializados em São Tomé e Príncipe. O financiamento envolveu empresários da STP Trading, empresa responsável pela compra de produtos alimentícios do Brasil para serem vendidos a preços mais baixos no mercado consumidor são-tomense. Porém, com a demora no envio e a exposição a situações inadequadas de armazenamento, os alimentos tornaram-se impróprios para o consumo. Mesmo assim, foram vendidos e consumidos, causando problemas de saúde em parte da comunidade. Corrupção e desvio de verbas foram citados como causas dessa desastrosa transação comercial. Para maiores informações consultar matérias disponíveis no jornal *Téla Non*: [Telá Non- Transação comercial Brasil e S. Tomé e Príncipe](#)

¹⁸ No segundo semestre do ano de 2009, o governo brasileiro incluiu São Tomé e Príncipe no *Rede de Leitorado*, “programa que reúne professores especialistas em língua portuguesa, literatura e cultura brasileiras, que atuam em conceituadas universidades estrangeiras, selecionados pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Ministério da Educação (CAPES/MEC) e pelas instituições acadêmicas no exterior”. <http://www.dc.mre.gov.br/lingua-e-literatura/leitorados>

No Brasil, pouco se sabe sobre o seu outrora maior parceiro de transação comercial no período colonial. Não há embaixadas de São Tomé na América Latina e, praticamente, é inexistente uma política de divulgação do país em solo brasileiro. Devido às diferenças de interesses sócio-econômicos, atualmente, as relações entre os dois países refletem o estado em que se encontram cada um. Enquanto o Brasil é apontado como uma economia em ascensão, o país africano vive numa economia de baixa expressividade comercial, tornando-se dependente de ajudas internacionais para sua manutenção orçamentária.

Com a independência ocorrida no ano de 1975, por influência do fim da ditadura em Portugal, São Tomé e Príncipe viveu um período de significativa mudança política e econômica. Fazendo parte dos países africanos que se tornaram independentes de seus colonizadores no século XX, o país seguiu alguns modelos adotados por demais países do continente africano. Após a independência as ilhas do “meio do mundo” não viveram um estado de democracia plural, mas um modelo autoritário, socialista de partido único, que durou 15 anos. Período este, segundo Seibert, marcado por um “regime autocrático, violação de direitos humanos, rápido declínio econômico e a apropriação de fundos públicos pelos governantes”. (SEIBERT, 2002, p. 15)

No período da descolonização foi adotada como medida, no campo da economia, a nacionalização das roças, até então e ainda, espaço de maior produção agrária, pela exploração e exportação do cacau. Mas, com a instabilidade da política interna, a queda internacional de preço e o despreparo para a administração das grandes roças produtoras e exportadoras do cacau, aconteceu um drástico declínio econômico que resultou numa grande massa de pobreza até então inexistente no país.

A derrocada progressiva do socialismo, com aumento significativo nos índices de pobreza e queda nas cifras positivas da economia, fez com que o descrédito político imperasse, fazendo com que o governo recorresse a ajudas internacionais, com financiamento de sustentabilidade social pelo Banco Mundial e pelo FMI (Fundo Monetário e Internacional). Tal apoio exterior foi o início para uma pressão internacional que originou numa abertura política e econômica. Assim, em 1985, aconteceu a liberalização da economia através do programa de crescimento econômico e da redução da pobreza.

Como o país viveu um longo período com base no modelo colonizador e não passou por uma transição planejada e gradativa no seu processo de independência, o período pós-colonial é considerado desastroso. Não se criou uma autonomia econômica e, por essa razão, os recursos internacionais tornaram-se uma via crucial para a subsistência orçamentária. O país é dependente em 75% em tributos da ajuda internacional. As fontes de geração de renda vêm da agricultura (16,1%), da indústria (14%) e dos serviços (69,9%). (GALLET, 2008, p. 80).

Por ser um país insular e de pequeno porte, o que acontece na esfera da capital São Tomé se reflete em todo o país. Na ilha do Príncipe, as situações socioeconômicas são semelhantes às vividas na capital. Cerca de seis mil moradores de Santo António, local da sede administrativa da Ilha do Príncipe, e nas localidades agrárias de toda a ilha, vivem, desde 1994, sob um regime autônomo, com um governo regional constituído por um presidente e quatro secretários regionais e uma assembléia formada por sete deputados.

Onde havia grandes áreas de plantação, a exemplo das roças de cacau, com estrutura que compreendiam hospital, igrejas e moradias dos trabalhadores, hoje há ruínas e o espaço de plantação já não ocupa o mesmo status das primeiras décadas do século XX. Após a estatização e a posterior falência, as roças foram distribuídas aos pequenos produtores através de um programa de reforma agrária. Tal iniciativa não mudou o quadro de decadência financeira e de produtividade das plantações.

As condições atuais derivadas dos antecedentes históricos atingem o Auto de Floripes. Segundo depoimentos das pessoas que viveram o período econômico de maior poder aquisitivo na ilha, a encenação era uma forma de expor a riqueza na confecção dos figurinos e no banquete ofertado à comunidade, especialmente, na cena do casamento da princesa Floripes com o cristão Guy de Borgonha. Segundo Fernando Reis, o auto

[...] foi festejado em tempos remotos no Príncipe com verdadeira pompa. Os mordomos eram escolhidos entre a gente abastada da ilha, que imbuída pelo espírito de emulação chegava a importar cavalos, espadas de fino aço com punhos de ouro, veludos, brocados, sedas, e os fatos já não se utilizavam no ano seguinte. (REIS, 1969, p. 125)

A Luta de Mouros e Cristãos que acontece no Prado de hoje também reflete parte da história da cidade. Localizado na região do descobrimento, o município abarca espaços onde os primeiros portugueses chegaram em 1500. Prado é

composto pela sua sede e demais distritos e povoados localizados na sua área litorânea e interiorana, como Guarani e Cumuruxatiba. Considerada de pequeno porte, tem uma economia pautada na pesca, na agricultura e no turismo. Tem uma população estimada em 27 689 mil habitantes, com cerca de 14 169 na zona urbana.¹⁹ A origem da cidade está na fixação da aldeia dos índios aymorés nas terras que margeavam o Rio Jucuruçu. Em março de 1755 passou a categoria de Vila pela Carta Régia da Comarca e Capitania de Porto Seguro.

Do século XVI, da chegada dos portugueses à permanência dos primeiros índios que fixaram moradia no que é hoje território pradense, fatos embrionários na constituição da cidade, um dos pontos que servem para avaliar sua transformação diz respeito aos dados populacionais.

Prado vive em estado de crescimento demográfico ascendente. Em geral, os novos habitantes, vindos de outras cidades do Brasil por interesses diversos, inclusive econômico, vivem uma relação de menor envolvimento e conhecimento das tradições do lugar. Este aspecto mostra uma nova configuração na constituição da cidade, refletindo ligações diferenciadas entre moradores mais recentes e a cultura tradicional local.

Por influência do crescimento turístico, o bairro central, outrora o único da cidade, tornou-se uma área de maior valorização e interesse imobiliário. Muitos dos moradores de menor poder aquisitivo, que habitavam esta área, incluindo boa parte dos participantes da Luta de Mouros e Cristãos, venderam suas casas e foram morar em áreas mais distantes, nos novos bairros construídos por conseqüência do crescimento populacional, provocando uma dispersão do que antes era uma concentração de pessoas próximas, num lugar determinado.

O segundo bairro criado, São Sebastião, é também hoje o segundo em ordem de importância e concentração de moradores. Pelo fato da Luta de Mouros e Cristãos estar associada aos festejos do santo que dá nome ao bairro, o atual e único padre católico do município determinou a transferência dos festejos do santo para o bairro São Sebastião, onde há menor visibilidade por parte de turistas e menor envolvimento dos moradores, por não estarem habituados a esta nova configuração. Os brincadores resistem a esta determinação pelo desejo de manter a

¹⁹ Dados do IBGE- Instituto Brasileiro Geográfico e Estatístico. Disponível em [www. ibge.br](http://www.ibge.br). Acesso em 25 de setembro de 2010.

festa junto à Igreja Matriz, localizada em área central e de maior valorização na cidade.

Enquanto Prado vive um processo de crescimento demográfico, a Ilha do Príncipe vive situação contrária. A população da ilha vive com a real necessidade da emigração. O interesse em morar num outro país está associado às raras oportunidades de trabalho nas ilhas. O Auto de Floripes dialoga com esta realidade, sendo até via de oportunidade e realização da saída do país. No ano de 2009, o Auto de Floripes foi convidado a realizar apresentações em Portugal, em Odivelas. Das vinte e nove pessoas que embarcaram, apenas dez voltaram ao seu país de origem²⁰. Uma das integrantes desta viagem, hoje residente em Portugal, declarou a vontade de permanecer no seu país, mas as oportunidades de trabalho em São Tomé e Príncipe a teriam impulsionado à emigração.

Devido às diferenças de dimensões territoriais do Brasil e São Tomé e Príncipe, por vezes, é mais adequado fazer comparações diretas entre a cidade do Prado e a Ilha do Príncipe. Sendo que o perfil da ilha está muito próximo ao de todo o país. Já o perfil da cidade do Prado, em relação ao Brasil, apresenta um quadro de diferenças muito acentuado, principalmente no que tange às dimensões territoriais e a diversidade cultural brasileira.

Diante dos laços históricos de intensas relações entre as duas colônias lusitanas e o quadro atual de poucas trocas entre São Tomé e Príncipe e Brasil, percebe-se que os dois dramas carolíngios, em destaque nesta tese, partem de uma matriz literária comum, de um mesmo tema, mas que se particularizam em significativas diferenciações nos elementos que compõem suas respectivas espetacularidades. As diferenças identificadas podem, inclusive, ser frutos da pouca ligação existente hoje entre os dois países.

Contudo, mesmo sendo quase nula a relação econômica ou cultural entre São Tomé e Príncipe e Brasil no tempo presente, existe uma marca histórica indelével que ainda aparece em festas, costumes, falas e crenças de cada país. Discreta, porém, constante.

²⁰ Fonte: Jornal eletrônico Téla Nón. Disponível em: <<http://www.telanon.info/cultura/2009/03/23/1087/auto-de-floripes-da-ilha-do-principe-perde-19-figurantes/>>. Acesso em: 15 mar. 2010.

DADOS SÓCIO- CULTURAIS

	SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE (Dados IBGE e INED)	BRASIL (Dados IBGE)
Localização	Ilha de S. Tomé= 0° 00' e 0°25'N e 6°28' e 6°39'L Ilha do Príncipe= 1°32' e 1°36' N	País: 5°16'20" N e 34°47'30" L Bahia: Região Nordeste-Brasil Prado: -17°20'28" (latitude) e 39°13'15"
Extensão territorial (Números aproximados)	País: 982 km ² S. Tomé: 854 km ² Príncipe: 128km ²	País: 8.514.876 km ² Bahia: 564.692,669 km ² Prado: 1.665 km ²
População Estimada (habitantes)	País (2009): 162. 755 S. Tomé (capital): 52.000 Ilha do Príncipe: 6000 (Santo António: 1500 hab)	País: 193.733.795 Bahia: 14.637.364 Prado: 26.016
Línguas	Português (língua oficial) Línguas nacionais: forro, linguê, caboverdiano, angolar	Português
PIB	144 milhões de US\$ (2007)	1.314.199 milhões de US\$ (2007)
Moeda	Dobra (1 euro= 23.000,00 dobras- novembro 2009)	Real (1 euro= 2,30 reais- julho 2010)
Data Nacional	12 julho: Independência (1975)	07 setembro: Independência (1822)

Fonte: Os dados sobre o Brasil têm como referência o site do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), sobre São Tomé e Príncipe foi feito um cruzamento de informações presentes nas obras consultadas.



capítulo 2

Carlos Magno e seus dramas

3 IMPERADOR CARLOS MAGNO E SEUS DRAMAS: DAS BATALHAS EUROPEIAS AOS SOLOS BRASILEIRO E SÃO-TOMENSE”

*“Não se faz a teoria de um objeto sem fazer também a sua história.”
(Paul Zumthor)*

Este capítulo poderia começar com um “Era uma vez...”, frase típica dos contos que exploram o potencial imaginativo e criativo em suas narrativas. São estas as principais características que compõem a biografia de um personagem que faz a junção de uma “vida real” com uma “história ficcional”. Carlos Magno, imperador do Ocidente, figura emblemática da dinastia carolíngia, transformou-se na referência política de uma época. Teve tal influência cultural no mundo ocidental que virou adjetivo de parte da cultura medieval: lendas, canções de gesta, dramas, espetáculos e livros. Neste capítulo se discorre sobre alguns pontos da(s) vida(s) de Carlos Magno (742? - 814) e a sua inserção no imaginário popular, como forma de evidenciar os seus laços com os denominados dramas carolíngios, em especial o Auto de Floripes e a Luta de Mouros e Cristãos.

Personagem-épico, Carlos Magno pode ser considerado um objeto representativo de um contexto de disputas religiosas e ainda de temas paralelos como romance e misticismo. Ou seja, é tema e é forma que se apresentam como uma encruzilhada de fatos históricos, realidade biográfica e criação popular em associações religiosa, artística, reais e dramáticas.

3.1 Carlos Magno: de pessoa a personagem

Nascido em meio a uma família que construiu os territórios e nações europeias de hoje, Carlos, o primeiro dos filhos de Pepino, o Breve, foi herdeiro de uma dinastia que fez progredir a ponto de se tornar o rei dos francos e, posteriormente, o Imperador do Ocidente, em 800.

Sua biografia é construída tendo como base alguns relatos escritos na época, mas muito das assertivas a respeito da sua vida são suposições advindas do cruzamento de informações parcial ou totalmente lendárias. Como exemplo, a sua própria data de nascimento, que de forma especulativa é apontada como sendo num

abril de 742. A principal fonte de informação biográfica vem do livro *Vida de Carlos* (830), escrito por Eginardo, seu amigo e confidente tendo como “modelo narrativo” de biografias de homens ilustres, o livro escrito por Suetônio (69-141?), sobre a vida de doze imperadores romanos, *Vida dos doze Césares*. Ou seja, o que se propagou sobre o imperador passou pela edição de um historiógrafo e amigo que o acompanhava e posteriormente escreveu o que era considerado relevante para a construção, permanência e propagação dos seus feitos.

Pouco se sabe sobre a infância e a adolescência de Carlos. Sua vida de grande comandante teve um impulso maior quando seu pai, na hora da morte, dividiu os territórios franco e romano entre os dois filhos, ficando Carlos com a Neustria e a Aquitânia e Carlomano, seu irmão, com a Austrásia e a Borgonha. Carlos que acrescentou ao seu nome Magnus, que quer dizer grande, ilustre, começou então a pôr em prática a preparação recebida para exercer e dar continuidade a sua dinastia. A Aquitânia foi uma espécie de laboratório para o jovem de vinte e três anos aplicar todo seu aprendizado. Dividiu o território em condados, sendo estes administrados por lideranças francas. Com a morte prematura do irmão ampliou o seu campo de domínio, descartando os sobrinhos como herdeiros do reinado, o que lhe permitiu expandir o seu poder sobre um extenso território.



Figura 3: A Europa de Carlos Magno. Fonte: STUMPO, E. Beniamino e TONELLI, M. Teresa. Il nuovo libro de storia. Milão: Le Monier, 1997.

Crescido e educado num ambiente de guerras e conquistas de terras, Carlos Magno gozava de características pessoais que corroboravam para a exploração e difusão do seu perfil guerreiro. Eginhardo, seu amigo e biógrafo, em *Vida de Carlos*, o descreve assim:

Ele tinha o corpo grande e robusto, de uma estatura elevada mas que não excedia a justa medida, pois media sete vezes o comprimento de seu pé, sendo o alto de sua cabeça redondo, os olhos grandes e vivos o nariz um pouco maior do que o da média das pessoas, os belos cabelos brancos, a expressão alegre e jovial. Assim, a sua aparência denotava, tanto de pé quanto sentado, autoridade e dignidade. Embora o seu pescoço fosse muito grosso e curto, e seu ventre bastante grande, os membros eram bem-proporcionados. (*Apud FAVIER, 2004, p. 138*)

Da sua vida pessoal e familiar sabe-se, através dos anais impressos, que teve cerca de dezoito filhos distribuídos em cinco casamentos e muitos concubinatos, sendo o número de filhos não apresentado com muita precisão, pois se suspeita que muitos deles não foram incluídos na relação por serem considerados bastardos.

Carlos Magno esteve no comando de diversas guerras e, com maestria reconhecida, foi protagonista de muitas conquistas. O seu exército estava organizado em cavalaria: a cavalaria pesada e a cavalaria ligeira. Além de terem em comum o uso do cavalo, a primeira dispunha de equipamentos de ataque e defesa que a preparava para um combate diferenciado. Os combatentes, homens livres, usavam capacetes, lanças, grevas – parte da armadura que protege a perna – escudos e espadas. Favier assim os descreve:

Cada combatente tem, naturalmente, seu escudo e sua arma. O escudo, à época, ainda não passa de um disco de madeira coberto de couro. Os cavaleiros são armados com a lança leve de madeira dura e ponta endurecida no fogo, e com a espada comprida – a lâmina tem quase um metro – de dois gumes, para o combate a pé. Isso porque o cavalo não é protegido como seu cavaleiro, e este deve estar preparado para, depois dos primeiros confrontos, continuar os combates a pé. (FAVIER, 2004, p. 165)

A outra cavalaria, chamada ligeira, não dispunha de todo o material da cavalaria pesada. Era mais numerosa, pois reunia homens livres que não precisavam apresentar-se ao exército tendo como posse equipamento dispendioso como o capacete entre outros, mas apenas o cavalo. Por ter o corpo mais livre de roupas e objetos de proteção tinham mais mobilidade e atuavam nos ataques imprevistos. As estratégias de combinação dos dois tipos de ataque, utilizando as duas corporações, resultaram em muitas conquistas do reinado franco, que tinha o reconhecimento da superioridade feito pelos próprios inimigos. A descoberta e a utilização da cavalaria também foram uma marca reconhecida no exército carolíngio.

O rei dos francos contou, além de um exército competente, com outros recursos para se consagrar como um grande vencedor. Fez várias alianças importantes, entre elas, com a Igreja Católica. Na ocasião, o imperador percebeu que o clero tinha adquirido um considerável poder sobre o povo “[...] longe de isso lhe causar receio reconhece que esta influência poderia servir utilmente a seus propósitos de civilização e de unidade”. (CANTU, 1959, p. 197). Para tanto, estabeleceu boas relações com a Igreja dotando-a de riquezas, restaurando mosteiros, construindo conventos, assegurando a arrecadação do dízimo, aplicando a isenção de impostos, promovendo cópia e recuperação de documentos, uniformizando a liturgia cristã investindo na propagação de um único texto bíblico. Em contrapartida, recebeu o aval cristão para muitas das suas ações.

Dentre os retornos recebidos da Igreja está a sua coroação como Imperador do Ocidente. Carlos Magno recebeu o título na noite de Natal de 800 pelas mãos do papa. Nesta ocasião, Leão III havia sido destituído do trono papal sendo acusado de ter cometido graves imoralidades. Entretanto, com a intervenção do rei, conseguiu recuperar o trono de São Pedro. Por gratidão e como forma de retribuição, Leão III ofereceu a Carlos Magno o título de imperador. (ALPERT, 2000, p. 13). “Escolhido por Deus e não mais por sua aristocracia, o rei deve conduzir o povo para a Salvação”. (FAVIER, 2004, p. 132). Era assim que o rei governava: em nome de Deus, agregando ao seu perfil e às condições de chefe, a força mística de uma religião.

A habilidade política para negociações e acordos era respaldada por sua capacidade de agregar pessoas e executar estratégias bélicas audaciosas. Mas, além dessas características, Carlos Magno investiu no seu desenvolvimento intelectual. Ele teve uma larga convivência com pensadores que atuavam como seus conselheiros. Apesar de ter tido pouco contato com o aprendizado das letras na sua infância, Carlos não o desprezou na idade adulta. Explorou este potencial tanto na sua vida pessoal como nas políticas públicas, fundando escolas e propagando a instrução. Mesmo com muita dedicação, o rei não aprendeu a escrever com muita desenvoltura, mas alcançou um bom domínio da cultura oral adquirido em aulas e debates que mantinha com seus conselheiros e amigos. Também, pela razão dos livros ainda serem raros nesta época, era dada preferência ao ensino através da oralidade num sistema que consistia em ler, ouvir, discutir, deixando o exercício mecânico da escrita a uma classe inferior.

Neste universo de transmissão de conhecimentos letrado e oral, Alcuíno (780), um dos mentores intelectuais e conselheiro íntimo de Carlos Magno, exerceu um forte poder junto ao reino confirmando a importância dada ao raciocínio mental no governo carolíngio. Vindo da Inglaterra, da Escola de York, desenvolveu habilidades em áreas como: letras profanas, gramática, retórica, poesia, história natural, ciências, astronomia, conhecimentos estes transmitidos ao Rei. Levado para a França, dirigiu três grandes abadias. Escreveu hagiografias e a biografia de Carlos Magno, que foi perdida no transcurso histórico.

A dedicação e o rigor monárquico voltados ao aprendizado também eram depositados no exercício pessoal da fé e na recriminação severa aos que infringiam a religião. Justifica-se pelo propósito divino uma ação que até contraria os princípios do cristianismo. A lei regida em 785 imposta aos saxões delegava:

[...] pena de morte para todo aquele que se entrega ao paganismo, dos sacrifícios humanos à prática da cremação dos defuntos, do culto dos bosques e das árvores ao das fontes e mananciais sagrados, das pilhagens das igrejas à não observância da Quaresma. E também, nem é preciso dizer, a morte para quem quer que se rebele contra a autoridade do rei. (FAVIER, 2004, p. 146)

A aplicação da lei e da fé perpassada pelos anseios do reino, mais do que pela aspiração verdadeiramente cristã, encontra um eco no Auto de Floripes da Ilha do Príncipe. A princesa moura, personagem que dá nome ao auto, trai o seu povo, a sua religião de origem e a sua família, e adota atitudes contrárias aos princípios cristãos, somente para favorecer o grupo do seu amado, o cavaleiro católico Guy de Borgonha, pertencente à religião oposta à do seu pai. Ela mata a sua aia, mente para o seu pai e seus vassalos, roga a morte ao pai por ter recusado a conversão religiosa. No desenvolvimento dramatúrgico, a avaliação e a condenação moral dos atos da protagonista são desconsideradas, sequer comentados, como se suas atitudes fossem amplamente justificadas por serem realizadas em prol da religião cristã. Suas ações representam o elemento dinamizador do drama sendo ignorados os valores éticos e morais. Esta disposição da moral que se adéqua ao alcance de um objetivo favorável à Igreja – mesmo condenável como princípio moral cristão – está presente na vida de Carlos Magno. O Imperador usurpou os territórios que seriam heranças legítimas dos seus sobrinhos, teve filhos fora do casamento, casou e se separou por conveniência política. E, mesmo assim, sua relação com a Igreja permaneceu intocável. Como diz Favier: “A contradição não incomoda o rei: como os outros, ele é um pecador e a razão de Estado que leva à brutalidade se justifica pelo fim, que é o reino de Deus”. (FAVIER, 2004, p. 151)

Outro ponto de contato entre a história e os dramas carolíngios diz respeito ao figurino e elementos de guerra usados nos ataques de cavalaria liderados por Carlos Magno nos séculos VIII e IX. Os soldados, personagens do Auto de Floripes, têm como objetos importantes na sua caracterização o escudo e a espada, além da lança. Na Luta de Mouros e Cristãos de Prado a espada ocupa um lugar de

destaque na composição do figurino e na ação dos que representam tanto mouros como cristãos. Nestes dois espetáculos não há a participação direta de cavalos, mas estes aparecem em cena como referência através dos diálogos de personagens. Os mais populares dramas carolíngios que acontecem no Brasil, as Cavalhadas, ainda acontecem com mouros e cristãos montados a cavalo²¹.

Aliás, da história para os dramas, existe uma trajetória da biografia carolíngia – que passa tanto pelo que foi escrito como pelos relatos lendários– que se fixa e se recria no imaginário popular. Após a morte de Carlos Magno no ano de 814, seu reino ficou dividido e entregue aos seus filhos. O império carolíngio ficou fortemente abalado com a perda do seu principal comandante. Segundo Alpert, “El reino de Carlomagno no supo conservar sus aspectos más positivos después de la muerte del emperador mismo, es decir, que el carlomagnismo sin Carlomagno estaba destinado a fracassar”²². (ALPERT, 2000, p. 21). Se o império carolíngio ficou abalado com a morte do imperador, a propagação da sua imagem, ao contrário, alcançou níveis consideráveis de aceitação política, religiosa e popular.

A canonização do imperador foi uma das manobras realizadas em torno do seu nome proposta por Frederico Barba Ruiva (1122-1190), imperador do Sacro Império Romano-Germânico. Mais uma vez, pautada na relação de poder político e religioso, o imperador Barba Ruiva via na figura de Carlos Magno um modelo de liderança política, reconhecendo-o como o criador do Sacro Império. Considerava-o “um confessor”, um mártir, ou seja, um proclamador da fé num período de perseguição cristã. Por tais atributos Barba Ruiva solicita a canonização do imperador do Ocidente. Assim, no Natal de 1165, acontece uma celebração oficial para “revelar, exaltar e canonizar o mui santo corpo de Carlos Magno” (FAVIER, 2004, p. 592). A partir daí, o culto a São Carlos Magno se desenvolve, chegando ao seu apogeu nos séculos XIV e XV. A difusão do seu heroísmo passa pela comunicação através de imagens que chegam a fazer parte de algumas igrejas, em vitrais, em estátuas, em gravuras e em pinturas. Além da iconografia, a reverência a

²¹ Tendo como referência de origem os torneios eqüestres, as cavalhadas aconteciam de forma competitiva, pois “de início, tanto na Colônia como em Portugal, a cavalhada só era desportiva, sem o complemento dramático”. (MEYER, 1995, p. 28)

²² “O reino de Carlos Magno não soube conservar seus aspectos mais positivos depois da morte do imperador, pode-se afirmar que a doutrina de Carlos Magno sem Carlos Magno estava destinada a fracassar.” (Tradução Nossa)

Carlos Magno se concretiza em festas, que surgem especialmente no ambiente estudantil. Lembrando que a ligação entre a universidade e o cristianismo vem desde a origem destes centros de estudos, criados por padres intelectuais.

Uma série de interesses políticos e religiosos fez com que a figura de Carlos Magno ultrapassasse a sua própria história e sua época, indo povoar boa parte da cultura popular, numa mescla de fatos e criação. Sabe-se que:

O personagem construído pelos séculos vai muito além da pessoa, e a imagem veio ocupar na história um espaço que não se pode deixar de lado pelo fato de se distanciar do real, sob pena de negligenciar um campo que é de competência da própria história. [...] A imagem de Carlos Magno se desenvolve em torno do homem e o ultrapassa, mas contribui poderosamente para fazer dele um personagem. [...] Em suma o personagem ultrapassa a pessoa. (FAVIER, 2004, p. 12)

O período carolíngio foi de tal forma aproveitado pela lenda, que se pode mesmo duvidar se alguma vez será possível chegar ao verdadeiro perfil do Imperador e, como afirma o estudioso das tradições orais, João David Pinto Correia, “dos seus guerreiros, ou da sua acção”. (CORREIA, 1993, p. 88-89).

As vias de comunicação tendo como base a propagação da bravura e a devoção cristã do imperador passam pela iconografia, pelas biografias e, especialmente, pelas estruturas artísticas de grande aceitação popular, como as canções, as representações teatrais e literárias. Apesar de ter as suas histórias encravadas nas estruturas preferencialmente orais de transmissão, tal conquista não passa apenas pela casualidade dos fatos. Deve-se a um projeto elaborado, incentivado e apoiado pela Igreja Católica, que tinha num personagem real características favoráveis ao papel de um propagador dos seus ideais.

Além de ter uma figura emblemática para a difusão dos seus fundamentos, o cristianismo contou com estruturas atraentes já experimentadas como o teatro, as canções e as artes em geral, que foram muito bem exploradas nos séculos seguintes ao período vivido pelo imperador, especialmente na catequização dos “infiéis” dos novos territórios conquistados. Fazendo uma referência direta aos dramas que exploram a temática de conversão ao catolicismo, como os carolíngios, Marlyse Meyer diz que: “[...] jogos, ficção, realidade, se confundem para dizer a mesma coisa: o desejo de um mundo único que impõe seu molde com uma violência legitimada pelos heróis que propõe como modelo”. (MEYER, 1993, p.157)



Figura 4: Busto do Imperador Carlos Magno



Figura 5: Cetro de Carlos Magno- Peça do Museu do Louvre



Figura 6: Estátua de Carlos Magno- Notre Dame. Paris- França

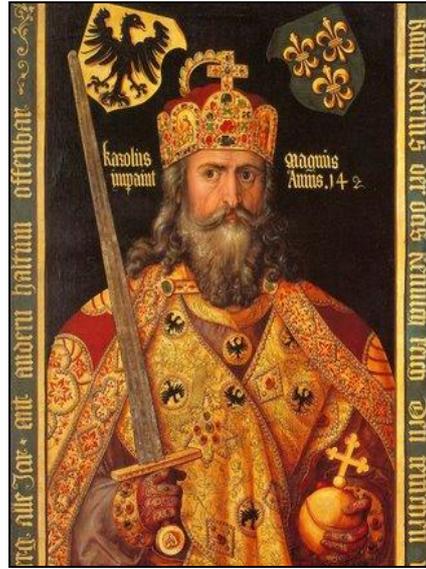


Figura 7: Carlos Magno



Figura 8: Carlos Magno no Auto de Floripes de Viana do Castelo- Portugal (esq. anos 1940/ dir. ano 2009)



Figura 9: Carlos Magno no Tchiloli- São Tomé, 2009.



Figura 10 Carlos Magno no Auto de Floripes- Príncipe, 1969



Figura 11 Carlos Magno no Auto de Floripes- Príncipe, 2009

As imagens que retratam o imperador utilizam símbolos que comunicam um exemplo de luta, fidelidade e credibilidade, nele muito bem representados: a coroa

significa poder, a espada a bravura, a barba e o cabelo brancos sabedoria e respeito. Estas características compõem a figura de Carlos Magno tanto nas esculturas e gravuras, como nas representações cênicas populares que ainda hoje acontecem em Portugal e em São Tomé e Príncipe.

A imagem de um líder guerreiro e combatente surge da sua biografia e migra para as histórias desenvolvidas no seio popular. A imagem de herói cristão completa-se com o perfil dos seus opositores, reforçando o caráter maniqueísta presente em muitas das narrativas construídas. Carlos Magno representa a sabedoria e a valentia que luta em prol da afirmação do catolicismo tendo como opositor o grupo de maior resistência ao cristianismo, a religião muçulmana. Tanto no campo político como religioso, os muçulmanos são apontados como um dos mais fortes inimigos na história da expansão territorial e de poder do cristianismo. Com a migração dessa construção histórica para o imaginário popular e católico, os povos muçulmanos, ou simplesmente os mouros²³, passam a designar todos os inimigos ou infiéis à ideologia cristã.

A imagem de Carlos Magno como ícone cristão foi também explorada pela Igreja na época das Cruzadas, expedições militares católicas que aconteceram entre 1096 e 1291 e que tinham como alvo o domínio dos territórios de cultura muçulmana. Os cavaleiros cristãos, sob o comando do Papa Urbano II, realizaram verdadeiras guerras pela reconquista das chamadas terras santas que estavam em poder dos “infiéis”, maometanos ou judaicos. Carlos Magno ocupou, como representação simbólica, o papel do guerreiro católico, já os muçulmanos, na visão cristã, eram os demônios, representação do Mal na terra, afirmando a rivalidade religiosa entre muçulmanos e católicos.

A oposição Mouros X Cristãos permanece para além do período das Cruzadas e, no imaginário das criações populares, alcançou longevidade sedimentada inicialmente nas canções de gesta, prosseguindo, na atualidade, nas representações de dramas carolíngios, como o Auto de Floripes e a Luta de Mouros e Cristãos.

²³ Considerando o significado construído no imaginário popular, as denominações mouros, muçulmanos, sarracenos, islâmicos ou maometanos são aqui consideradas, amplamente, como sinónimos. Acrescenta-se a denominação turcos para também designar os povos seguidores da religião criada por Maomé (570- 632).

3.2 Carlos Magno em gesta: a estreia do fato histórico

O mosaico histórico composto por fatos difundidos sobre a vida de Carlos Magno e mais as ocorrências de batalhas envolvendo mouros e cristãos, acontecidas num período de afirmação do catolicismo, especialmente no Ocidente, formaram um ambiente propício para a criação e a propagação das narrativas que tratam de combates entre grupos religiosos.

Os espaços de memória das narrativas carolíngias, recriações acerca dos combates entre mouros e cristãos tendo Carlos Magno como líder católico, concretizaram-se em material escrito, oral e encenado. A canção de gesta foi uma das expressões populares criadas sobre o tema e se constituiu como elemento significativo na gênese dos dramas carolíngios.

Canção de gesta – do francês *Chanson de geste* – é um tipo de narrativa em verso, frequentemente composta por um poeta anônimo (*trouvère*) contando as proezas dos heróis dos tempos passados, principalmente da época carolíngia (séculos VIII a X). A palavra *geste*, do antigo francês, vem do latim *gesta* e designa as ações de destaque, *hauts faits* dos heróis. Esse longo poema é composto em versos de dez sílabas, construídos sobre uma única vogal (assonância) e reagrupados em longas estrofes, chamadas *lais*. Usa diversos modos de expressão : a palavra, o canto, o ritmo, a mímica.

As canções de gesta aparecem como uma das primeiras manifestações da literatura francesa, no final do século XI: foram cantadas entre 1050 e 1150. As últimas são produzidas durante o século XV. As canções de gesta são características da literatura medieval e, de certo modo, inscrevem-se na continuação das grandes epopeias da Antiguidade clássica. Foram redigidas em antigo francês e antigo occitano.

Paul Zumthor mostrou seu parentesco formal e temático com a arcaica canção de santo. Os temas cavalheirescos substituem aos poucos o tema religioso: as canções de gesta mais antigas são dominadas por antíteses religiosas (cristão/pagão) e ilustradas por motivos quase hagiográficos (culto das relíquias, representação da morte no combate como um martírio) (ZUMTHOR, 1972, p. 460).

Foram conservadas cerca de oitenta destas canções, classificadas numa ordem temática em três grandes ciclos, sendo um deles o chamado Ciclo do Rei, por ter como personagem principal o imperador Carlos Magno, figura emblemática na construção do imaginário popular, no qual fatos biográficos se misturam com a criação em torno das suas ações heroicas em defesa do ideal católico.

As canções apresentam uma estrutura textual construída pela e para a cena, evidenciada no contato direto do *jongleur* com o público. Segundo François Suard,

[...] par le contact sollicité avec le public, la chanson de geste appartient à la communauté, ou plutôt à tous les poètes qui, en elle, viendront se manifester. Elle peut donc, indéfiniment, être transformée, afin de parfaire, entre le texte et son public, la relation vivante que le temps, ou la médiocrité d'un jongleur, aurait obscurcie.²⁴ » (SUARD, 2003, p. 18).

Destacando o conceito de “gesta” como “les hauts faits”, Dominique Boutet leva em consideração a relação entre a expressão corporal evocada nas apresentações e a forma literária. Para ele, “(...) la chanson de geste, elle aussi, est une *écriture* complexe qui repose sur une esthétique de la voix et de la scène.»²⁵ (BOUTET, 1993, p. 98)

O caráter dinâmico da cena, o que inclui as transformações e adaptações do texto na apresentação e sua relação com o público, torna difícil de ser analisado considerando a existência hoje desta “literatura cantada” apenas na sua forma escrita, em manuscritos. Mesmo assim, é possível identificar traços do caráter cênico na obra escrita. Ao estudar a *Chanson de Roland*²⁶, Auerbach, mesmo tendo

²⁴ “(...) pelo contato solicitado com o público, a canção de gesta pertence à comunidade, ou mais precisamente à todos os poetas que nela se manifestam. Ela pode então, indefinidamente, ser transformada, a fim de completar, entre o texto e seu público, a relação viva que o tempo, ou a mediocridade de um *jongleur*, poderia ter apagado” (Tradução nossa)

²⁵ “(...) “(...) a canção de gesta é, também, uma *écriture* complexa que repousa sobre uma estética da voz e da cena.” (Tradução nossa)

²⁶ Chanson de Roland ou Canção de Rolando é um dos componentes do Ciclo do Rei. Traduzida do francês para o português, a Canção de Rolando foi uma canção de gesta de grande popularidade, inspirada na frustrada expedição militar que em 778 Carlos Magno fez à Espanha. Segundo Favier “o mais antigo manuscrito que nos dá a conhecer a Canção de Rolando não é anterior a 1150” (FAVIER, 2002, p. 525). Desde então foi apresentada nas cortes francesas e alemãs pelos bardos e trovadores itinerantes, servindo como relato épico e mito legitimador da dinastia carolíngia, apresentada como a campeã da defesa da Cristandade contra o Islã. É a mais famosa das canções de gesta e é a grande epopéia da literatura francesa. Fonte: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/antiga/2003/10/21/000.htm> (Acesso em dezembro de 2007).

como foco o estudo da obra como literatura, aponta características cênicas no texto destacando o que ele chama de gestualidade do “instante cênico”. Para ele:

[...] os gestos do instante cênico são de uma energia das mais marcantes e plásticas. É nesta energia dos gestos e das atitudes que é visada, evidentemente, pela representação, ao subdividir os acontecimentos em muitas pequenas parcelas plásticas. O instante cênico, com os seus gestos, contém tanto ímpeto que tem o efeito de um modelo moral. Os diferentes estágios da história do herói ou do traidor ou do santo são concretizados em gestos em tal medida que as cenas plásticas se aproximam muito, no seu efeito, do caráter de símbolos ou figuras, também nos casos em que não é comprovável qualquer significação simbólica ou figural. (AUERBACH, 2004, p. 100)

Pode-se observar na própria estrutura textual elementos característicos da organização cênica. Cantada por trovadores em feiras e praças o texto épico das canções de gesta apóia-se na ação do canto, da melodia, no gesto e na dança. Os estudos de Rychner mostram traços textuais característicos da produção oral, como os caracteres em *laisses*, definidas como “strophe souple, monorime ou mono-*assonancée*, qui structure le récit dans la chanson de geste²⁷ » (BOUTET, 1993, p. 77). Entre outros pontos que demonstram a relação entre escritura e oralidade pode-se citar : « l’écriture stylisée (style formulaire, motifs stéréotypés), la présence de la voix du jongleur, le découpage en séances de récitation, enfin la structure très lâche des chansons »²⁸. (BOUTET, 1993, p. 78) Estas características identificadas no texto podem ser apontadas como frutos da improvisação, da entonação dos versos ou mesmo do encadeamento das cenas.

Compostos por estrofes de tamanho irregular, estes poemas são constituídos por partes de histórias que no conjunto da narrativa formam sua totalidade, como se fossem pequenas cenas que juntas compusessem o todo de uma peça. Mas sendo uma composição épica em « *laisses* », as cenas, mesmo que subdivididas em partes menores, com independência narrativa, apresentam uma ligação sucessiva, um encadeamento que permite a adaptação a diferentes contextos, ou seja, apresentações curtas ou mais prolongadas de acordo com a disposição do público e das demais circunstâncias cênicas.

²⁷ “estrofe flexível, monorima ou repetição de um mesmo som, que estrutura a recitação na canção de gesta (Tradução nossa)

²⁸ « a escritura estilizada (estilo formulário, motivos estereotipados), a presença da voz do *jongleur*, a divisão em sessões de recitação, enfim a estrutura bastante solta das canções.” (Tradução nossa)

O caráter efêmero das apresentações e as possibilidades de registro pautadas na escrita não nos possibilita fazer uma réplica cênica de caráter preciso do que foi uma canção de gesta, mas o contexto histórico e as pistas encontradas nos textos sinalizam algumas percepções no que dizem respeito ao espaço e à *performance* do artista.

Os espaços abertos eram o palco preferencial das recitações medievais, como as feiras, os locais de peregrinações e os lugares de paradas de viajantes. Tal contexto colocava o artista em contato com o ambiente de vendas de produtos, de negociações, num lugar de múltiplas ações. Sendo o espaço ocupado por outras atividades, pode-se supor que o performer ou o recitador das canções de gesta elaborava algumas estratégias de atuação. No que diz respeito à voz, esta co-existia com sons e ruídos próprios do lugar das apresentações, (ruas, praças, feiras), o que poderia implicar numa maior preocupação na sua projeção e alcance ao público.

O corpo e a gestualidade do cantor, também na sua relação com o espaço, é um ponto de atenção na apresentação. A comunicação gestual implica a mímica, que pode substituir a voz ou mesmo colaborar na comunicação reforçando o que está sendo dito ou criando um elemento estético particular na promoção da espetacularidade. Estas estratégias cênicas servem também na preparação do ator para a cena. Como eram histórias longas – mesmo que compostas de esquetes–, o gesto e a entonação empregados eram suportes na memorização do texto apresentado. Podia-se associar determinado trecho a ser recitado a um gesto, gerando estratégias de fixação de enredos e frases, produzindo também marcas textuais e resoluções cênicas.

Os artistas das canções de gesta adaptavam suas apresentações aos diferentes espaços e assistências. Entretanto, é muito provável que o círculo ou semi-círculo formado pelo público, ainda hoje preferencialmente utilizado pelos artistas de rua com a sua ocupação central, era o estilo de “palco” usado pelos “cantadores” de gestas. Esta disposição cênica onde a plateia cerca a cena gera uma dinâmica de movimento onde o artista deve estar em relação constante com frente e fundo, esquerda e direita do seu “palco”. A necessidade de chamar e prender a atenção do público estava ligada ao objetivo cênico e mercantil, pois o pagamento estava condicionado à aceitação do que era apresentado. Pode-se

encontrar em alguns manuscritos destas canções, o *performer* solicitando dinheiro para seguir com a sua apresentação. “Que aquele que quer ouvir bem minha canção apresse-se em abrir sua bolsa, porque é hora de me pagar”. (ZUMTHOR, 1993, p. 234)

A comunicação direta com o público através do canto e da gestualidade, além de ser uma estratégia cênica e comercial, nos remete a uma característica cultural da época, o analfabetismo. Se a fruição da obra escrita está condicionada à técnica da leitura, a manifestação cênica demanda apenas a presença do seu espectador e a percepção do que é representado. Tal característica favorece o alcance das narrativas de evidência cênica e oral. Nas canções de gesta o caráter popular estava também no acesso à sua apreciação. Mesmo tratando dos “atos da classe alta feudal”, ela destinava-se também ao povo. Auerbach encontra uma justificativa para tal fato: “Apesar das importantes diferenças materiais e jurídicas existentes entre as diferentes camadas da população leiga, ainda não havia uma diferença fundamental entre os seus graus de instrução”. (AUERBACH, 2004, p. 105)

As formas de transmissão e produção de conhecimento estavam pautadas fortemente na oralidade, e mesmo as produções escritas tinham uma relação muito próxima e simbiótica com a expressão oral. Boutet afirma que a Canção de Gesta « est inséparable de la récitation, c'est-à-dire d'une restitution orale ²⁹ ». A respeito do seu ritual de apresentação afirma que este é « inséparable d'une oralité qui est consubstantielle au genre, et qui est au carrefour de toutes les interrogations sur sa genèse. ³⁰ » (BOUTET, 1993, p. 06).

As principais recorrências identificadas na estrutura da escrita das canções de gesta permitem supor que não só a citada via da comunicação oral foi preponderante na criação e desenvolvimento destas narrativas, mas também a forma como elas eram apresentadas, ou seja, a via cênica. Mesmo, com frequência, sendo evidenciada a relação da escrita e da oralidade, é possível observar a cena num espaço particular, diferenciando-a como linguagem em relação às demais formas de comunicação –escrita e oral. Para Boutet:

²⁹ “(...) é inseparável da recitação, ou seja, de uma restituição oral”. (Tradução nossa)

³⁰ “(...) inseparável de uma oralidade que é consubstancial ao gênero, e que está na encruzilhada de todas as interrogações sobre sua gênese.” (Tradução nossa)

La chanson de geste se caractérisait le plus souvent par un style, une organisation, une transmission manuscrite, un fonds narratif, des interventions de jongleur qui indiquent une origine dans la tradition orale, à partir de laquelle certaines chansons ont été mises par écrit directement, soit par des scribes qui ont assisté aux représentations chantées, soit par des poètes qui ont commencé à écrire pour un motif quelconque mais qui ont continué à se servir du style qu'ils avaient appris comme chanteurs³¹. (BOUTET, 1993, p. 67)

Grande parte dos estudos sobre as canções de gesta destacam características como fonética, sintaxe, léxico, ritmo, semântica. Supõe-se que a perspectiva de observação parte da concepção de que tais expressões são organizadas e compreendidas para e pela oralidade e pela escrita, colocando o espaço complexo da cena como um dos segmentos destas duas linguagens, seja através da dramaturgia ou do entendimento da cena como uma variação da oralidade.

Afirmando textualmente a escritura e a oralidade como elementos compositivos nas canções de gesta, a performance cênica pode também ser identificada como uma forma de expressão e organização do pensamento diferenciada da escrita e da oralidade. Tal observação coloca em evidência a relação com o público, constitutivo essencial nas apresentações que permitia as “interventions de jongleur ou du chanteur”³² com as possibilidades de exploração de suas habilidades gestuais, textuais, sonoras, de personagens, de caracterização, ou seja, de partes de um todo cênico. O caráter espetacular, presente nas representações cênicas convencionais, se estabelece pela consciência da ação corporal de quem se apresenta em relação ao olhar do espectador. Boutet destaca na *chanson de geste*, mesmo colocando em evidência os seus registros orais e escritos, o contrato cênico envolvendo o *jongleur*, a representação e o público que assiste.

Através da observação da estrutura da escrita pode-se perceber mais uma inter- influência entre a escrita e a cena. A organização em *laissez*, diferente das estrofes, acomoda-se melhor à improvisação e à necessidade de adaptação aos

³¹ « A canção de gesta se caracteriza frequentemente por um estilo, uma organização, uma transmissão manuscrita, um fundo narrativo, intervenções do *jongleur* que indicam uma origem na tradição oral, a partir da qual certas canções foram registradas diretamente por escrito, seja por seus escribas que assistiam às representações cantadas, seja por poetas que começaram a escrever por algum motivo, mas que continuaram a se servir do estilo que eles tinham aprendido como cantores.» (Tradução nossa)

³² “as intervenções do *jongleur* ou do cantor” (Tradução nossa)

imprevistos espaciais e temporais, características típicas das condições de apresentações das canções de gesta. A improvisação, técnica muito explorada nas apresentações de teatro de rua, é conceituada por Patrice Pavis como sendo uma prática que se explica pela “recusa do texto e pela imitação passiva, assim como pela crença num poder libertador do corpo e da criatividade espontânea” (PAVIS, 1999, p. 205). Nas canções de gesta a relação com o texto vai muito além da rejeição, desde quando a improvisação funciona muito mais como um elemento produtivo na composição textual, pois muitas das cenas oriundas da improvisação tornaram-se elementos afixados ao texto. Quanto à gestualidade, nestes casos, ela se aproxima muito mais de uma criação livre do que de um sistema de signos culturalmente codificado.

O gesto e o texto improvisados estavam em constante estado de experimentação. Nas respostas do público, de aceitação, rejeição ou indiferença ao que era apresentado, vinham as definições ou inovações inseridas no texto das canções de gesta. Desta forma, improvisações incorporadas à literatura acabavam sendo apreendidas e reproduzidas por outros *jongleurs*. Este traço advindo da relação dialógica entre a obra e sua apreciação pela plateia proporcionou resultados estéticos que marcaram a trajetória das narrativas carolíngias que ainda hoje aparecem em suas derivações, a exemplo da Luta de Mouros e Cristãos e do Auto de Floripes. Estes espetáculos exploram a relação com o público, dentro de uma estrutura fixa, experimentando a inserção de palavras e improvisos gestuais

Além da estrutura formal e técnica, as condições estéticas também interferiam nas escolhas e determinações do objeto artístico.

Techniques, car Il fallait soutenir au mieux la mémorisation et la restitution du texte composé par le poète ; esthétiques, car la voix impose des caractères particulièrement intenses : grande densité des marques formelles, indices de structuration plus sensibles que dans une littérature écrite. La poétique de la voix est avant tout une poétique de la résonance, de l’attente et de la rencontre³³». (BOUTET, 1993, p. 71).

³³ “Técnicas, porque era preciso defender da melhor forma a memorização e a restituição do texto composto pelo poeta; estética, porque a voz impõe características particularmente intensas, grande densidade de marcas formais, índices de estruturação mais sensíveis que numa literatura escrita. A poética da voz é antes de tudo uma poética da ressonância, da espera e do encontro. » (Tradução nossa)

Esta é uma das razões que permite conceituar a canção de gesta como “une réalité mouvante³⁴ » (BOUTET, 1993, p. 98). A poética da voz, em comunhão com a escrita e com a narrativa cênica, foi um mecanismo que possibilitou a construção cultural da tradição em torno das narrativas carolíngias. Como afirma Barthes e Marty:

[...] apesar do totalitarismo imposto pela aparente coalescência do oral e do escrito permitida pelo alfabeto, pela linguagem, pela expressão humana, esse par oral/escrito pode ser deslocado, modificado por outros meios de expressão que foram dominantes no princípio da humanidade: a gestualidade, o pulsional, os ritmos. (BARTHES; MARTY, 1987, p. 45)

Neste ponto, a intersecção do que era encenado nas apresentações, recitado e escrito possibilitou a transmissão e re-criação de histórias e de formas de apresentação.

As técnicas de escritura basearam-se também na prática do encadeamento, numa estrutura codificada em seqüências e motivos. O encadeamento reforça o caráter entonável dos versos que, além de evidenciar a escrita e a apresentação, revela a estrutura relacional entre a exploração das formas de linguagens e o favorecimento destes recursos na memorização e profusão dos conteúdos narrados.

O ritmo, a repetição, a cadência do texto associados à movimentação gestual e à percepção espacial foram preponderantes na construção tanto do material quanto da memória carolíngia.

[...] basta pensar nas *chansons de geste* da Idade Média, e também nas tragédias gregas, que eram ritmadas, escandidas com os pés, para nos apercebermos de que o gesto, grande recalcado da linguagem de hoje, só lentamente foi submetido e expulso. O gesto, o corpo e os ritmos não se podem esquecer facilmente; destruídos, aparecem noutra lugar [...] (BARTHES; MARTY, 1987, p. 45)

Nesse aspecto é que pode-se afirmar que “la chanson de geste cultive une esthétique de la mémoire” (BOUTET, 1993, p. 131). A memória revela aspectos : « technique, en raison de la pratique de l’oralité ; esthétique, avec le jeu sur les répétitions à tous les niveaux ; historique et, de quelque manière, ontologique, dans

³⁴ “realidade movente”. (Tradução nossa)

la mesure où la société recherche et/ ou proclame sa vérité au moyen du texte épique³⁵ » (BOUTET, 1993, p. 101)

A característica épica presente nas *chansons de geste* pertencentes ao ciclo do rei, assim como na biografia de Carlos Magno, compartilha de uma gênese histórica. Tendo como fonte de difusão a oralidade e a encenação, que acentuam o caráter movente, e a escrita como agente de fixidez, as recriações sobre o fato real incorporaram novas histórias num desenvolvimento que se constituiu como memória tradicional e coletiva. A estrutura e composição da narrativa carolíngia – possível de ser objeto de variadas combinações artísticas e literárias – somadas às circunstâncias culturais propiciaram a perpetuação e a atualização e formatação em outros produtos: das canções de gesta para a literatura e desta para os dramas populares. A criação épica favorece esta mobilidade, assim como a interseção de linguagens.

No teatro, arte que é caracterizada, *a priori*, como ação figurada, o épico encontra no narrador o principal agente para apresentar a ação. Tal aspecto favorece a transição e a liberdade de localizar a cena numa linha temporal não linear, desde quando a época ou o cenário da cena podem ser anunciados na fala do narrador e não necessariamente apresentados como ação. Além da técnica da recitação ser um recurso recorrente nas narrativas épicas, o tema abordado nas expressões carolíngias encontra na epopéia heroica uma pessoa-personagem adequada à divulgação de um ideal.

As expressões carolíngias parecem incorporar na sua própria trajetória histórica aspectos técnicos e estéticos que são peculiares de sua forma. Transcenderam tempos e espaços e, com sua estrutura fluida que permite contatos e interações, encontraram meios de construir uma espécie de memória permanente e coletiva. Pelo caráter dinâmico de comunicação com o público e a permanência ainda na atualidade, pode-se observar que “la chanson de geste n’est pas seulement la célébration des hauts faits d’un âge révolu: elle unit profondément (intellectuellement, affectivement, sensoriellement au moment de la performance) le

³⁵ « (...) técnica, em razão da prática da oralidade; estética, com o jogo sobre as repetições em todos os níveis; histórica e, de certa maneira, ontológica, na medida onde a sociedade busca ou proclama sua verdade no texto épico.” (Tradução nossa)

présent au passé, auquel elle peut ainsi donner une valeur mythique puisqu'elle crée entre eux une solidarité totale³⁶ » (BOUTET, 1993, p. 258).

As significações dadas às narrativas carolíngias passam por uma dinâmica do coletivo que a realiza. Se na sua origem as *chansons* do ciclo carolíngio exaltavam os feitos emblemáticos de um herói em prol da afirmação do poder cristão, os grupos culturais de épocas distintas lhe imprimiram novas significações. O tema recorrente das lutas entre mouros e cristãos (disputa, conversão e vitória) assume novas importâncias dentro de um imaginário coletivo ligado ao passado, mas que se destaca pela capacidade intrínseca de se atualizar em formas e significados, de pertencer a novas comunidades. Ela não é uma expressão rígida, fixa num modelo estético. Para Boutet, “la tendance holistique inhérente à toute épopée est le secret de sa longévité, puisqu'elle lui permet d'épouser, sans renier ses traditions techniques, la diversité croissante du réel³⁷ » (BOUTET, 1993, p. 271).

A canção de gesta, assim como as demais epopeias carolíngias, contém elementos que lhe permitem :

(...) dépasser les conditions historiques qui l'avaient fait naître, et de fonder sur le principe du 'renouvellement' non seulement la possibilité d'une évolution esthétique, mais encore une remarquable capacité à accepter et à promouvoir de l'intérieur la mutation profonde et nécessaire de sa fonction, et donc de sa signification culturelle.³⁸
(BOUTET, 1993, p. 271)

A capacidade de adaptar-se e de dialogar com épocas e culturas distintas possibilitou a viagem das narrativas carolíngias para tempos e espaços distantes e distintos da sua territorialidade e significações de origem. As *chansons de gestes* têm seu fim anunciado por volta do século XIII. Entretanto, mais do que o fim de sua produção, pode-se falar de uma espécie de transmutação, pois estas viveram uma série de mudanças que as fizeram se configurar em outras categorias, desde quando princípios de sua estrutura e linguagem estão presentes em romances e

³⁶ « (...) a canção de gesta não é apenas a celebração de bravuras de uma era que não existe mais : ela une profundamente (intelectualmente, afetivamente, sensorialmente no momento da performance) o presente ao passado, ao qual ela pode dar um valor mítico pois ela cria entre eles uma solidariedade total.” (Tradução nossa)

³⁷ “a tendência holística inerente à toda epopeia é o segredo de sua longevidade, já que ela permite abraçar, sem renegar suas tradições técnicas, a diversidade crescente do real. (Tradução nossa)

³⁸ “ultrapassar as condições históricas que a haviam feito nascer, e de fundar sobre o princípio da 'renovação' não apenas a possibilidade de uma evolução estética, mas, sobretudo, uma considerável capacidade de aceitar e de promover no seu interior uma mudança profunda e necessária de sua função, e então de sua significação cultural.” (Tradução nossa)

dramas. Os temas, a exploração do gênero épico, o enredo estão presentes nas narrativas carolíngias que ainda sobrevivem na atualidade. Seria, então, possível afirmar o fim das canções de gesta ou seria mais adequado falar da incorporação de mudanças num mesmo produto?

Porém, antes de se afirmar o fim ou a transformação das canções de gesta, faz-se importante destacar acontecimentos decorrentes dos seus processos de interação com diferentes culturas. A propagação do texto carolíngio se fixou no território francês, e especialmente ibérico. As canções de gesta que integraram o chamado livro de Carlos Magno “(...) já eram conhecidas na Espanha desde o tempo de Afonso VI de Leão, quando a comunicação entre os dois países se fazia graças, principalmente, à peregrinação a Santiago de Compostela, na Galiza”. (RIBEIRO, 1987, p. 82). O contato entre os países através da peregrinação era tão intenso que o percurso de Santiago ficou conhecido como o “camino francés”, sendo esta uma importante forma de propagação dos poemas sobre Carlos Magno em terras espanholas e por consequência em terras portuguesas.

No século XII encontram-se versões da *Chanson de Roland* onde Carlos Magno aparece como o primeiro Pelegrino a Compostela e como “o libertador do caminho ocupado pelos sarracenos” (RIBEIRO, 1987, p. 83). Segundo dedução de Ribeiro, os temas dos “cantares de gesta se tornaram extremamente difundidos entre a gente do povo, passando a constituir os temas tradicionais nas novas formas literárias que se formaram com a evolução do gênero narrativo longo – gestas, crônicas, romances (...)” (RIBEIRO, 1987, p. 83). É a peregrinação a Santiago de Compostela, cidade localizada em território espanhol, ao norte de sua fronteira com Portugal, a principal via de comunicação na “difusão dos temas carolíngios entre os portugueses”. (RIBEIRO, 1987, p. 83)

Os nomes de Carlos Magno, dos Doze Pares, aparecem na literatura popular portuguesa como decorrência, em grande parte, da influência exercida pela cultura francesa em Portugal, ou seja, pelo viés do que Rodrigues Lapa chamou de “a fascinação da cultura francesa”, que se estendeu também à Espanha. As façanhas e proezas de Carlos Magno e dos Doze Pares se incorporaram à cultura oral e tradicional peninsular e, como observa aquele mesmo autor, nos contos populares quem luta contra os mouros são os Doze Pares. Os jograis de gesta saíam da

França e chegavam na Espanha “no séquito dos nobres senhores franceses”. (RIBEIRO, 1987, p. 82). De modo que, no conjunto, essa influência francesa haveria de verificar-se também na poesia popular, fixando no romanceiro figuras e fatos vindos da França. (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 31)

3.2.1 Ferrabrás: um rei em versos, prosa e dramas

A Canção de Ferrabrás comunga do espaço comum das canções de gesta do ciclo carolíngio. Escrita por autor anônimo por volta de 1190, é composta por 6400 versos alexandrinos em grande parte rimados. Ela faz parte também, de forma secundária, do ciclo das relíquias da Paixão com *A Destruição de Roma*

[...] qui lui sert d'introduction et avec le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et Constantinople (XII siècle), pèlerinage imaginaire qui relate le retour des reliques em Europe: écrite sous l'influence des moines de Saint-Denis qui les proposaient à la vénération des fidèles, depuis l'époque carolingienne [...] ³⁹». (LE PERSON, 2003, p. 11)

Apresentando narrativas de conteúdo histórico, a Canção de Ferrabrás não tem um fundamento historiográfico claramente identificável. Entretanto, afirma, Le Person:

Le souvenir d'une destruction de Rome par les Sarrasins en 846 a sans doute permis d'élaborer la chanson qui porte ce nom et qui forme le 'prologue' du Fierabras proprement dit. Les Sarrasins réfugiés en Espagne avec les saintes reliques font que Charlemagne et ses preux viennent dans ces pays afin de récupérer les objets sacrés⁴⁰. » (LE PERSON, 2003, p. 137)

Apesar de, inicialmente, escrita em verso, foi na sua versão em prosa que a Canção de Ferrabrás se firmou no imaginário literário. Segundo Frédéric Duval a primeira prosa anônima de Ferrabrás apareceu no ano de 1400. Mas sua popularidade nessa forma literária foi alcançada pela escrita de Jean Bagnyon, provavelmente realizada entre 1460 e 1465. (DUVAL, 2007, p. 398).

³⁹ [...] que lhe serve de introdução e com a Viagem de Carlos Magno à Jerusalém e Constantinopla (século XII), peregrinação imaginária que relata o retorno das relíquias para a Europa : escritos sob a influência dos monges de Saint- Denis que lhes propuseram a veneração de fiéis, desde a época carolíngia [...] (Tradução nossa)

⁴⁰ “A lembrança de uma destruição de Roma pelos sarracenos em 846, sem dúvida, permite elaborar a canção que leva este nome e que forma o ‘prólogo’, propriamente dito, de Ferrabrás. Os sarracenos refugiados na Espanha com as santas relíquias fazem com que Carlos Magno e seus guerreiros venham para estes países a fim de recuperar os objetos sagrados”. (Tradução nossa)

Mesmo afirmando fidelidade na adaptação do modelo em verso para a sua versão em prosa, Bagnyon fez consideráveis modificações no texto que foram fundamentais nos desdobramentos da Canção de Ferrabrás em outros formatos. Dentre as mudanças para a versão em prosa destaca-se a redução do texto, a modernização da linguagem –“qui doit être aisément compréhensible”⁴¹ (DUVAL, 1987, p. 399) – e a estruturação em capítulos. Sobre o trabalho de adaptação feito por Bagnyon, Keller afirma que o autor teria “réellement modifié bien des détails, changeant certains noms, en ajoutant de nouveaux, apportant une motivation différente à certaines actions”⁴²» (Apud DUVAL, 2007, p. 401)

Nascido em 1412 no vilarejo de Bretonnières, Bagnyon formou-se Bacharel em Direito e em seguida foi eleito juiz eclesiástico da corte episcopal de Lausanne. A vida pessoal ligada à religião cristã fez com que ele “avec son sentiment religieux très profond (...) s’est fixé pour but d’exalter la foi chrétienne dans son Fierabras. En effet, en ce temps-là, le culte des reliques, et notamment la vénération de la Passion du Christ jouait un rôle prépondérant dans les pratiques de la foi »⁴³. (MANDACH, 1987, p. 151).

O *Fierabras* de Bagnyon alcançou popularidade na Alemanha, mas foi na Espanha e em Portugal, com tradução e adaptação da sua obra, que aconteceu o seu principal êxito. O contexto político do momento aliado ao cunho ideológico em muito contribuiu para a aceitação e a difusão do texto de Ferrabrás. A retomada pelos cristãos da cidade de Granada, no sul da Espanha, até então em poder dos muçulmanos, aconteceu no final do século XV, em 1492. Ou seja, a disputa religiosa entre mouros e cristãos, a necessidade de conquista e afirmação católica fizeram com que práticas artísticas, como as canções de gestas, fossem instrumentos de conversão de muitos muçulmanos que permaneceram na região. Nicolas de Piamonte fez a sua versão em prosa publicada em Sevilha nos anos de 1521, 1525 e 1528. Através das traduções de Piemonte, "six romances et une partie d'une septième (sur huit au total) ont été écrites sur Fierabras par le romancerista vulgar

⁴¹ “que deve ser facilmente compreensível”. (Tradução nossa)

⁴² “realmente bem modificada de detalhes, mudando certos nomes, e acrescentando novos, levando uma motivação diferente a certas ações”. (Tradução nossa)

⁴³ “com seu sentimento religioso muito profundo (...) se fixou com o intuito de exaltar a fé cristã em seu Ferrabrás. De fato, naquela época, o culto das relíquias, e principalmente a veneração da Paixão de Cristo desenvolvia um papel preponderante nas práticas da fé.” (Tradução nossa)

Juan José Lopez à la fin du XVII siècle, puis publiées par Don Agustín Durán en 1851⁴⁴.» (LE PERSON, 2003, p. 19 ». Já com o título “Historia del Emperador Carlos Magno y de los doce pares de Francia-Traduzida do castelhano em portuguez com mais elegancia para a nossa lingua por Jeronimo Moreira de Carvalho”, as traduções tiveram como base a publicação de Piemonte, sendo a primeira editada em 1728.

A prosa de Jean Bagnyon apresenta-se dividida em três partes:

La première est dominée par le duel entre Olivier et Fierabras, qui s’achève par la conversion de Fierabras. L’action se situe en Espagne où le géant Fierabras, roi d’Alexandrie et fils de l’amiral d’Espagne Baland, s’était réfugié après avoir emporté des reliques du trésor de Saint-Pierre de Rome (la sainte couronne et les saints clous). Fierabras vient provoquer Charles, lui demandant de lui envoyer un champion. Olivier vainc Fierabras en combat singulier. Le duel et ses préparatifs sont décrits pendant treize chapitres avec un luxe de détails qui exaltent les qualités chevaleresques du « païen » et du chrétien, préparant ainsi la conversion d’un Fierabras vaincu par la grâce divine tout autant que par Olivier. Caractérisé par son isolement, cet épisode développe le thème traditionnel du duel entre héros d’égale valeur, champions de causes religieuses antagonistes. La deuxième sous-partie est consacré à l’emprisonnement à Aigremore d’Olivier et de trois autres pairs et à leur libération par Florippes, la fille de l’amiral Baland ; la dernière enfin à la victoire finale des chrétiens sur les troupes de Baland et à la récupération des reliques.⁴⁵ (DUVAL, 2007, pp 398-399)

Os episódios presentes nas três partes da versão em prosa são retratados no Auto de Floripes e na literatura de cordel brasileira. Das histórias desenvolvidas, o duelo entre Oliveiros e Ferrabrás está presente no auto de Príncipe e na literatura de cordel brasileira. O Auto de Floripes tem seqüência semelhante ao roteiro da

⁴⁴ "seis romances e uma parte da sétima (no total de oito) foram escritas sobre Ferrabrás pelo escritor de romance vulgar Juan José Lopez no fim do século XVII, depois publicadas por Don Augustin Durán em 1851". (Tradução nossa)

⁴⁵ « A primeira parte é dominada pelo duelo entre Oliveiros e Ferrabrás, que acaba com a conversão de Ferrabrás. A ação se situa na Espanha onde o gigante Ferrabrás, rei de Alexandria e filho do Almirante da Espanha Balão, estava refugiado depois de ter levado as relíquias do tesouro de São Pedro de Roma (a santa coroa e seus cravos). Ferrabrás veio provocar Carlos pedindo que lhe enviasse um campeão. Oliveiros vence Ferrabrás em combate singular. O duelo e seus preparativos são descritos durante treze capítulos com uma riqueza de detalhes que exaltam as qualidades cavaleirescas do « pagão » e do cristão, preparando assim a conversão de um Ferrabrás vencido pela graça divina bem como por Oliveiros. Caracterizada pelo seu isolamento, este episódio desenvolve o tema tradicional do duelo entre heróis de igual valor, campeões de causas religiosas antagonistas. A segunda sub-parte é destinada ao encarceramento, em Aigremore, de Oliveiros e de três outros pares e à liberação feita por Floripes, a filha do Almirante Balão; a última, enfim, é destinada à vitória final dos cristãos sobre as tropas de Balão e à recuperação das relíquias." (Tradução nossa)

Canção de Ferrabrás, sendo que o episódio da luta entre os cavaleiros cristão e mouro é um dos momentos mais esperados pelo público. Concentrada nos dois personagens, a cena começa com a chegada de Ferrabrás em Mormionda, uma rua que fica entre os castelos mouritano e cristão, entre a praça e a igreja católica da vila de Santo António. O Rei de Alexandria desafia o imperador Carlos Magno, intimando os cristãos para uma batalha. Com a recusa de seus companheiros, Oliveiros, mesmo muito ferido, resolve ir. Ao se deparar com o cristão, Ferrabrás decepcionado com a estatura e com as condições do opositor, recusa a briga. Oliveiros insistindo e dizendo ser Guarim, convence o mouro a vir para a guerra. É iniciado o duro e longo duelo, intercalado com cenas de diálogos e de combate de espadas e escudos. Por fim, Oliveiros sai vencedor com Ferrabrás convertido ao grupo cristão. Num dos diálogos pode-se notar o teor político e religioso:

FERRABRÁS: – Ó nobre Oliveiros, cavaleiro de grande honra (...) Prometas deixar a tua lei e adores os meus Deuses e lhes peça perdão dos muitos danos que tens feito aos turcos; e desta maneira poderás evitar a morte e casar-te-ei com minha irmã Floripes, que é a mais formosa dama que há em toda Turquia; se isto fizeres, antes de um ano voltaremos com um grande exército e ganharemos todo o reino de França, e te farei coroar rei dela; e depois entraremos por toda a Alemanha e tudo que ganharmos será teu e das terras que possuo te darei uma grande parte.

OLIVEIROS: – Turco, de balde falas, pois ainda que me desses todos os reinos e tesouros do mundo, não faria coisa alguma do que me dizes; antes consentiria que me despedaçassem todo o corpo, membro por membro, pedaço por pedaço, do que discrepar nem fugir um só ponto da lei do meu Deus e meu Senhor Jesus Cristo.⁴⁶

⁴⁶ Registro escrito feito por Fernando Reis, publicado no livro *Pôvô Flogá* (1969), usado como fonte de consulta pelos participantes com o intuito de memorizar as falas dos seus personagens.



Figura 124: Auto de Floripes- Combate de Oliveiros (azul) com Ferrabrás (vermelho). Príncipe, 2009.

No Brasil, alguns folhetos da literatura de cordel reproduzem as histórias de Ferrabrás. Em “A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás”, escrita em 1913, por Leandro Gomes de Barros, a cena do combate está no centro desta obra. A disputa religiosa e a afirmação heroica estão presentes em muitos dos versos escritos. Em um dos trechos, destaca-se o exercício da persuasão pela conversão religiosa:

OLIVEIROS :

Deixa os ídolos que adoras
 E crê na Virgem Maria!
 Crê num Deus que nos cria,
 Julga tudo em uma hora!
 Bota estas ilusões fora,
 Que o demônio não te pise!
 Pede a Jesus que te avise,
 Abraça a religião,
 Pede das culpas perdão,
 Crê em Deus, e se batize!

FERRABRÁS:

Disse o turco: – Cavalheiro,
 Isso não hei de fazer!
 Eu me sujeito a morrer
 No campo do desespero,
 Tenho os louros de um guerreiro,
 Brazão, honra, assim por diante –

Ainda que vá avante,
 Isto assim nunca farei!
 Não deixo a lei que adotei
 Por dez montes de brilhante!
 (BARROS, s/d, p. 15)

Apesar da literatura de cordel ter vivido o apogeu da sua difusão no início do século passado, ainda hoje existem autores e editores de cordel, mas no que se refere ao personagem Ferrabrás e suas proezas, estas não são mais objetos desta literatura na produção contemporânea brasileira. Na Luta de Mouros e Cristãos que acontece na região sul da Bahia, Ferrabrás não está presente. Em relação à encenação de Príncipe, o Auto de Floripes continua sendo um espaço de comunicação onde o “Rei de Alexandria” é o agente de ações heroicas.

3.2.2 O livro “A história do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França”

Além das canções de gesta, a biografia de Carlos Magno se estendeu para outros formatos. Destas canções, que bem exploraram a narrativa oral numa imbricação com a escrita, surgiu parte considerável da literatura romancesca. Considera-se que os mais antigos romances são originários de fragmentos de canções de gesta medievais que, a partir da segunda metade do século XV, passaram por um processo literário de simplificação temática e de reelaboração estrutural. Tendo na sua base de origem canções pertencentes ao ciclo carolíngio ou o ciclo do rei, o livro “A História do imperador Carlos Magno e dos doze pares de França” é a obra referencial no Auto de Floripes e na Luta de Mouros e Cristãos. Supõe-se que as canções de gesta foram formas embrionárias na transposição e gênese das histórias carolíngias para o formato romance, pois sabe-se que:

[...] a partir do século XII, o romanesco invade cada vez mais a epopéia francesa e a simplicidade das primeiras canções dá lugar às aventuras extravagantes e maravilhosas, onde o herói encontra feiticeiros, mágicos, luta contra monstros e viaja por países feéricos. O amor, inexistente praticamente na Chanson de Roland, ganha um papel relevante, e a astúcia adquire tanta importância quanto as proezas dos heróis. (RIBEIRO, 1987, p. 83)

Câmara Cascudo também aponta a relação do romance com as canções de gesta, particularmente na canção que tem como protagonista o mouro Ferrabrás.

No século XVI aparece o FIERABRÁS em castelhano e com nome mudado, nome que se popularizou: HISTORIA DEL EMPERADOR CARLOMAGNO Y LOS DOCE PARES DE FRANCIA: E DE LA CRUDA BATALLA QUE HUBO OLIVEIROS COM FIERABRÁS, REY DE ALEXANDRIA, HIJO DEL GRANDE ALMIRANTE BALÁN, edição de Jacó Cromberger, alemão de Sevilha, em 25 de abril de 1525. (CASCUDO, 1953, p. 443)

A fixação do romance se estabelece, a partir de 1350, “com a decadência dos jograis de gesta, cuja produção se tornou inferior. Desde então, começam a ter êxito os chamados jograis de romances. Na França, durante esta época, as canções de gesta ficaram abandonadas aos cegos, ambulantes e mendigos que se acompanhavam da arcaica cifoine ou da viola”. (RIBEIRO, 1987, p. 84). O romance carolíngio foi se instituindo no território francês, de onde se tem notícia das primeiras publicações, até se concretizar em material popular.

Da edição francesa surgiram as espanholas e portuguesas. A obra sevilhana foi composta de um prólogo e setenta e seis capítulos distribuídos em uma introdução e mais três partes. A explicação dada pelo tradutor no prólogo encarrega-se em dar pistas sobre o desenvolvimento histórico do livro carolíngio. “Por onde, yo, Nicolás de Piamonte, propongo de trasladar la dicha escriptura de lenguaje francés en romance castellano, sin discrepar, ni añadir, ni quitar cosa alguna de la escriptura francesa”.

O livro usado na sua versão para a tradução estava dividido em três partes. A primeira, constando a origem da França e da ascendência de Carlos Magno, “fue trasladado de latin en lengua francesa”. O segundo, com histórias de batalha entre Oliveiros e Ferrabrás, foi traduzido do “metro francés muy bien trovado”. Já a última parte que trazia algumas proezas e conquistas do imperador, a traição de Galalão e a morte dos doze pares, foram tirados de um “libro bien aprobado, llamado ‘Espejo Historial’”. (CASCUDO, 1953, p. 444).

As fontes para a construção do livro “História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França”, segundo o escritor espanhol Menéndez y Pelayo (1856-1912), são “EL SPECULUM HISTORIALE de Vicente de Beauvais, el poema francés de FIERABRÁS, y acaso um compendio de la CRÓNICA DE TURPIN” (*Apud*

CASCUDO, 1953, p. 444). A primeira obra citada, escrita por um frade dominicano que viveu na França entre os séculos XI e XII, faz parte da *Speculum Maius* (O grande espelho), enciclopédia popular da Idade Média. Outras duas partes a compõem: *Speculum Naturale* (Espelho da Natureza) com base no livro bíblico Gênesis, o *Speculum Doctrinale* (Espelho Doutrinal), uma espécie de manual para estudantes que trata de lógica, retórica, poesia, geometria, astronomia, anatomia, medicina e o *Speculum Historiale* (Espelho Historial) extenso trabalho que discorre sobre a história do mundo.

A segunda obra citada por Menéndez y Pelayo como matriz da “História do Imperador Carlos Magno” é o “poema francês de FIERABRÁS”, uma referência à canção de gesta e a terceira a “CRONICA DE TURPIN” (CASCUDO 1953, p. 444). A última obra citada é divulgada como sendo escrita pelo arcebispo Turpin, figura lendária contemporânea de Carlos Magno. Pela amizade que tinha com o imperador conseguiu privilégios para sua biblioteca obtendo livros e cópias raras. Foi um dos personagens épicos presente em canções de gesta, inclusive na mais conhecida delas, a Chanson de Roland. Teve a crônica “Historia Karoli Magni et Rotholandi” atribuída a sua autoria, esta citada por Menéndez como uma das influências na composição da na “História do Imperador Carlos Magno”.

As referências apontadas acima na origem da literatura carolíngia não são unanimidades, pois não vêm de estudos e documentos que comprovam as hipóteses aventadas. Assim como a sua biografia é vista como impossível de ser realizada de forma precisa e apurada, o mesmo pode se dizer da obra derivada da sua vida. Uma genealogia rigorosa do livro fica impossibilitada de ser feita, pelo próprio caráter da sua criação e difusão. A sua concepção passou pelo trânsito das vias orais e escritas, estas pautadas na transmissão informal, qualidades que marcam a produção de obras populares do período, de construção coletiva e autoria não designada.

É possível que tenham existido edições anteriores à que serviu como base para a tradução de Piamonte, mas a ausência de exemplares que resistiram ao tempo faz com que a edição sevilhana seja o ponto inicial em estudos sobre o tema no contexto lusófono, principalmente por ser a obra que serve como base para a tradução portuguesa feita por Jerônimo Moreira de Carvalho. Esta, posteriormente

difundida nas colônias lusitanas, foi dividida em duas partes, sendo a primeira impressa em Lisboa em 1728 e a segunda em 1737, quando foram acrescentados trechos de Boiardo (Orlando Innamorato, 1495) e de Ariosto (Orlando Furioso, 1532) “ampliando aventuras, copiando andanças” investindo nas “passagens mais tumultuosas e cativantes do gosto popular” (CASCUDO, 2001, p. 45).

Em uma das edições portuguesas, feita no ano de 1863, na contracapa, o tradutor Moreira de Carvalho é apresentado como sendo “medico do partido da Universidade de Coimbra, dos exércitos da Provincia do Alem-Tejo, e fysico-mór da gente de guerra do reino do Algarve”. (Lisboa Typographia Rollandiana, 1863). Nesta mesma edição Moreira de Carvalho dedica a sua tradução a Christo Crucificado reafirmando a relação entre a literatura carolíngia e o cristianismo.

A quem, senão a Vós, Senhor, hei de dedicar huma Obra, que só em vosso louvor foi feita ? Peleijou Carlos Magno, e seus Cavalleiros contra os Infiéis, só por augmentar a vossa Lei santissima, e restaurar as vossas Sacrosantas Relíquias, que indecentemente estavaõ em poder dos Turcos cativas,

He certo, Senhor, que o valor Vós lho destes, porque sem elle não podia taõ pequeno braço vencer quasi todo o poder do mundo. Vós o fizestes segundo David contra Saul. E bem parece que o comparastes ao vosso coração, pelas muitas vezes, que lhe revelastes occultos myslerios; porque assim costumais pagar a quem vos serve com elle limpo.

Bem o experimentámos nós os Portuguezes muitas vezes nas vossas Conquistas, quando fomos em vosso Nome semear a vossa santa Doutrina, e o fizestes ao nosso primeiro Rei D. Affonso, quando pela vossa Fé peleijou no campo de Ourique com tanta multidaõ de Mouros.

E assim, Senhor, vos peço muito humildemente queirais plantar o mesmo nos corações dos Monarcas Catholicos, para que imitem a Carlos Magno, e a seus vassallos, para que sigaõ a seus Cavalleiros: e aos Turcos, e Infiéis, para que se forçaõ catholicos, e morramos todos no vosso santo serviço.⁴⁷

⁴⁷ Uma edição do livro A História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França, de 1863, traduzida por Jeronimo Moreira de Carvalho encontra-se disponível no endereço eletrônico abaixo: http://books.google.com.br/historia+do+imperador+carlos+magno+e+os+doze+pares+de+fran%C3%A7a&hl=pt-BR&ei=qaQoTt6rGYqtgQfez8Bc&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCwQ6AEwAA#v=onepage&q=historia%20do%20imperador%20carlos%20magno%20e%20os%20doze%20pares%20de%20fran%C3%A7a&f=true

Já Alexandre Caetano Gomes Flaviense, responsável por importante edição portuguesa, fez permanecer o crédito da tradução como sendo de Jerônimo Moreira de Carvalho, mas assina a obra como sendo de sua autoria. Reverendo protonotário, ele fez aumentar a obra acrescentando a crônica castelhana Bernardo del Carpio, personagem histórico e legendário da literatura medieval, retratado como o comandante do exército hispano-árabe que derrotou cavaleiros cristãos. Por serem combatidos e derrotados por um exército muçulmano, a história transforma os mortos franco-cristãos em mártires.

Ao acrescentar histórias que evidenciavam o heroísmo cristão, os tradutores e editores apostavam na relação do livro com o público, sem ignorar os interesses do poder vigente, seja ele político ou religioso. Cada história que foi acrescida tem uma relação com a confirmação do catolicismo como religião soberana. Ao colocar os tradicionais personagens do épico carolíngio, tanto nas tradicionais lutas de batalhas contra mouros como em histórias maravilhosas e em tramas de romance, os responsáveis pela edição apostavam no gosto popular.

Nessas circunstâncias, o editor também ocupava o papel de autor quando decidia o que faria parte ou não da publicação. A audiência ocupava um lugar não revelado explicitamente no texto, o que não significa que a interferência do leitor tenha sido descartada nas diversas criações, traduções e edições subseqüentes do livro *A História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França*.

O editor Simão Tadeu Ferreira acrescentou na obra assinada por Alexandre Caetano Gomes Flaviense as duas primeiras partes da tradução de Jerônimo Moreira de Carvalho. Foi esta versão com base na tradução de Moreira de Carvalho que alcançou grande êxito no início do século XIX (CASCUDO, 1953, p.445). Cascudo aponta a edição de 1863 como um modelo mais próximo dos exemplares que alcançaram o apogeu de sucesso junto ao público lusófono. (CASCUDO, 1953, p. 446). Sendo que antes, em 1789 “(...) apareceu, sem nome de tradutor nem compilador, uma edição, resumo, mais barata e que levou Carlos Magno às classes mais pobres e às terras mais longes”. (CASCUDO, 1984, p. 208)

Além da criação de vias de acessibilidade, a própria estrutura e organização do livro e da sua utilização revelam aspectos favoráveis à sua aceitação popular.

Diversas edições apresentam as histórias em divisões e subdivisões assim denominadas: partes, livros, capítulos. Mesmo sendo um livro que contém muitas histórias, a estruturação em divisões mais curtas funciona como se ele fosse composto de unidades menores que possibilitam uma exploração diversificada da leitura e até da memorização do seu conteúdo evocando o propósito prático da função da literatura na época e sua estreita relação com a oralidade. Elementos estes que interferiram na própria concepção do livro carolíngio que chegou aos dias atuais. Roger Chartier expõe um exemplo que pode ser comparado ao que foi vivido pelo clássico carolíngio. Para este autor, certas obras, como Dom Quixote de Cervantes foram:

[...] organizadas em capítulos curtos, perfeitamente adaptados às necessidades da “*performance oral*”, que supõe um tempo de elocução limitado de modo a não cansar a audiência e aplainar suas dificuldades em memorizar uma intriga por demais complexa. Capítulos breves, cada um compondo uma unidade textual, podem ser considerados como unidades de leitura, formando um todo por si só. (CHARTIER, 2002, p. 24)

A História do Imperador Carlos Magno obedece a esta construção. A popular edição de 1826 está dividida em cinco livros e cada um destes em capítulos que recebem títulos que apresentam uma sinopse do que será lido. Esta estruturação distribui a longa narrativa em unidades menores, com cenas seqüenciadas e interdependentes, intrigas, conflitos e resoluções apresentados de forma simples. Este formato revela indícios da relação intrínseca entre a construção literária e a prática da leitura. A popularidade alcançada pelas histórias carolíngias e sua permanência no imaginário popular passou por uma negociação constante entre suas concepções editoriais e a exposição e interferência do público.

A interatividade entre editor, escritor, leitor e o público estava associada a um tipo de prática de leitura coletiva. O texto era lido em voz alta para uma audiência que respondia aclamando ou não o leitor e o conteúdo lido. Este tipo de ação demonstra a herança da narrativa oral como elemento de composição na literatura carolíngia. A partir do momento em que o público aprovava ou desaprovava a leitura e seu conteúdo os responsáveis pela publicação poderiam escolher o que seria publicado ou não. Provavelmente, esta tenha sido uma recorrência na História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França e uma das possíveis

explicações para a existência de diversas edições da mesma obra. Este tipo de leitura na qual o público era ativo na recepção das obras lidas coletivamente é muito próximo da prática dos trovadores e recitadores das canções de gesta, embriões da literatura carolíngia.

A materialização do texto carolíngio foi sofrendo alterações no decorrer do tempo. Teve partes acrescentadas, outras suprimidas até se chegar a uma versão mais compacta que se popularizou em larga escala no século XIX e XX tanto em Portugal quanto nas suas colônias e ex-colônias. Adaptando-se ao gosto popular esta obra teve tal aceitação em Portugal que a fez o livro mais lido e reproduzido na época, de acordo com Teófilo Braga numa publicação de 1881. (BRAGA, 1985, p. 333).

Fixadas no imaginário ibérico como “signo do poder de conversão e da conquista” (FERREIRA, 1996, p. 135), as histórias carolíngias se estenderam às suas colônias. Com o trânsito intensificado no século XIX, muito do que foi narrado, lido e encenado sobre as proezas do heroico Carlos Magno em Portugal aportou no Brasil fixando-se, principalmente, no sertão nordestino. Chegou tanto pela memória como pelas páginas impressas de livros de cavalaria dos viajantes que vinham do outro lado do Atlântico europeu no período colonial. No nordeste brasileiro, “Carlos Magno desempenhou o papel heroico indispensável mesmo porque, no caso do nordeste, a gesta do banditismo e do cangaço não encontraria a necessária legitimidade social para configurar a plenitude da figura do herói.” (FERREIRA, 1996, p. 144). Peter Burke acredita que a aceitação dos temas carolíngios, em particular dos cavalarianos, deu-se por já existir um “certo grau de ‘entrosamento’ entre a tradição e as circunstâncias férteis” de um sertão brasileiro marcado por uma cultura agrária, patriarcal, com forte presença de cavalos e que se reconhecia nas disputas e lutas pela terra. (BURKE, 2000, p. 210). Diégues Júnior apresenta como condições favoráveis:

[...] a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as lutas de família deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumentos do

pensamento coletivo, das manifestações da memória popular. (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 14)

A aceitação das histórias carolíngias passa também pela aprovação e incentivo da Coroa e da Igreja. A aposta no imperador como ícone católico através de obras que o vinculam às ações de um valente guerreiro, herói e destemido influencia sua veneração e favorece a sua difusão. A literatura foi uma via importante de comunicação deste ideal. No processo colonizador brasileiro este veículo atuou trazendo histórias carolíngias vindas do além-mar. O número reduzido de leitores e a necessidade de ocupar o longo tempo da viagem entre Portugal e Brasil, e vice-versa, faziam da atividade de ler um lugar de reunião entre os viajantes. A prática da leitura coletiva era frequente entre os navegadores lusitanos, reprodutores de uma ação já habitual no seu país de origem.

Entretanto, muitos livros, os classificados como profanos pelos padres jesuítas, eram eventualmente proibidos de serem transportados de Portugal para o Brasil Colônia, inclusive os de cavalaria. Em carta de 1565, os padres Oliver, Alexandro e Alcazar escrevem para os seus irmãos da Companhia de Jesus da Europa: “grandíssimo número de livros de cavalaria e desonestos, que eram uma armadilha do demônio, em que os alucinava e enlouquecia, com grande dano de suas almas, em torpes pensamentos e práticas”. (REGO, 1949, p.46 *apud* MICELI, 1997, p. 153). Mesmo com restrições aos livros de cavalaria, as narrativas carolíngias tinham permissão não só para entrar, mas também para se desdobrarem em festividades e celebrações da Igreja e da Coroa que aconteciam em forma de espetáculos. A concessão feita à literatura é assim compreendida:

Carlos Magno era um texto que oferecia uma certa margem de segurança; era uma novela que reproduzia o espírito de conversão, de cruzada, que servia tão bem aos propósitos colonialistas tanto de Portugal como de Espanha. Daí não ter encontrado notícia de terem sido perseguidas ou confiscadas suas edições, daí a sua freqüência entre os poucos livros levados para a colônia. (FERREIRA, 1996, p. 141)

O fato de Carlos Magno vir de uma realidade histórica, que mesmo recebendo no decorrer da fixação da lenda em literatura e na sua biografia um forte teor encantatório e por vezes pouco realista, fez com que ele fosse transposto para o imaginário popular como sendo muito mais realista do que um personagem nascido exclusivamente de uma criação ficcional, da imaginação de um autor. A credibilidade

advinda de um fato histórico pode ter provocado na Igreja um maior empenho na difusão das narrativas acerca de Carlos Magno. Acrescenta-se, assim, mais um elemento, entre tantos, no repertório de circunstâncias que atuaram favorecendo a fixação do mito Carlos Magno no imaginário popular.

Mas, além do contexto citado como sendo propício ao acolhimento das tramas carolíngias, a própria estruturação do texto com sua “simplicidade dualista”, um enredo composto por uma “oposição turco-cristão, a conversão como proposta, a oposição mal e bem transmitida de forma tão direta” (FERREIRA, 1996, p. 140) constituem elementos determinantes na aceitação e difusão da obra. No Brasil a popularidade alcançou tal êxito que passou a ser reconhecida como a “Bíblia do sertão”, como afirma Mario de Andrade (ANDRADE, 1982, p. 99). Era considerado um dos livros mais lidos e publicados no Brasil até as primeiras décadas do século XX.

Não conhecer a História de Carlos Magno era ignorância indesculpável, indigna dos bardos sertanejos, mesmo analfabetos. Faziam-na ler, folha por folha, escutando, aprendendo, entusiasmando-se, decorando, repetindo as façanhas, transformando-as em versos, em perguntas fulminantes e respostas esmagadoras. (CASCUDO, 2001, p. 47).

A respeito da sua popularidade, o historiador Peter Burke relata um fato que marca a presença do referido livro no ano de 1840, em Maceió:

Por volta de 1840, um missionário protestante americano, o reverendo Daniel Kidder, visitava a pequena cidade de Maceió, no nordeste brasileiro, na costa litorânea entre Salvador e Recife. Entrou numa loja e encontrou o vendedor lendo num balcão. ‘O livro’, observou Kidder, com visível espanto, ‘era uma vida de Carlos Magno’. O missionário não devia se surpreender, pois o interesse por histórias sobre Carlos Magno não era de modo algum incomum para a região e o período. (BURKE, 2000, p. 203)

Entretanto, a prática da leitura se estabelecia principalmente de forma coletiva e envolvente evidenciando o caráter propício para o entrelace das formas orais, cênicas e escritas partindo do interesse em tramas de heroísmo concentradas num épico legitimado pela religião.

Muitos dos livros chegaram de Portugal ao Brasil na bagagem dos colonizadores, mas sabe-se que “já em 1820 editava-se na Bahia, *in-octavo*, nas

três partes” (CASCUDO, 2001, p. 45). As edições brasileiras do “livro de Carlos Magno” reproduziam um formato similar, confeccionados por diferentes editoras como a Garnier, Francisco Alves, Livraria Império, variando apenas nas divisões. Numa edição de 1886 a obra está dividida em duas partes e nove livros, ilustrada com três estampas e “uma bella gravura colorida” tendo como editora a parisiense Garnier. A publicação da Livraria Império, muito difundida no Brasil nas primeiras décadas do século XX, apresenta esta mesma divisão. Sendo que a edição de 1912 da Francisco Alves e Cia. explora o recurso da imagem anunciando na sua capa que o livro contém “muitas gravuras de página”. Dividida em cinco livros, é no segundo que são escritas parte do que é encenado no Auto de Floripes. Numa espécie de introdução, os “livros” são apresentados:

Se trata dos doze pares de França, e de batalha do gigante Ferrabraz, rei de Alexandria, com Oliveiros, e como este o venceu, e fez baptisar: e captiveiro de Oliveiros com quatro companheiros, e da formosa Floripes, filha do Almirante Balão, e da paixão de todos os doze pares, e das proezas que estes fizeram contra o almirante, e do socorro de Carlos Magno, e da morte do dito almirante, e dos gigantes da ponte de Mantible, e outros prodigiosos successo. (Historia do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França, por J. Moreira de Carvalho. Rio de Janeiro, 1912. Acervo do Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro, Brasil).

Mesmo com as edições e impressões feitas no Brasil, seguia-se o modelo do exemplar português de Alexandre Caetano Gomes Flaviense com tradução de Jeronimo Moreira de Carvalho.

A edição brasileira da Livraria Império, feita num tipo de papel de baixo custo e muito popularizada nas primeiras décadas do século XX, está dividida em três partes. Da primeira, no livro II, capítulos I ao XLVI, consta grande parte das cenas que são representadas no Auto de Floripes: a batalha de Oliveiros com Ferrabrás, a prisão dos cavaleiros cristãos a mando do Almirante Balão, as intervenções de Floripes em favorecimentos dos cristãos e as disputas em embaixadas.

O formato da literatura sobre temas carolíngios se desdobrou em muitas outras versões e formatos. Uma delas, em consonância com a prática da leitura coletiva do livro em prosa, onde o leitor utilizava os recursos do gesto e da retórica para efetivar a sua performance, foi a literatura de cordel. Este tipo de livro, com número de páginas variando entre 8 a 48, formato de 11 X 16 cm, (SANTOS, 2006),

simplificado nos seus meios de produção e com um formato de escritura específica, em versos, abordava os mais diversos temas. Próximo à *littérature de colportage* francesa e aos *pliegos sueltos* espanhóis, o cordel brasileiro se desenvolveu fortemente no Nordeste no início do século XX. “Como se vê esta radicação na consciência coletiva preside à criação do folheto carolíngio brasileiro e tudo tem a ver com a já referida intimidade de um público, e finalmente com um texto atuante e transmissor.” (FERREIRA, 1993, p. 69)

Vindo de uma memorização do texto carolíngio pela prática popular da leitura, a literatura de cordel é uma criação derivada da automatização deste conteúdo. As histórias carolíngias atingiram um grau de impregnação no inconsciente popular que gerou condições de recriações, de manejos, que tinham como base o texto matriz da História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França. O cordel brasileiro de temática carolíngia teve sua maior produção na região Nordeste, onde as histórias do imperador alcançaram um nível de popularidade tal que as fizeram ser contadas, lidas, interpretadas e ainda recriadas num outro formato específico de literatura.

Esta automatização vinda da memorização foi possível tanto pelas características atraentes do texto matriz- formato, conteúdo-, como pela possibilidade de se recorrer às narrativas fincadas num objeto materializado, o texto escrito, de acesso dependente basicamente do contato com o próprio livro e da ferramenta da leitura. Mesmo esta sendo uma técnica não muito presente na época, quando o analfabetismo era a regra, o livro de Carlos Magno era reconhecidamente um objeto popular encontrado com frequência nas casas nordestinas onde as histórias eram socializadas entre leitores e auditores.

A prática da leitura está associada ao meio cultural e condições técnicas para realizá-la. Além de ser um “registro noticioso”, como afirma Diégues Júnior, a literatura de cordel atuou como “uma maneira de divertir, de entreter, de preencher os momentos de lazer, dos leitores ou daqueles que ouvem os leitores [...]”. (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 24). Neste período de maior produção e circulação do cordel, final do século XIX até a primeira metade do século XX, a prática da leitura se realizava frequentemente no meio familiar, nas reuniões noturnas. Em uma das formas descritas, assim acontecia:

Em torno de candeeiro, depois do jantar, na sala de visitas – fosse um engenho, uma fazenda, um sítio, não raro também uma casa de cidade – reuniam-se os membros da família. A falta de eletricidade, fazia do candeeiro o ponto de convergência dos familiares [...] E a leitura de novelas, de histórias, de poesias, se tornava o motivo do encontro familiar. O alfabetizado da família era o leitor. E assim a história se divulgava. (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 15)

Esta prática fez com que as histórias do livro e Carlos Magno se tornassem tão populares a ponto de migrarem para o imaginário nordestino e desta forma para os folhetos em verso da literatura de cordel. A criação de folhetos em torno da temática carolíngia foi considerável a ponto de nominar um ciclo dentro dos vários outros temas que foram (e ainda são) abordados. Sendo assim, o ciclo denominado por Ariano Suassuna e Raymond Cantel como “heroico” é basicamente composto pelas histórias do “imperador do Ocidente”.

As histórias envolvendo Carlos Magno, seus rivais e companheiros, se multiplicaram e encontraram seu paralelo em tipos culturais nordestinos. Idelette Çuzart Fonseca dos Santos diz, em seu estudo sobre o cordel brasileiro, que a figura de Carlos Magno é referenciada nos folhetos que contam façanhas sobre o tipo sertanejo característico do início do século XX.

A narrativa tradicional oferece ao poeta uma caução épica que lhe permite elaborar para os cangaceiros, “valentes”, vaqueiros e outros heróis populares, uma epopéia verdadeira, autenticada pela referência, implícita ou não, ao modelo unanimemente reconhecido. (SANTOS, 2006, p. 76).

A autora apresenta como exemplo um trecho do poema “As lágrimas de Antonio Silvino por Tempestade”, do reconhecido poeta de cordel Leandro Gomes de Barros que ao falar do cangaceiro Antonio Silvino escreve:

Eu choro a falta que faz-me
 Todos os meus companheiros,
 Qual Carlos Magno chorou
 Por seus doze cavalleiros!
 Nada me faz distrair
 Não deixarei de sentir
 A morte dos cangaceiros.

O paraibano Leandro Gomes de Barros (1865- 1918) também escreve sobre o tema carolíngio em cordéis como: Batalha de Oliveiros com Ferrabrás (1906), Prisão de Oliveiros (1906), folhetos que retratam trechos da História de Carlos

Magno e dos doze pares de França e que também são encenados no Auto de Floripes.



Figura13: Capas de cordel escritos por Leandro Gomes de Barros

Uma das cenas presentes no Auto de Floripes, n'A História de Carlos Magno e em folhetos de cordel – é assim escrita por Barros:

Floripes então pode ouvir
 Oliveiros exclaimar
 Desceu e foi indagar,
 Quem estava a se concluir
 Diz; Brutamonte a sorrir
 Aquelles são uns dos taes
 Povo de satanaz
 Que tanto nos offendeu
 Está atè o que venceu
 O vosso irmão Ferrabraz

Abre a porta da prisão
 Disse ella ao carcereiro
 Quero ver o cavalleiro
 Que faz essa exclamação
 Disse Brutamonte não,
 Isso eu não posso fazer
 Sob pena de morrer
 Teu pai me o recomendou
 Pessoalmente ordenou
 Não deichar alguém os ver

Abre essa porta villão
 Floripes lhe replicou
 Quando o turco se abaixou

Para abrir o alçapão,
 Ella meteu-lhe um bastão,
 Deichou-o morto na terra
 Dizendo nesse se encerra
 Um de mais plano formado
 Matei um dos desgraçado
 Que vinha me fazer guerra
 (BARROS, 1909, p.11)

No Livro de Carlos Magno esta cena, parte do capítulo XVIII, que tem o título “Como os cinco cavalheiros foram presos em um cárcere, e como foram visitados por Floripes, filha do almirante balão, e de sua formosura”, é assim descrita:

Tendo esta nobilíssima senhora ouvido as lastimosas queixas dos cavalheiros prêsos movida de compaixão e não menos ferida do amor do nobre Guido de Borgonha (como adiante diremos), determinou falar com êles, para o que mandou chamar o carcereiro, e lhe disse: – Dize, Brutamonte, que homens são aquêles que em tão estreitas prisões encerraste? – Respondeu Brutamonte: Senhora, são cavalheiros de Carlos Magno, os quais nunca cessam de destruir a nossa lei e gente e desprezar os nossos Deuses, e entre êles está um que venceu a teu irmão Ferrabraz. Disse então a formosa Floripes: – Brutamonte, abre a porta que quero falar com eles. – Respondeu Brutamonte: – Senhora, não é conveniente por duas coisas, que lá vas falar-lhes: a primeira, porque o lugar é muito mal cheiroso e abominável: a segunda porque teu pai me tem mandado, pena de morte, que não deixe falar alguém com êles. – Disse ela: – Não me repliques, abre logo a porta, que quer em tôdas as maneiras falar com eles. – Brutamonte disse: – Perdôa-me, senhora, que não hei de consentir que lhes fales, salvo, fôr diante de mim, porque muita gente boa se destruiu e ainda morreu por se confiar de mulheres. Incendiada Floripes em grande ira, disse: – Vilão atrevido, abre logo a porta e ouvirás se quiseres o que eu lhes disser. – Foi-se o carcereiro tôdo temeroso abrir a porta, e Floripes tomou um bastão e o meteu debaixo do habito e chamou um escudeiro de quem se confiava muito e com ele se foi para a tôrre: e estando Brutamonte esperando-a, tanto que chegou, foi para abrir os cadeados do alçapão, e neste tempo lhe deu tão na cabeça tal pancada que deu com ele morto em terra; e tomando-lhe as chaves abriu o alçapão e mandou o escudeiro que lançasse o morto dali abaixo, o que ele logo fêz, do que ficaram os cavalheiros admirados. (HISTORIA DO IMPERADOR CARLOS MAGNO, s/d, pp. 54-55)

No Auto de Floripes da Ilha do Príncipe a mesma cena foi assim registrada por Fernando Reis, em 1969:

(Floripes, filha do Almirante e irmã do Ferrabrás, ouviu da sua câmara lastimosas queixas dos cavaleiros presos (...), determinou falar com eles, para o que se deslocou à porta da prisão (...))
 Floripes: Diz-me Brutamontes, que homens são aqueles que em tão estreitas prisões encerraste?

Brutamonte: Senhora, são cavaleiros de Carlos Magno, os quais nunca cessam de destruir a nossa lei e gente e desprezar os nossos deuses, entre eles está um que venceu a teu irmão Ferrabrás.

Floripes: Brutamonte: abre a porta que quero falar com eles.

Brutamonte: Senhora, não é conveniente por duas coisas, que vás falar-lhes: a primeira, porque o lugar é muito mal-cheiroso e abominável; a segunda, porque teu pai me tem mandado, sob pena de morte, que não deixe falar alguém com eles.

Floripes: Não me repliques, abre logo a porta, que quero de todas as maneiras falar com eles.

Brutamonte: Perdoa-me, senhora, que não hei-de consentir que lhes fales, salvo se for diante de mim, porque muita gente boa se destruiu e ainda morreu por se confiar em mulheres.

(Incendiada Floripes em grande ira, disse:)

Floripes: Vilão atrevido (*dando-lhe um grande empurrão*), abre logo a porta e ouvirás se quiseses o que eu lhes disser.

(Floripes descarrega sobre o Brutamonte um maço de ferro que trazia escondido debaixo do hábito, dando-lhe imediatamente a morte (...))

Este é um dos episódios que permanece nos desdobramentos das recriações feitas a partir da matriz literária carolíngia tanto no cordel brasileiro como no auto são-tomense. Se no Brasil um dos desdobramentos de tradição carolíngia foi a literatura de cordel, em São Tomé e Príncipe, além do Auto de Floripes, configurou-se mais um produto cênico, derivado de uma segunda geração da matriz textual. O espetáculo apóia-se na obra escrita pelo poeta cego madeirense Baltasar Dias, texto que é a base do espetáculo que acontece na capital são-tomense, e que é conhecido pelo mesmo nome do texto “Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno” e, também, por Tchiloli.

Pouco se sabe a respeito de dados biográficos do autor da “tragédia” e nem datas precisas desta publicação. Sabe-se que suas obras gozaram de grande popularidade, pois ele foi “o que o povo mais amou, porque é aquele que sabe exprimir-se numa linguagem mais emotiva, embora muito simples, e com temas que despertam então o entusiasmo e a pronta adesão das multidões” (GOMES, 1961, p. 13). Teófilo Braga em 1863 afirmava: “De todos os poetas dramáticos portugueses é Baltasar Dias o mais conhecido e ainda hoje amado pelo povo; possuía o dom de falar e ser compreendido pela alma ingênua da multidão” (GOMES, 1961, p. 32). Acrescentam-se outras características que dizem “sendo humilde pelo estilo, têm toques tão nacionais e tão gostosos para o povo” que tanto definem o caráter popular da obra.

Difundiam-se os escritos do autor madeirense através de folhetos, formato mais acessível e mais simples na produção. Em fevereiro de 1537, Baltazar Dias recebeu a permissão do rei Dom João III, para que ele mesmo pudesse editar e vender suas obras. Vê-se nesse edital a sua preocupação em fazer valer os seus direitos autorais:

[...] faço saber que Baltazar Dias, ceguo, da ilha da Madeira, me disse per sua petyçam que tem feytas algûas obras assy em prosa como em verso, as quaes foram já vistas e aprovadas e algûas d'ellas ymprimidas, segundo podia ver por um pubrico estromento que perante mi apresentou. E por quanto elle quer mandar imprimir as ditas obras que tem feitas e outras que espera de fazer, por ser homem pobre e nam ter outra industria para viver por o carecimento de sua vista se nam vender as ditas obras, me pidia houvesse por bem, por lhe fazer esmolla, dar-lhe de privilegio pera que pessoa alguma não possa imprimir nem vender suas obras sem sua licença, com certa pena.⁴⁸

Suas obras passaram pelo rigor da censura eclesiástica que fiscalizava o teor das suas tragédias, autos e sátiras para que estas não agredissem a “santa fé”. De certa forma, beneficiado pela sua condição física e por ser “homem pobre e não ter outra indústria para viver por o carecimento de sua vista” (REBELLO, 1989, p. 46), Baltasar Dias alcançou o *status* de autor popular, consequência tanto da sua capacidade de escrever textos de agrado do povo como pela motivação e necessidade de ganhar o seu sustento. Dos mais conhecidos destacam-se os hagiográficos como “O Auto de Santo Aleixo”, “Auto de Santa Catarina” e os profanos: “História da Imperatriz Porcina” e a “Tragédia do Marquês de Mântua”, este último uma “transcrição cênica de um romance tradicional castelhano do ciclo carolíngio [...]” (REBELLO, 1989, p. 46)

O texto supracitado tem o título completo de “Tragédia do Marquez de Mântua e do Imperador Carlos Magno”, composto por 1500 versos de sete pés seria:

[...] la forme la plus populaire mais aussi la plus recherchée, celle pour laquelle les poètes de langue portugaise ont une prédilection particulière ». (...) La rime est très souple (ababacddcdeffef par exemple au début de la *tragédia*). Les vers s'appuient sur une rime

⁴⁸ Informações disponíveis em:

<http://arquivohistoricomadeira.blogspot.com/search/label/Baltazar%20Dias> . Acesso em 30/04/ 2010

facile puisqu'ils sont terminés uniquement par des mots oxytons ou paroxytons. (MASSA, 1990, p. 204)⁴⁹

Tem como personagens, conforme anuncia o próprio texto: “o Marquez de Mantua, Valdovinos, seu sobrinho, Hum Pagem, Hum Ermitão, Dous Embaixadores, o Duque Amão, o Conde D. Beltrão, o Imperador, Ganalão, a Imperatriz, a Mãe, a Esposa de Valdovinos, D. Carloto, D. Reinaldos”.

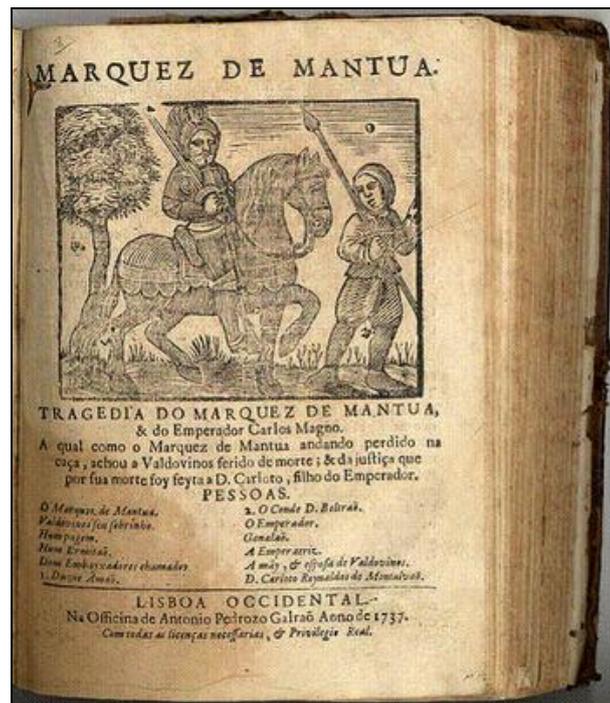


Figura 14: Marques de Mantua: Tragedia do Marquez de Mantua e do Emperador Carlos Magno. Lisboa Occidental, Officina de Antonio Pedroso Galvão, 1737- - 23, [1 br.] p. : il. ; 4'(22 cm)

Uma das hipóteses levantadas a respeito da entrada deste texto em São Tomé e Príncipe está na relação entre as ilhas africanas e a portuguesa Madeira. Com a chegada dos mestres açucareiros madeirenses no arquipélago africano no século XVI e pela nacionalidade do autor, acredita-se numa possível data de chegada do texto de Baltasar Dias neste período, e por consequência, do Tchiloli também. Já uma outra possibilidade:

⁴⁹ « (...) a forma mais popular mas também a mais pesquisada, aquela pela qual os poetas de língua portuguesa tem uma predileção particular. (...) A rima é muito flexível (ababacddcdeffef por exemplo no começo da tragédia). Os versos se apóiam sobre uma rima fácil pois são finalizados unicamente por palavras oxítonas ou paroxítonas. (Tradução nossa)

[...] considera que o Tchiloli foi encenado, pela primeira vez, na segunda metade do século passado, sob o entusiasmo de um amador de teatro local ou mesmo, segundo um dos meus informantes, de um comerciante português, qualquer um deles sob a possível inspiração de um opúsculo da literatura de cordel de que pude ainda encontrar, em final de 1996, com um dos figurantes [...] (VALVERDE, 1998, p. 223)

António Ambrósio corrobora e cruza informações documentais, o que o faz afirmar que a introdução do Tchiloli em terras são-tomenses se deu nas décadas finais do século XIX, período da segunda colonização, pautada no cultivo do café e do cacau. Para ele, foi Estanislau Augusto Pinto, um funcionário português do tribunal, fundador em 1880 da associação recreativa, dramática e musical “Sociedade Africana 23 de setembro”, o responsável pela inserção deste drama carolíngio. (SEIBERT, 2009, p. 19). “Este grupo teatral teria sido o primeiro a encenar o tchiloli em São Tomé. Ambrósio acredita que Pinto também foi o autor dos textos adicionais em prosa e português moderno, acrescentando-os aos versos de Dias”. (SEIBERT, 2009, p. 19).

Importante salientar que as narrativas carolíngias que ainda são transmitidas no Brasil e em São Tomé e Príncipe tiveram não só a referência matricial portuguesa, mas também o próprio intercâmbio cultural entre as duas ex-colônias. Em 1969 Fernando Reis afirmava que:

[...] a gente do Príncipe regula-se pelas obras que vêm sendo editadas sobre as ‘Histórias do Imperador Carlos Magno’. Naquela ilha foram-nos facultados dois desses livros: um muito antigo, impresso no Brasil; outro, velhíssimo, com nome da editora ilegível, mas presumimos que seja do século XIX. (REIS, 1969, p. 127)

Assumindo o aspecto evangelizador das obras de tradição carolíngia, a sua chegada no Brasil está associada a um objetivo político colonizador. É no início do século XIX que encontra-se a maior parte dos registros das festas de tradição carolíngia no Brasil⁵⁰, quando a corte portuguesa refugiou-se na sua colônia americana. Já que São Tomé e Príncipe foi considerado o “laboratório tropical” como um modelo de colonização a ser aplicado nas Américas, pode-se pensar que as práticas de festas desta natureza, derivadas da matriz literária, documentadas como eventos promovidos pela Corte no território brasileiro podem ter sido mais

⁵⁰ Testemunhos de viajantes como: Emanuel Pohl (1820), Spix e Martius (1819).

experimentadas na colônia africana. Afinal, muito do que foi implantado no Brasil veio com o aval de já ter sido testado e aprovado no outro lado do oceano.

No campo cultural e religioso temos o exemplo da Confraria de Nossa Senhora do Rosário dos Negros de São Tomé⁵¹, irmandade que também foi instituída no Brasil com a iniciativa e o apoio da Igreja. Em Santos, São Paulo, em 1652, foi registrada a criação da Irmandade de Nossa Senhora dos Homens Pretos⁵² – e, como no passado, ainda hoje concentra rituais católicos mesclados com elementos da cultura africana.

Se pensarmos a inserção destes tipos de dramas como parte de um projeto de colonização nos novos territórios de domínio português podemos acrescentar mais um dado que corrobora a hipótese de que o Tchiloli, o texto de Baltasar Dias, o Auto de Floripes e o livro de Carlos Magno passam a existir em São Tomé e Príncipe no século XIX, quando as narrativas carolíngias estavam muito bem sedimentadas no imaginário e na literatura popular portuguesa, a ponto de serem muito bem difundidas nas suas colônias.

Como exposto anteriormente, os dramas e textos frutos da matriz carolíngia que foram recriados no Brasil e na ilha do Príncipe apresentam uma relação explícita com a religião. Representam combates entre mouros e cristãos afirmando um ideal moralizante, com o estabelecimento da ordem e da fé católica, através da reverência a um herói que representa este modelo de excelência: Carlos Magno. Françoise Gründ apresenta uma possível associação dos personagens da tragédia são-tomense do Tchiloli com o panteão católico.

Dieu est assimilé à Charlemagne, juste mais lointain, lui-même assimilé au roi du Portugal ; Jésus est assimilé en partie à l'infant Baudoin et en partie au prince Charles (bien que cette constatation puisse sembler paradoxale) ainsi qu'au gouverneur portugais de São Tomé ; la Vierge Marie est assimilée à l'Impératrice et à une reine éloignée de la fécondité ; Judas est assimilé à Ganelon ; les saints

⁵¹ No ano de 1526, o rei D. João III deu o consentimento para ser fundada a irmandade de Nossa Senhora do Rosário em São Tomé que tinha, inclusive, o direito de atuar no comércio de escravos e ainda solicitar e comprar a alforria de negros. (SEIBERT, 2002, p. 40).

⁵² Jornal A Tribuna, Santos, 14 de dezembro de 1952. "Tricentenário da Irmandade do Rosário", por Costa e Silva Sobrinho. Disponível em <http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0406c.htm>. Acesso em 01 de maio de 2010.

sont assimilés aux familles Mantoue et Montauban et par conséquent aux grandes familles métisses de l'île⁵³. (GRÜND, 2006, p. 121)

Mesmo tendo o livro impresso como uma referência muito atuante na perpetuação das histórias carolíngias, em São Tomé e Príncipe a via oral nunca foi descartada como meio de transmissão tradicional. Como o número de não leitores na época da alta popularidade do livro carolíngio era altíssimo, a prática da leitura coletiva fazia com que o trânsito entre o oral e o escrito se fundisse numa rede eficaz de comunicação que atuava transmitindo e fixando as histórias do imperador e seus pares.

Os estudos desenvolvidos sobre a origem do Tchiloli apontam a oralidade e a escrita como fontes de transmissão desta história, sendo o livro de Baltasar Dias citado como primeira referência na tentativa de construir uma genealogia do drama, até porque na encenação trechos do livro são recitados com muita proximidade à sua matriz textual. Entretanto, em relação à versão atual Gründ informa que :

[...] les troupes d'acteurs ne disposaient pratiquement jamais du texte original, mais de copies faites à la main par le père ou le grand-père du chef du groupe. En outre, malgré la préservation du texte écrit, les acteurs apprenaient leur rôle par l'oreille, le plus souvent en entendant leur père ou un proche de leur entourage le répéter et le déclamer au moment des fêtes⁵⁴ ». (GRÜND, 2006, p. 59)

Pelo teor evangelizador, pela relação com as festividades da Corte no Brasil Colônia, pela estreita relação entre a Igreja Católica e o poder administrativo, pelo contexto cultural da época, pode-se inferir que os dramas de tradição carolíngia de São Tomé e Príncipe e no Brasil não tiveram inserção ou desenvolvimento negligenciados pela Coroa. Se suas devidas introduções nos territórios coloniais não aconteceram como proposição direta do Governo, muito provavelmente este as deve ter estimulado ou no mínimo permitido. Seguindo o dado apresentado por Ambrósio (1985), pode-se pensar em não ter sido um simples acaso o fato da pessoa por ele

⁵³ “Deus é comparado à Carlos Magno, mas apenas de forma distante, ele mesmo igualado ao rei de Portugal ; Jesus é comparado em parte ao infante Baudoin e em parte ao príncipe Carlos (ainda que essa constatação possa parecer paradoxal) mesmo que para o governo português de São Tomé; a Virgem Maria é associada à Imperatriz e a uma distante rainha da fecundidade ; Judas é comparado à Galalão; os santos são associados às famílias Mântua e Montalvão e por consequência às grandes famílias mestiças da ilha.” (Tradução nossa)

⁵⁴ « [...] os grupos de atores, praticamente, nunca dispuseram do texto original, mas de cópias feitas à mão pelo pai ou avô do líder do grupo. Além disso, apesar da preservação do texto escrito, os atores aprendiam o papel de ouvido, na maioria das vezes escutando o pai ou uma pessoa próxima do seu entorno ensaiando ou declamando no momento das festas.” (Tradução nossa)

apontada como o responsável pela primeira representação do Tchiloli ter sido um português, funcionário do governo e que teve como base para a encenação um texto escrito por Baltasar Dias, autor que tinha a autorização do governo lusitano para publicar suas obras.

A propósito da presença do formato em literatura destas narrativas no Brasil e, mais especificamente, em Prado, passado e atualidade revelam um distanciamento no que concerne à existência e à utilização do livro. A referência literária é citada como a origem do folguedo na cidade. Entretanto, hoje, o livro “A história do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França” é apenas uma alusão feita por pessoas mais velhas, que já não atuam diretamente na “Luta de Mouros e Cristãos”.

Em Prado, palavras escritas, que já foram lidas e ouvidas por “mouros e cristãos”, a partir do livro matriz, atualmente, existem apenas no espaço da encenação. Atores/ brincadores mais antigos apontam o processo oral como sendo o principal método de aprendizado das “embaixadas” — as falas dos capitães e embaixadores. Romildo Machado, 81 anos, “embaixador mouro” há cerca de sessenta anos ininterruptos na cidade de Prado, afirma: “Tá tudo no livro! Eu aprendi com seu Moysezinho.⁵⁵ Ele tinha o livro, ele ia lendo, tirando os versos e nós ia repetindo e decorando. As embaixadas... Tá tudo lá. Isso que vamos falando tá tudo lá no livro”.⁵⁶ O livro citado deixou de ser referência para brincadores que se iniciam no folguedo pradense, ficando o espaço da encenação como principal lugar da memória carolíngia na cidade.

É possível que este processo esteja atrelado ao fato da matriz literária, hoje em Prado, aparecer como uma breve alusão na encenação da luta, sendo a referida literatura declarada apenas como inspiração para a construção dos

⁵⁵ Moysés dos Santos Almeida (1897-1989) foi citado como um dos possuidores do livro “de Carlos Magno”. Antonio Filoteu (1906- 2005), antigo brincador mouro, fez referências ao livro carolíngio no seu aprendizado das embaixadas revelando, além de Moysés Almeida, o senhor Paulo de Panta como um dos possuidores de um exemplar do referido livro. Madalena Ferreira (1927), rezadeira, interessada em conhecer sobre a história da “luta” pradense recorreu ao chefe da brincadeira, à época, o senhor Néilson Filoteu, que lhe emprestou o tal livro onde ela declara ter lido alguns trechos e, em depoimento (dezembro de 2005), descreveu formato, tamanho e histórias recortadas da leitura feita “há muito tempo”. Atualmente, não foi localizado nenhum exemplar da obra carolíngia na cidade do Prado.

⁵⁶ Depoimento concedido em novembro de 2004.

diálogos quando acontece uma determinada etapa da representação, a embaixada, não retratando um trecho específico do “livro de Carlos Magno”.

Em Príncipe, o drama carolíngio tem como evidência o aspecto literário na sua encenação. O Auto de Floripes dramatiza um determinado trecho do livro, escrito em prosa, os capítulos XVIII a XLVI, da primeira parte, do livro II. Existe uma relação mais direta do que é encenado com o que consta no livro. Os escritos carolíngios servem como consulta constante no aprendizado das falas e composição das personagens.

A presença do livro em terras baianas é menos evidente não só na encenação pradense como também como objeto literário existente e usual. Atualmente, a literatura carolíngia, tão popular no sertão nordestino do século XIX até a primeira metade do XX, em linhas gerais, fica restrita à tímida vendagem do folheto de cordel de autoria de Leandro Gomes de Barros, reeditado pela Editora Luzeiro, com a contracapa anunciando serem as histórias “extraídas do livro de Carlos Magno”.

O próprio livro, mesmo citado por conhecedores mais antigos do folguedo, não foi possível de ser localizado na cidade do Prado, assim como nas principais bibliotecas da capital baiana, Salvador.⁵⁷ Até mesmo no espaço da oralidade, a narração de histórias envolvendo os mouros, comandados pelo Almirante Balão, contra os cristãos liderados pelo Imperador Carlos Magno, personagens centrais da trama, já não é ouvida, pelo menos de forma aparente.

Tendo seus feitos de herói cristão difundidos pela Europa através das histórias contadas e lidas, não é de se estranhar que o espaço das encenações populares também se tornasse palco de representações das batalhas que aconteceram entre cristãos e muçulmanos nas adjacências do Mar Mediterrâneo. Depois de ter vivido a sua alta popularidade no formato escrito, talvez não fosse de se esperar que a encenação se tornasse o espaço preferencial de memória das narrativas carolíngias em terras brasileiras e são-tomenses.

⁵⁷ Bibliotecas consultadas: Biblioteca Central do Estado da Bahia, Gabinete Português de Leitura, Biblioteca Central da UFBA, Biblioteca da Fundação Clemente Mariani, Biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia. Consegui localizar e consultar seis exemplares na Biblioteca do Real Gabinete Português de Leitura, do Rio de Janeiro. O exemplar usado pertence a esta autora desta tese, indicado na seção Referências.

3.3 Carlos Magno: um letrado em cena

A temática carolíngia parece ter uma predisposição para a adaptabilidade, seja em formatos diversificados de sua materialização, seja na possibilidade de interagir com outros contextos. Além da criação em prosa e em versos, o personagem Carlos Magno e seus pares também migraram para um outro tipo de escritura: a dramaturgia. Muito embora este elemento teatral dialogue na sua estrutura com a movimentação cênica, a escrita é mais uma vez o formato em que a história carolíngia aqui se estabelece. O texto teatral é mais um exemplo de como o diálogo entre as narrativas é uma constante na produção, transmissão, recepção, conservação e repetição do tema carolíngio nas diversas formas de expressão em que ele se assenta. As possibilidades de adaptação da narrativa carolíngia favorecem a sua perpetuação histórica e atualização estética.

A trama carolíngia, na generalidade do seu tema, foi transposta para a linguagem dramática e para encenações. O Século de Ouro⁵⁸ espanhol tem no repertório dos seus principais escritores peças teatrais sobre temas carolíngios. Um dos representantes da produção teatral do período, Calderón de la Barca, escreveu “La puente de Mantible”. Mesmo tendo o citado dramaturgo a legitimação de seu legado, esta obra é pouco estudada e pode ser considerada uma das menos conhecidas do seu repertório. Entretanto, é considerada por Martín de Riquer, uma “très remarquable manifestation du théâtre baroque, qui, sans craindre de tomber dans l’exagération, peut être considérée comme le plus bel ouvrage littéraire sur le thème de Fierabras.”⁵⁹» (apud REAL, p. 237)

A peça, encenada pela primeira vez em 1630 e publicada em 1636, reconta episódios das proezas carolíngias tendo como fonte a “traduction castillane de la mise en prose de *Fierabras*, publié pour la première fois à Seville en 1525 sous le

⁵⁸ Entende-se por Século de Ouro espanhol um período marcado pela grande produção econômica e cultural que perdurou nos períodos correspondentes ao Renascimento do século XVI (reinados de Fernando, o Católico, Carlos I e Filipe II) e o Barroco do século XVII (reinados de Filipe III, Filipe IV e Carlos II).

⁵⁹ “significativa manifestação do teatro barroco, que, sem dúvida de cair em exagero, pode ser considerada como a mais bela obra literária sobre o tema de Ferrabrás.” (Tradução nossa)

titre de *Hystoria del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia, e de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabras* »⁶⁰. (REAL, p. 237). Briones diz que “Calderón conocía *El Morgante*, de Pulci, y sobre todo el *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto, por el que tenía una grande predilección. Es muy probable que también conociera el *Orlando enamorado*, de Boyardo. Sin embargo, la fuente en la que se basa, y no ofrece duda alguna, es el conocido poema novelesco *Fierabrás*”.⁶¹ (BRIONES, 1956)

“La Puente de Mantible” está dividida em três atos, ou jornadas. A primeira é marcada pela aparição e apresentação de personagens como Floripes, Guido de Borgonha, Oliveiros, Guarín, Ferrabrás, Carlos Magno. A ida dos cristãos ao campo inimigo e o duelo convocado por Ferrabrás funcionam como cenas abertas que apresentam personagens e possibilidades de aprofundamento de pequenas histórias. O final da jornada já apresenta um estreitamento na história com ênfase na prisão dos cristãos e do amor de Floripes por Guido de Borgonha.

A segunda jornada se inicia com o fechamento nas cenas apresentadas na primeira jornada. Floripes e suas acompanhantes Irene, Arminda e Astrea, vão à procura de Guido que está ferido e preso na torre, vigiado por Brutamonte. Lá chegando, por mando de Floripes, Brutamonte lhe dá as chaves da prisão e, para manter o segredo da sua intervenção em favor dos cristãos, Floripes “dale con su puñal”. O carcereiro morre e a princesa lança o seu corpo no mar. Em seguida, Floripes depara-se com o grupo cristão e diante do seu amante, apresenta-se: “Yo soy a Princesa augusta del Africa; a Guido el alma eternas prisiones jura. (...) Para curar sus heridas traigo mágicas unturas; ya sabéis cuánto las moras hechizos y encantos usan.”⁶² (BRIONES, 1956, p. 1863). Ferrabrás encontra Brutamonte morto e, reconhecendo a propriedade do punhal, comprova a participação da irmã no assassinato.

⁶⁰ « tradução catelhana de Ferrabrás transposta em prosa, publicada pela primeira vez em Sevilha em 1525 sob o título de *Hystoria del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia, e de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabras*.” (Tradução nossa)

⁶¹ “Calderón conhecia *El Morgante*, de Pulci, e principalmente o *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto, pela qual ele tinha uma grande predileção. É muito provável que também conhecesse o *Orlando enamorado*, de Boyardo. Entretanto, a fonte na qual se baseia, e sem dúvida nenhuma, é o conhecido poema novelesco Ferrabrás.” (Tradução nossa)

⁶² “Eu sou a Princesa augusta da África ; a Guido a alma eterna prisão jura. (...) Para curar suas feridas trago mágicos unguentos; já sabes quanto aos hematomas feitiços e encantos usam.” (Tradução nossa).

Ferrabrás dialoga com os quatro cristãos que estão na torre:

RICAR. – Los cuatro que aquí estamos,
sus vidas y las nuestras les guardamos.
FIER. – ¿Cómo, si soy volcán de fuego y humo?
RICAR. – Yo mar, que me le bebo y consumo.
FIER. – Yo soy fuego, soy rayo.
RICAR. – Yo viento, que con soplos le desmayo.
FIER. – Yo soy rabia, soy ira.
OLIV. – Yo furia, que las vence y las respira⁶³.

Os cristãos Roldán e Guarín enganam o gigante mouro Galafre, atravessam a ponte e vão em direção da torre, ao encontro dos demais cristãos. Ferrabrás, diante da torre encantada que protege os que estão lá dentro, resolve colocar uma mesa farta para atrair os cristãos que há dias não comiam. Os cavaleiros saem e vão para o combate. Voltam para a torre com alimentos. Floripes vê que todos retornaram, menos Guido de Borgoña. Roldão vai ao campo à procura do seu primo.

Inicia-se a terceira jornada. Floripes lamenta, do alto da torre, o desaparecimento de Guido até que Fierabrás, do lado externo, exhibe o cavaleiro cristão como seu prisioneiro. Floripes renega o irmão: “Eres vil, eres monstruo, eres tirano, ni mi rey, ni mi dueño, ni mi hermano”⁶⁴. Os cristãos saem da torre e partem para o combate com Fierabrás e seu exército. Guido fica só, o que possibilita a chegada de Floripes e suas três companheiras que o resgatam e o levam para a torre. Os demais cavaleiros retornam e decidem mandar um deles até o reino das Àguas Muertas, o campo de Carlos Magno, para que este envie mais soldados e que todos consigam sair do reino de Fierabrás. Fazem uma espécie de sorteio e Guido é o escolhido para atravessar mais uma vez a ponte de Mantible, passagem obrigatória para os que entram e saem do reino mouro. Guido chega ao encontro de Carlos Magno. O exército cristão parte para salvar os companheiros prisioneiros. Chegando na ponte de Mantible começa a batalha entre mouros e cristãos. Fierabrás cai ensanguentado, sem a espada, simbolizando a derrota do seu grupo. Fierabrás pede a morte, mas o Imperador ordena que o levem para tratar dos seus

⁶³ RICAR. – Os quatro que aqui estamos, sus vidas e as nossas as guardamos.

FIER. – Como, se sou um vulcão de fogo e fumaça ?

RICAR. – Sou mar, que me bebo e consumo.

FIER. – Eu sou fogo, sou raio.

RICAR. – Eu vento, que com sopros o desmaio.

FIER. – Eu sou raiva, sou ira.

OLIV. – Sou fúria, que as vence e as respira. (Tradução nossa)

⁶⁴ “És vil, és monstro, és tirano, nem meu rei, nem meu dono, nem meu irmão.” (Tradução nossa)

ferimentos. Guido apresenta Floripes como esposa. Carlos Magno termina a peça dizendo:

EMP. – Pues cobré mis caballeros,
 asegurando la gloria,
 aquesa fábrica altiva,
 que el paso al Africa estorba,
 en cenizas se resuelva,
 para que de todas formas,
 hoy “La puente de Mantible”
 tenga fin con tal victoria.⁶⁵
 (BRIONES, 1956, p. 1883)

“La puente de Mantible”, a primeira comédia romanesca de Calderón, tem características que a diferenciam do texto matriz. Do encontro entre o texto já fixo em prosa do livro de Carlos Magno com a linguagem dramatúrgica, a peça mantém laços com a história matriz, mas ganha características do teatro espanhol da época e traços reconhecíveis do seu autor. Marcas do teatro de ouro espanhol podem ser identificadas, como a coexistência entre o cômico e o trágico. Tendo como tema principal uma história de amor e como pano-de-fundo as rivalidades político-religiosas entre os grupos cristão e mouro, Calderón encontra uma maneira de colocar em evidência o aspecto cômico introduzindo um personagem típico das peças espanholas do período: o gracioso, uma espécie de ator-comentador de ações, de aspecto burlesco e popular.

Na “Puente de Mantible”, características do gracioso são atribuídas ao personagem Guarín, já existente no texto matriz como o escudeiro do protagonista Guido de Borgoña, par romântico da princesa Floripes. O tom de humor aparece no seu “côté pratique et matériel de l’existence, et il introduit par ses attitudes anti-héroïques et par ses commentaires prosaïques la dimension comique et divertissante de la pièce⁶⁶ » (REAL, 2002, p. 244). Guarín engana o temido gigante, guardião da ponte, revela aos cavaleiros o seu medo, empolga-se com uma mesa

⁶⁵ “Conquistei vitórias, meus cavaleiros, assegurando a glória, dessa fábrica altiva, que com o tempo incomoda a África, em cinzas se resolva, para que de todas as formas, hoje “A ponte de Mantible” tenha fim com essa vitória.” (Tradução nossa)

⁶⁶ « lado prático e material da existência, e ele introduz por suas atitudes anti-heroicas e por seus comentários prosaicos a dimensão cômica e divertida da peça. (Tradução nossa)

farta, professa galanteios para damas, demonstrando assim aspectos mais humanos que heroicos. Numa das cenas em que Floripes, ansiosa em busca do amado Guido, revela mais uma vez o seu grande amor, o escudeiro comenta:

GUA. [*Aparte*]

Cielos, ¿ qué escucho? !Por Dios,
que no he llegado otra vez
a país tan agradable!
Puestas las mesas se ven
a mediodía, y de noche
cama y moza. Si así es
la tierra del Fierabrás,
Fierabrás me quedo a ser.⁶⁷
(BRIONES, 1956, p. 1871)

O perfil do dramaturgo aparece, principalmente, nas escolhas feitas na adaptação da matriz para o drama. Calderón condensa em personagens e histórias as oposições recorrentes na trama carolíngia. O embate político- religioso, destaque no texto-matriz, está presente na peça como um tema secundário. A batalha existe como elemento de intriga, um empecilho na efetivação da história de amor. Ao colocar em evidência o aspecto romântico, o dramaturgo espanhol concentra o foco da história no casal protagonista, Floripes e Guido, utilizando mais um recurso característico do Século de Ouro espanhol.

Concentrando e explorando as forças do amor e da batalha na redução de cenas e de personagens, em relação ao texto original, Calderón intensifica e dinamiza o drama. Sendo assim, o próprio Imperador Carlos Magno torna-se um personagem secundário e o Almirante Balão, principal opositor e líder dos mouros desaparece, sendo apenas citado por Floripes:

FLORI. – Ya sabéis que de Balán,
el almirante feliz
de África, el rey soberano
de Alejandria, el cadí
de Berbería, el soldán
de Persia, de Egipto el cid
morábito y gran señor
de Jerusalén, nací
hija segunda, y hermana
de Fierabrás el gentil.⁶⁸

⁶⁷ “Céus? O que escuto?! Por Deus, que não tenha chegado outra vez a país tão agradável! Colocadas as mesas se vem o meio-dia, e de noite cama e moça. Se assim é a terra de Ferrabrás, Ferrabrás me fico a ser.” (Tradução nossa)

(BRIONES, 1956, p. 1852)

A oposição ao catolicismo fica concentrada num único personagem, Fierabrás. Nele o autor unifica e condensa a força antagônica aos cristãos. Calderón retira Balão de cena e numa frase expõe a resolução para esta questão: “FLORI. – Murió mi padre a este tiempo y en este tiempo (!ay de mí!) mi hermano y Carlos trataron que fuese árbitro la lid (...)”⁶⁹ (BRIONES, 1956, p. 1854). Fierabrás, que mostra ter um amor incomensurável pela irmã, mobiliza todas as suas forças, do começo ao fim, para prender e exterminar os cristãos, em especial o cunhado Guido, a quem sua irmã devota todo amor. A desmedida deste sentimento aparece como motivação para a batalha, até mesmo em plano primeiro ao conflito religioso: “Yo no estoy solo jamás; pues dondequiera que estoy, tu hermano y tu amante soy, y soy después Fierabrás. Mira si tuviera en vano hoy que vencer en mí más quien no sólo em Fierabrás, sino en tu amante y hermano”. A irmã responde: “(...) como a mi hermano te sigo, pero no como a mi amante.”⁷⁰ (BRIONES, 1956, p. 1859)

Diferente do drama carolíngio matriz, Calderón faz com que Fierabrás resista à conversão, mesmo sendo derrotado pelos seus opositores. Na sua penúltima fala, volta-se para a irmã convertida, dizendo: FIER. – “(...) que quiero ingrata, que veas cómo con mi muerte logras ruínas de tu propia patria, muerte de tu sangre propia”⁷¹. (BRIONES, 1956, p. 1883) No desfecho, pedindo sua morte, o Imperador Carlos Magno sentencia à prisão o líder mouro. No Auto de Floripes, Ferrabrás, que ocupa uma importante cena de batalha contra o cristão Oliveiros, é, logo após as primeiras cenas, convertido ao catolicismo, sem exercer uma força de oposição. No drama de Calderón, o filho do Almirante Balão, assume parte do papel desenvolvido pelo seu pai no livro em prosa e no auto.

⁶⁸ “Já sabeis que de Balão, o almirante feliz da África, o rei soberano de Alexandria, o cádi de Berbería, o soldado da Pérsia, do Egito el Cid morabito e grande senhor de Jerusalém, nasci filha segunda, e irmã de Ferrabrás o gentil.” (Tradução nossa)

⁶⁹ “Morreu meu pai neste tempo e neste tempo (ai de mim!) meu irmão e Carlos trataram que fosse arbitrária a luta.” (Tradução nossa)

⁷⁰ “Eu não estou só jamais; pois aonde quer que eu esteja, teu irmão e teu amante sou, e sou depois Ferrabrás. Veja se tivera em vão hoje que vencer em mim mais quem não só em Ferrabrás, senão em tu amante e irmão.” “(...) como meu irmão te sigo, mas não como meu amante.” (Tradução nossa)

⁷¹ “que quero ingrata, que vejas como com minha morte consegues a ruína de tua própria pátria, morte de teu próprio sangue.” (Tradução nossa)

Através das suas estratégias de adaptação, Calderón consegue trazer elementos-chaves da narrativa matriz, mas sem necessariamente obedecer a toda sua composição. Muito do que aparecia no texto-base narrado ou descrito é deslocado para a dinâmica cênica em ações e diálogos. Elena Real destaca:

[...] surtout la capacité de Calderón de transformer en drame, et en action théâtrale, des éléments qui à l'origine ne l'étaient pas, ni du point de vue de la matière, ni du point de vue de la forme. Sous la plume, la version espagnole de Fierabras- le récit de la *Hystoria de Carlomagno...*- apparaît merveilleusement transposée en code dramatique, c'est-à-dire, dynamique. Ce qui dans le texte d'origine était récit et description devient action, mouvement, gestes, paroles qui mettent en scène les événements majeurs de l'histoire de Fierabras et de Gui de Bourgogne »⁷². (REAL, 2002, p. 239)

A respeito dos espaços geográficos da ação, Calderón opta por criar referências espaciais específicas. A França e a África aparecem na primeira página e na primeira didascália: [La escena pasa parte en Francia y parte em Africa.] Poucas das ações necessitam desta demarcação espacial, que no país e no continente significam mais que territórios, mas também uma oposição religiosa: católicos x muçulmanos. Nas falas de Ferrabrás encontra-se frases como: !Viva Africa, y muera Francia! (BRIONES, 1956, p. 1861). Já Floripes, defendendo os cristãos, afirma: “(...) horror de Africa, y de Francia honor”⁷³ (BRIONES, 1956, p. 1863). Em momentos de batalha, os exércitos mouro e cristão gritam respectivamente: “!Viva Africa!” e “!Viva Francia!”.

Na peça, a oposição religiosa cede boa parte do seu lugar às peripécias do par romântico. De fato, as referências religiosas aparecem de forma sutil no texto de Calderón. Pode-se ouvir nas falas de Fierabrás e até de Floripes alusões ao mundo muçulmano. “!Alá os lleve con bien”, diz Floripes aos cavalheiros cristãos. Fierabrás diz: “!Vive Alá!” e na cena final, estando em poder dos cristãos, clama: “!Oh, reniego de Mahoma! ¿Ahora hubo de faltarme? (...)”. Alá e Maomé são designações do deus e do fundador do islamismo. O escudeiro cristão Guarín destaca um traço da cultura muçulmana, quando alerta o gigante Galafre, guardião da ponte: “(...) si es que los

⁷² « sobretudo a capacidade de Calderón de transformar em drama, e em ação teatral, elementos que na sua origem não o eram, nem do ponto de vista da matéria, nem do ponto de vista da forma. Na sua escrita, a versão espanhola de Ferrabrás – a recitação da *Hystoria de Carlomagno...*- aparece maravilhosamente transposta em código dramático, ou seja, dinâmico. O que no texto original era recitado e descrito torna-se ação, movimento, gestos, palavras que colocam em cena os eventos maiores da história de Ferrabrás e de Gui de Borgonha.” (Tradução nossa)

⁷³ “horror da África, e da França honra” (Tradução nossa)

gigantes son moros (...) Pues no podre ser yo tu manjar. (...) Porque yo soy um lechón”. Explora como argumento o fato dos muçulmanos ou mouros não comerem carne de porco. Assim, o escudeiro consegue convencer Galafre a se contentar com uma donzela e um escravo como pagamento do pedágio para atravessar a ponte pelo mouro guardada. (BRIONES, 1956, p. 1867) Fierabrás fala da “media luna del ciel”, símbolo da cultura islâmica.

A oposição Bem x Mal, presente em muitos dramas de tradição carolíngia, aparece de forma sutil na peça de Calderón. Surge, especialmente, na qualificação dos cristãos feita pelos companheiros de exército ou por Floripes. A qualidade dos representantes do Bem surge em expressões como: “generosos franceses”, “gallardos paladines, honor del lirio francés”, “fortes franceses”, “gallardos caballeros, mis generosos franceses”. O povo mouro representado por Ferrabrás recebe atributos opostos, dado pelos cristãos, como: “fiera”, “violento”. O caráter mágico permanece na caracterização da torre, espaço mouro, onde são presos os cristãos. Construída por um necromante, os que lá estão são protegidos por poderes sobrenaturais, “la asisten espíritus infernales”, diz Fierabrás.

Além da torre e da demarcação França e África, as ações do drama se desenvolvem em espaços como “vista exterior de la torre”, campo de Carlos Magno e campo mouro, o rio e a ponte. Esta última, chamada Mantible, é assim conceituada na peça: “El edificio eminente, que, no sin fatiga suma, sustenta sobre la espuma esa lóbrega corriente, es la excelsa puente”, via de ligação entre os dois campos cruciais na disputa, seja ela religiosa ou amorosa.



Figura 15 A Ponte de Mantible e o gigante Galafre no Auto de Floripes, 2009.

3.3.1 Carlos Magno em cena: o palco São Tomé e Príncipe

Muito do imaginário construído acerca do imperador Carlos Magno se desdobrou em expressões artísticas, de cunho espetacular. No Brasil destacam-se as Cavalhadas por sua presença em diversas regiões brasileiras. Em São Tomé e Príncipe, além do Auto de Floripes, existe o Tchiloli. Desta forma, estes dois dramas de tradição carolíngia recebem destaque por constituírem, de maneira secundária, o universo temático deste estudo.

Além do Auto de Floripes, um outro espetáculo de tradição carolíngia acontece em São Tomé e Príncipe. A denominação do gênero dramático também vem explícita no seu nome. Não é um auto, como acontece em Príncipe, mas uma tragédia, que acontece somente na ilha de São Tomé: o Tchiloli.

Historicamente, não se sabe muito sobre a origem deste espetáculo popular, pois poucos documentos foram identificados e neles são insuficientes as referências que dizem respeito ao começo deste tipo de representação nas “ilhas do meio do mundo”.⁷⁴

O Tchiloli recebe também o nome de Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno. O segundo nome é uma referência explícita ao título do texto de Baltasar Dias. Já o primeiro, Tchiloli, desperta em pesquisadores algumas hipóteses de significado e origem. A partir de dados lingüísticos o pesquisador Jean-

⁷⁴ Referência à localização geográfica de São Tomé e Príncipe, quase no cruzamento da Linha do Equador com o meridiano de Greenwich.

Louis Rougé acredita que a palavra tem origem forra, língua criada em São Tomé e Príncipe, com base no português. Fazendo uma junção de sons, de estrutura e analisando a transposição de palavras do português para a língua são-tomense, chega-se à palavra *teori*, do português teoria, que quer dizer, além do seu sentido mais usual, procissão, cortejo. (ROUGÉ, 1990)

Uma outra análise, feita por Jean Michel Massa, aponta a origem da palavra Tchiloli vinda de “tragédia”. Uma terceira hipótese diz que esta palavra é uma corruptela da palavra em português tirolero, tipo de flauta tocada em festejos que acontecem na cidade do Porto, Portugal.

A flauta, também chamada de pitu, é um dos instrumentos musicais que compõem a “banda” que acompanha a encenação⁷⁵. Composta por cerca de sete pessoas que tocam três tipos de instrumentos – flauta, tambor e chocalho – os músicos vestem um figurino de aparência militar, calça azul e camisa branca. Os instrumentos são de fabricação artesanal: os tambores feitos com peles de animais e madeira, a flauta de bambu e os chocalhos com cipó, sementes e conchas. (VALBERT, 1990; GRÜND, 2006)⁷⁶. A música marca o início da representação, com função de acompanhar, acentuar ou atenuar momentos dramáticos das cenas. Kalewska destaca a “herança musical da música pastoril do Norte de Portugal e os instrumentos musicais populares portugueses” como matriz da sonoridade do Tchiloli (KALEWSKA, s/d, p. 46).

Só de homens é composto o elenco, inclusive nos papéis femininos. São cerca de dezessete personagens, que variam em número de acordo com o grupo que se apresenta. No ambiente da “Casa do Imperador” estão: o Imperador, a Imperatriz, o Príncipe Dom Carloto, Galanão (irmão da imperatriz), o Conselheiro da Coroa, o Ministro da Justiça, o Conde Advogado Anderson (defensor de Dom Carloto), Pagem (mensageiro), Algoz e Criada. Na “Casa do Marquês de Mântua”

⁷⁵ Hipótese defendida por alguns líderes de tragédias que manifestaram tal informação no debate ocorrido na Aliança Francesa de São Tomé, em 05 de agosto de 2009, na conferência “Le tchiloli de São Tomé et Príncipe: manifestation d’une condition insulaire”.

⁷⁶ Uso como referência para descrição e observação do Tchiloli a apreciação que fiz em agosto de 2009 de um dos grupos que encena a “tragédia”, o Formiguinha, do bairro de Boa Morte, em São Tomé. Este mesmo grupo foi referência dos estudos de Françoise Gründ (2006), de Christian Valbert (1990), do Catálogo da Fundação Calouste Gulbenkian (1990). Além dessas referências, utilizo como suporte para meu corpus o documentário “Uma história imortal” (1999), realizado por Solveig Nordlund. Extrato disponível no: <http://www.youtube.com/watch?v=s6b9R5g8BoA>

estão: Marquês de Mântua, Ermelinda (mãe de Valdevinos), Sibila (esposa de Valdevinos), Beltrão (sobrinho do Marquês), Reinaldos de Montalvão (sobrinho do Marquês), Dr. Bertrand (advogado) e o Capitão de Montalvão⁷⁷.

A trama se desenvolve em torno do assassinato de Valdevinos, sobrinho do Marquês de Mântua, numa caçada. O principal suspeito do crime é o príncipe Dom Carloto, filho de Carlos Magno, movido pelo amor que sentia por Sibila, esposa do morto. O caixão de Valdevinos faz parte do cenário de toda a apresentação, ocupando o espaço central, em frente à banda e às duas casas rivais, dos Mântua e a de Carlos Magno. O grupo pertencente à família de Valdevinos vai apurar o caso, em busca de justiça. É apresentada uma queixa ao Imperador Carlos Magno. O príncipe Dom Carloto toma conhecimento da inquietação da família de Valdevinos e vai ao palácio do seu pai. Antes disso, o Capitão Montalvão fala com o imperador, revelando a identidade do assassino. O filho assume o crime perante o pai, Carlos Magno. O advogado Anderson entra em cena para defender D. Carloto. Tenta uma negociação com os Mântua, mas estes só aceitam a justiça com a morte do assassino. O príncipe envia uma carta através do mensageiro ao seu tio pedindo a proteção familiar.



Figura 5: Documentário “Uma história imortal” (1999)

⁷⁷ Catálogo da Fundação Calouste Gulbenkian feito para a apresentação do Grupo “Tragédia Formiguinha da Boa Morte” em Lisboa, maio de 1990.

A carta, que continha a confissão do crime, é interceptada por Reinaldos de Montalvão, que a apresenta como prova. Mesmo com a defesa da mãe e gozando da simpatia do povo, o príncipe é condenado e, desta forma, enviado para a fortaleza do império para ser executado. É assim sentenciado pelo Ministro da Justiça:

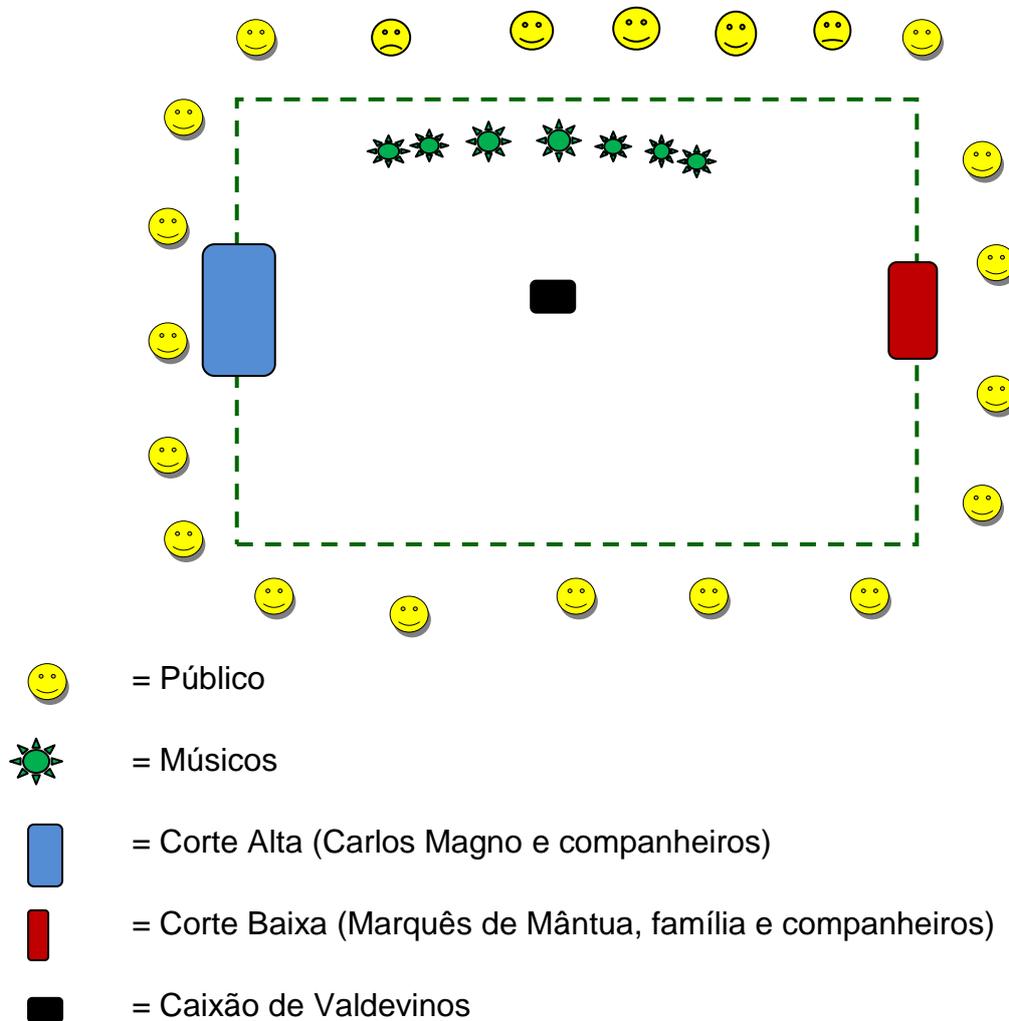
O Príncipe manchou a Corte e esfarrapou a bandeira da Pátria e enegreceu a Nação. Vamos ficar mal vistos no estrangeiro por sua causa. No entanto, em virtude deste acontecimento e por se tratar do filho do nosso Imperador, vou determinar que em todas as Repartições se conservem as bandeiras à meia haste, estando as Repartições encerradas durante oito dias e todo o povo usará luto pesado durante 30 dias e a Corte estará de luto durante 60 dias. (Catálogo da Fundação Calouste Gulbenkian, 1990).

As ocasiões e motivações para a realização do Tchiloli são as mais diversas, que vão desde uma festa religiosa, uma festa do bairro onde é sediado o grupo ou até mesmo um contrato com alguém com interesse e disposição em pagar. A duração, de cerca de seis horas, também varia de acordo com as condições da apresentação. Ou seja, mesmo tendo um roteiro, espaço e duração programada, o Tchiloli, ou simplesmente Tragédia, pode ser adaptado para palcos distintos do seu terreno habitual e pode ter o tempo reduzido para situações que pedem uma sessão mais curta.⁷⁸

As apresentações acontecem, geralmente, num espaço retangular – cerca de 20m X 10m – num descampado, ao ar-livre. A cenografia, na sua forma mais freqüente, obedece a uma disposição recorrente nos diversos grupos que representam o Tchiloli. O centro é ocupado por uma caixa pequena e preta representando o caixão do morto Valdevinos. A partir deste ponto de referência é possível identificar a Corte Baixa, que fica numa das laterais menores do retângulo, onde fica o Marquês de Mântua, Sibila e Ermelinda. Na lateral oposta fica a Corte Alta, espaço ocupado preferencialmente pelo Imperador Carlos Magno, o ministro da Justiça e seu secretário. O grupo musical, com intervenções constantes durante a apresentação, fica sentado num banco de madeira, em uma das laterais maiores de todo o “palco”. O público fica em torno do espaço cênico, em pé ou sentado em cadeiras pessoais, reproduzindo um misto de disposição cênica que explora tanto o

⁷⁸ O Grupo Formiguinha da Boa Morte já realizou apresentações em Portugal (1973 e 1990) e em Paris (2006). Para estes eventos fez adaptações quanto ao espaço cênico e ao tempo de duração do espetáculo.

tipo “arena” – espaço circular– como o palco “italiano” – “la salle en forme de fer à cheval”⁷⁹ (PIERRON, 2002, p. 283).



O público que circunda o espetáculo, participa eventualmente com aplausos, vaias, comentários ou qualquer outro tipo de manifestação. O espaço cênico se organiza considerando os elementos da ambientação e a participação popular, tendo o público uma relação livre, no sentido de poder sair ou voltar para apreciar o espetáculo sem que esta ação interfira no andamento do mesmo. Considerando a duração que pode vir a ter até oito horas e o ambiente, por vezes, festivo da apresentação, a arquitetura espacial age de modo a facilitar a agregação de pessoas para assistir o espetáculo.

⁷⁹ “a sala em forma de ferradura de cavalo”. (Tradução nossa)

Nas laterais menores do retângulo estão localizadas as chamadas “Corte Alta” e “Corte Baixa”, elevações de madeira onde são apresentadas as cenas que envolvem as figuras da corte carolíngia (Alta) e da corte dos Mântua (Baixa). A oposição espacial das cortes indica o conflito dramático que se desenvolve em torno da disputa entre os grupos.

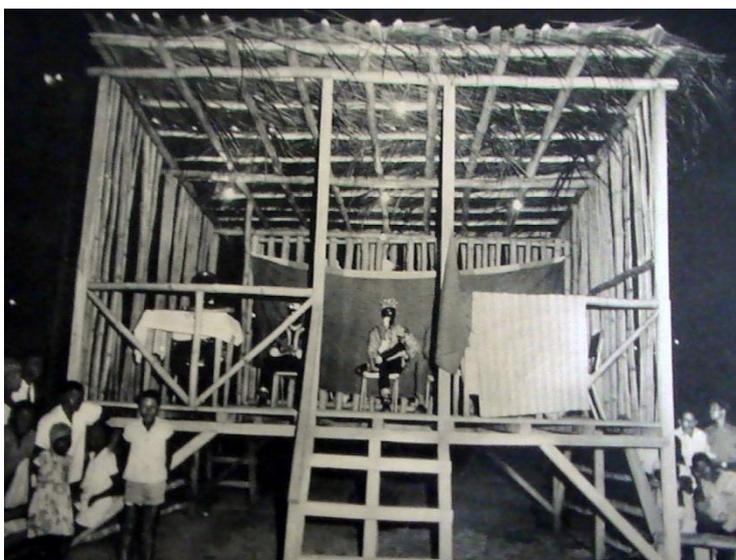


Figura17: Corte alta. Foto Fernando Reis (1969)



Figura 18: Corte Alta. São Tomé, 2009.



Figura 19: Figura Corte Baixa. Foto: Alexandra Dumas. São Tomé, 2009.

O Tchiloli, além de ter o teatro e a gestualidade coreográfica como expressões mais evidentes, é composto também por música e artes visuais aparentes no cenário, nos figurinos e nos objetos cênicos. O figurino demarca com evidência cada personagem. O Imperador, por exemplo, se veste com a pompa sugerida pelo personagem. Calça preta, luvas brancas, óculos escuros, sapato preto, camisa preta forrada com distintivos, medalhas, fitas e uma espécie de faixa presidencial, uma capa vermelha, diversos elementos que em conjunto vão dando o significado geral do cargo do “figurante” – denominação local de personagem. A barba branca postiça marca a idade dando um toque de autoridade. A coroa dourada de metal completa a caracterização. A cor preta é predominante nos figurinos, simbolizando a cor da morte, como acontece em muitas representações da cultura ocidental.

As máscaras são usadas por boa parte dos personagens – Dom Carloto, Marquês de Mântua, Sibila, o Algoz, a Imperatriz, entre outros. São feitas de uma espécie de peneira de metal, um entrelaçado de fio fino que tanto esconde o rosto do participante como caracteriza o seu personagem. Outro material pode ser usado também, como a madeira, utilizada nas máscaras de Reinaldo de Montalvão, da

Tragédia Formiguinha. Os demais personagens quando não usam máscaras usam óculos de sol – Carlos Magno, o Capitão Montalvão, Ministro da Justiça, ou um talco branco na face. O difícil é encontrar um personagem que tenha o rosto desprovido de alguma intervenção cênica. As variações de caracterizações – máscaras e maquiagens – são exploradas de forma particular por cada trupe que interpreta o Tchiloli.

Na ilha de São Tomé o número de grupos que colocam em cena o Tchiloli varia no espaço do tempo. Entre paradas e reativações, cerca de cinco grupos são hoje atuantes. Além do já citado Formiguinha (da comunidade de Boa Morte), existem os grupos Florentina (Caixão Grande), Benfica (Bom Bom), Santo António (Madalena) entre outros⁸⁰.

Com as alterações ocorridas no decorrer do tempo, hoje, o Tchiloli tem texto em verso e em prosa, com cenas e diálogos que incorporaram o português contemporâneo e cenas do cotidiano de São Tomé. Às cenas que envolvem a parte jurídica, propriamente dita, foram introduzidos diálogos longos em prosa mais contemporânea e a inserção de objetos tecnológicos como uma máquina de datilografar e um aparelho de telefone⁸¹.

⁸⁰ Segundo Paulo Valverde havia quinze grupos em atividade no período de 1995 a 1998.

⁸¹ Em outra manifestação de forte cunho teatral, o Danço Congo, que vi em Príncipe em agosto de 2009, havia um telefone e um computador. <http://www.youtube.com/watch?v=dby5cqxdL70>



Figura 20: Tchiloli registrado por Fernando Reis no ano de 1969. Personagem com a máquina de datilografar.

Valverde afirma:

[...] é razoável admitir que foi no final dos anos quarenta e ao longo dos anos cinquenta [do século XX], seguindo o testemunho de alguns dos seus protagonistas, que ocorreu uma mutação importante no cânone performativo do tchiloli: foram acrescentados fragmentos em prosa – em particular interlúdios jurídicos que encenam um tribunal virtual, com acusações, defesas e sentenças – à matriz original, em verso, de Baltasar Dias, *A Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno* (redigida, presumivelmente, cerca de 1540 e publicada pela primeira vez em 1665, em Lisboa), um epígono tardio da gesta do ciclo carolíngio [...]; e foram introduzidas novas personagens ligadas, funcionalmente, às inovações textuais – como os dois advogados Anderson e Bertrand – e, segundo alguns dos meus informantes, também o pajem e o ermitão. (VALVERDE, 1998, p. 224-225)

Artur Pinho, um dos figurantes da Tragédia Formiguinha, em entrevista a Françoise Gründ, expõe:

Le texte du procès a été élaboré au fur et à mesure des répétitions, mais depuis le premier spectacle en 1957, le texte n'a pas bougé. C'est toujours le même texte que nous jouons. C'est à cette époque

qu'est apparu le deuxième Avocat. Le personnage du Comte-Avocat Anderson et du Ministre de la Justice furent introduits par mon père dans les années 30. Dans les années 30, ils avaient un texte, mais celui-ci a été transformé en 1957. (...) notre invention est sortie au cours des répétitions. (...) En 1957, on a ajouté le texte du jugement qui est en prose et dans une langue portugaise moderne. (GRÜND, 1990, p. 65-66)⁸²

O espetáculo apóia-se, principalmente, na “Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno” de Baltasar Dias, porém não despreza novas adesões, a exemplo do texto introduzido posteriormente, em prosa. Mas, além do conteúdo do texto, existe lugar para ações improvisadas que podem surgir no desenrolar das apresentações e, ainda, permanecer em sessões subseqüentes. As adaptabilidades passam também pela adequação do roteiro escrito e da interpretação. Toma-se como exemplo o desfecho final apresentado na didascália da matriz: “(Aqui se vae o imperador; e virá Reinaldos com o algoz o qual trará a cabeça de Dom Carloto)”. A encenação descarta a representação direta desta cena, assumindo um caráter ambíguo, através da fala final do Imperador: “Tudo estando certificado, eu condeno o Príncipe Dom Carloto a tudo que eu já ordenei”.

Na constatação da existência de adaptabilidades e de um espaço de criação entre o texto de caráter fixo e o texto proveniente das improvisações mais recentes é possível identificar um lugar entre a trama tradicional, de base europeia, com o cotidiano atual, construído no encontro do texto matricial com a cultura são-tomense. Mostra-se que, mesmo sendo evidentemente um folguedo de natureza tradicional estabelecido no texto escrito, existe uma negociação com o contemporâneo, possível graças à natureza dinâmica que caracteriza o universo cênico do Tchiloli.

É pela via da construção identitária, tendo como base a inter-relação cultural que Artur Pinho, componente da Tragédia Formiguinha, afirma: “Ce sont la danse, la musique et les gestes qui sont africains. Le texte et les vêtements sont

⁸² O texto do processo foi elaborado na medida em que os ensaios aconteciam, mas desde o primeiro espetáculo em 1957, o texto não foi mais mexido. É sempre o mesmo texto que nós interpretamos. Foi nessa época que apareceu o segundo advogado. O personagem do Conde-advogado Anderson e do ministro da justiça foram introduzidos por meu pai nos anos trinta. Nos anos trinta, eles tinham um texto, mas este aqui foi transformado em 1957. (...) Nossa invenção saiu no decorrer dos ensaios. (...) Em 1957, nós acrescentamos o texto do julgamento que está em prosa e numa língua portuguesa moderna. (Tradução nossa)

européens...et le reste est africain !⁸³» (GRÜND, 1990, p. 72). O que foi construído baseado no que caracteriza boa parte dos dramas de tradição carolíngia particulariza-se no Tchiloli.

Diferentemente dos outros dois espetáculos focados nesta pesquisa– Luta de Mouros e Cristãos e o Auto de Floripes – o Tchiloli não mostra o combate entre mouros e cristãos em função da conversão religiosa. A disputa está na aplicação da justiça vista na punição do assassino, o filho do governante maior. A intriga está baseada no fato de ser o Imperador o responsável em dar o veredicto final: condenação ao seu filho, como seria sentenciado qualquer um dos cidadãos, ou a impunidade favorecida pelo *status* social por ser filho de Carlos Magno. Com o desfecho proferido pelo pai e Imperador que condena o filho à morte, o Tchiloli tem um forte teor moralizante. O Marquês de Mântua, na sua última fala – no espetáculo e no texto de Baltasar Dias –, dirige-se ao Imperador Carlos Magno e diz:

– Bem parece, alto senhor,
que vos fez Deus sem segundo
e de todos superior
dos maiores o melhor,
rei e monarca do mundo.
Porque vós senhor sois tal,
que com razão e verdade
sustentais a cristandade
em justiça universal.
A qual para salvação
Vos é muito necessário
Porque convém aos cristãos
Que use mais de razão
Que de afeição voluntária:
Como faz vossa grandeza
Com seu filho sucessor.
Assim que, digo, senhor,
Que estima mais a nobreza
Que amizade nem favor.
(GOMES, 1961, p. 47)

Em relação ao Tchiloli, o Auto de Floripes nos faz ver que os valores que orientam a conduta moral são flutuantes nestes tipos de dramas. No que tange à

⁸³ « São a dança, a música e os gestos que são africanos. O texto e as vestimentas são europeus... e o resto é africano” (Tradução nossa)

morte e à traição, elementos básicos da intriga desenvolvida no Tchiloli, o Auto de Floripes apresenta outra concepção destes mesmos princípios. No auto, a princesa mata sua aia, mente para seu pai, trai sua religião e seu povo e no fim implora ao Imperador Carlos Magno a sentença de morte do seu próprio pai, o Almirante Balão. Estas ações não são condenadas, nem sequer contestadas pelo grupo de Carlos Magno, representante dos poderes católico e administrativo. Já a mesma conduta de traição e assassinato executada pelo príncipe Dom Carloto é condenada ao grau máximo da pena, a execução de sua morte.

Nos dois espetáculos, mesmo havendo os dois elementos – morte e traição –, as causas ideológicas para as suas efetivações diferenciam-se. No Tchiloli o que mobiliza o príncipe para executar de forma traiçoeira a morte de Valdevinos é um interesse amoroso pela esposa da vítima. A princesa moura Floripes também tem o amor ao cavaleiro cristão como o motivador de suas ações. Entretanto, o cunho ideológico das causas assume um grande distanciamento: enquanto o príncipe busca uma realização estritamente pessoal, a princesa, mesmo afirmando o seu desejo individual, atua por uma causa coletiva, que é a religião, a afirmação do “bem cristão” pelo aniquilamento do “mal muçulmano”. A oposição posta nas diferentes ideologias em debate se amplia em grandes proporções políticas e religiosas. O Tchiloli, em relação ao Auto de Floripes, é muito mais o conflito de uma moral comportamental do que ideológica.

A Luta de Mouros e Cristãos de Prado, Brasil é, como o Auto de Floripes, um espetáculo de conflito dualista religioso. Mas, o combate é acionado pela disputa por uma imagem do santo homenageado, São Sebastião. Os mouros entram na Igreja e roubam a imagem do santo. A posse da imagem simboliza a vitória, a conversão a uma das religiões. Neste caso, como se trata claramente de um drama de evangelização, no desfecho final o grupo católico sagra-se vencedor, alcançando a conversão dos mouros através do combate direto – verbal e com espadas–, sem intervenções morais. Sabendo antecipadamente que os cristãos ganharão a batalha, o mesmo roteiro é estabelecido e repetido a cada ano. A relação de poder vem diretamente da religião, como se fosse uma ordem estabelecida, mesmo dentro de um combate com um fim e um vencedor previsto.

3.3.2 Carlos Magno em cena: o palco Brasil

Além das Lutas de Mouros e Cristãos que acontecem no extremo sul da Bahia, nas demais regiões brasileiras, outros dramas de tradição carolíngia acontecem, como: o Fandango, a Nau Catarineta, as Congadas e a Chegança de Mouros e as Cavalhadas.

A Chegança tem uma característica que a aproxima do auto da ilha do Príncipe. É neste folguedo que tem como tema as navegações e o combate ao “infiel” – Chegança de Marujos e Chegança de Mouros – que Floripes, Dama de Ouro e Angélica, as princesas turcas, matizam os dramas de combate com tons de romance. A Chegança que acontece na cidade de Laranjeiras, estado de Sergipe, no nordeste brasileiro, apresenta uma particularidade em relação a sua referência matricial, o livro “A História do Imperador Carlos Magno”. Se neste a trama amorosa “culmina com o casamento dessas princesas com os cristãos” (DANTAS, 1976, p. 26), no folguedo sergipano “não se registra a coincidência de enredo, uma vez que os cristãos não aceitam casar-se com as mouras.” (DANTAS, 1976, p. 26). Mesmo com este traço de diferenciação – assim como tantos outros – em relação à matriz carolíngia, há uma fala na Chegança que é uma reprodução muito próxima do livro, conforme apresenta a pesquisadora Beatriz Góes Dantas (1976, pp. 26-27):

Chegança de Laranjeiras	História de Carlos Magno
Discurso de Dama de Ouro quando intimada à prisão pelos cristãos	Discurso de Angélica ao ser presa quando se encontrava em casa de Ricarte de Normandia
– Que é isso, injusto Brutamonte? Como sabendo tu que eu estava nesta casa te atreveste a profaná-la com tanta soldadesca? Assim se perde o respeito a uma filha de Abderraman? É esta a tua lealdade? Dize-me descortês, fraco traidor; não tiveste atenção para vir me prender como pessoal real? Não tiveste valor para me vir prender só? E não tiveste fidelidade para me encobrir? É brio descobrir assim a falta de uma princesa como eu? Ora aqui me tens à tua obediência, manda-me atar as mãos por estes guardas, manda-me para uma cadeia pública, e depois manda-me pendurar em uma forca que se chego a isto, não é muito chegue a tua grosseria a tanto.	... O que é isto injusto? Como sabendo tu que nós estamos nesta casa, te atreveste a profaná-la com tanta soldadesca? Assim se perde o respeito à filha de um rei turco? É essa tua lealdade de me ser descortês, fraco e traidor? Não tiveste valor para vim me prender como pessoa real? Não tiveste valor para vim me prender só? Não tiveste fidelidade para me encobrir? É frio descobrir assim a falta de uma princesa como eu. Ora me tem em sua obediência. Manda-me atar as mãos por estes guardas. Manda-me para uma cadeia pública e depois, manda-me pendurar sobre uma forca, que se chegar a isso é muito. Chega a tua grosseria tanta.

Sendo mais um dos desdobramentos da referência carolíngia, as Cheganças misturam ao universo bélico de conversão do mouro ou infiel ao catolicismo as histórias de navegação, que foram caminhos que fizeram a cultura ibérica chegar efetivamente ao Novo Mundo.

Entretanto, não só em manifestações festivas o tema carolíngio se fixou no Brasil. Episódios históricos, como a Guerra do Contestado que ocorreu na região sul do Brasil, Paraná e Rio Grande do Sul, entre 1912 e 1916, demonstram o potencial de penetração deste tema no imaginário popular. O conflito que envolveu cerca de vinte mil camponeses contra a força militar governamental começou com a construção de uma estrada de ferro de ligação entre São Paulo e Rio Grande do Sul. Construída por uma empresa norte-americana com o apoio dos grandes proprietários de terra, tal empreitada ocasionou a desapropriação de milhares de famílias, o que teve como consequência o aumento do desemprego entre os trabalhadores rurais.

Com a finalização da obra, muitos operários que haviam vindo de outras partes do Brasil, permaneceram na região mesmo sem ocupação. A expulsão dos trabalhadores do campo associada ao desemprego dos operários da obra solidificou um ambiente de revoltas e, assim sendo, a gestação de um contexto propício para o aparecimento e aceitação de uma liderança religiosa, de caráter messiânico. Foi assim que surgiu José Maria, beato que pregava a criação de um paraíso terrestre, com base nos princípios católicos, onde haveria, dentre outras coisas, trabalho para todos. Por anunciar promessas que iam ao encontro do atendimento das insatisfações populares José Maria conseguiu reunir muitas pessoas em torno do seu ideal.

Após batalhas desiguais, nas quais os camponeses lutando com instrumentos precários enfrentaram um grupo armado da milícia nacional, um grande número de trabalhadores do campo morreu, o que terminou com o desfecho imaginado, ou seja, a completa desarticulação do movimento.

O fato histórico revela a força da inserção do imaginário carolíngio na cultura brasileira. A união das pessoas em torno de um ideal e a necessidade do

enfrentamento da força militar contrária fizeram com que seguidores de José Maria organizassem um grupo armado para o combate. Criaram uma guarda de honra constituída por vinte e quatro cavaleiros intitulada “Pares de França”, denominação inspirada pelas leituras públicas da “História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França”. “Consta que um caixeiro-viajante lia trechos da obra aos sertanejos de Taquaruçu, durante a festa de Bom Jesus”. (MACHADO, 2004, p. 72) E, também, o monge teve contato direto com o livro.

“[...] para si mesmo e para seus seguidores fazia a leitura de *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. No primeiro ajuntamento que organiza, e de Taquaruçu, há atividades devocionais diárias. Rezas, leitura pública da *História de Carlos Magno*. Mas, também, organização dos primeiros Pares de França. (MEYER, 1993, p. 151)

Não só aspectos da realidade política receberam influências da tradição carolíngia. A literatura brasileira também apresenta exemplos estéticos muito bem elaborados de intersecção com as histórias de Carlos Magno. Tanto para Monteiro Lobato (1882-1948) e Guimarães Rosa (1908-1967), expoentes da literatura brasileira que trabalharam largamente com o universo popular, como para Oswald de Andrade, escritor modernista, o contato com o livro matriz dos dramas carolíngios foi profícuo, a ponto de exercer considerável influência na formação deles como leitores e escritores. Andrade afirmou que “leu deslumbrado Carlos Magno e os Doze Pares de França e falava longamente a um amigo das façanhas de Roldão e Oliveiros, de princesas e de sultões. Dificilmente um intelectual brasileiro terá passado sem conhecer esta novela de extraordinário sucesso. Dificilmente terá ele deixado de povoar mundos ou servir de referência.” (FERREIRA, 1996, p. 145) Lobato o conceitua como “um livro formador. Desperta o gosto pela leitura e conduz à boa estrada quantos, no tempo próprio, lhe põem a vista em cima”. (MEYER, 1993, p. 150)

O escritor Humberto de Campos (1886-1934), de formação mais tradicional e popular, disse:

Os meus heróis eram os caboclos valentes, os criminosos desassombrados, os portadores de músculos vigorosos, os que jogavam a vida num lance dramático e tinham os nomes e proezas celebradas na boca do povo. Minha imaginação infantil que a História do Imperador Carlos Magno e dos Doze pares de França tinham

povoado de espadachins lendários e animado de um sopro de epopéia. (FERREIRA, 1996, p.145)

Além de escritores que revelaram o contato com a obra, outros, como o importante dramaturgo e escritor pernambucano Ariano Suassuna (1916) não só conviveu com o livro como também introduziu um dos temas na sua criação. No romance *A pedra do Reino* (1971), apresenta uma cena das Cavalhadas onde o personagem Pedro Quaderna, candidato a imperador do Brasil, diz: “Ninguém podia imaginar o entusiasmo régio que me empolgou quando os Cavaleiros desfilaram pela rua, a cavalo, com os matinadores levando à frente as Bandeiras dos dois cordões, uma azul, outra encarnada”. (SUASSUNA, 1972, p. 61)

Mas, no Brasil, o maior espaço alcançado pela tradição carolíngia foi, de fato, nas manifestações populares marcadas pelas representações festivas de combates entre mouros e cristãos. As Cavalhadas destacam-se neste universo por acontecer em todas as cinco regiões do Brasil, pela popularidade que atingiu e, em geral, pela pompa espetacular de suas apresentações.

As Cavalhadas, segundo Câmara Cascudo, podem ser classificadas em: cavalhadas eqüestres e cavalhadas dramáticas. A primeira, registrada no Brasil desde o século XVI, acontece na forma de jogos competitivos em terrenos amplos quando jogadores montados a cavalos tentam arrecadar anéis – ou objetos como canas, patos, etc – pendurados em postes, a exemplo da popular “argolinha”⁸⁴. Conforme a primeira citação registrada deste tipo de jogo no Brasil, feita pelo padre Fernão Cardim, em 1584, em Pernambuco jogavam-se “canas, pato e argolinha”. (CARDIM, 1997, p. 158) Interessa focar a segunda modalidade desta manifestação por conter, de forma mais evidente, o tema comum ao Auto de Floripes e a Luta de Mouros e Cristãos.

Também chamada de Cavalhada de Mouros e Cristãos, as Cavalhadas Dramáticas estão centradas nas representações de combate entre os guerreiros católicos e o grupo opositor, simbolicamente o representante dos chamados “infiéis”. São diversos os relatos de viajantes que observaram e escreveram sobre as Cavalhadas no Brasil.

⁸⁴ No Dicionário do Folclore Brasileiro “argolinha” é assim conceituada: “Antiquíssima justa em Portugal, muito citada desde o século XV. Pendendo de um arco ou poste enfeitado, uma argolinha devia ser tirada pela ponta de lança do cavaleiro, em desfilada”. (CASCUDO, 2001, p. 22)

Os viajantes Spix e Martius permaneceram três anos no Brasil. No registro das suas observações, descreveram duas situações festivas com Cavalhadas. A primeira, em Minas Gerais, em 1818, foi assim descrita:

Já desde nossa chegada a Tejuco se haviam tomado disposições para solenizar a coroação do rei com festejos patrióticos, que haviam sido ao mesmo tempo organizados em todo o Brasil. [...] o Brasil, pela primeira vez, recebia a sagração da independência, incitou-o (o “hospedeiro Ferreira da Câmara”) a dar a essas festas tôda a pompa e esplendor significativo. [...] Começaram as cerimônias com um espetáculo em teatro, para êsse fim erguido com tablado na Praça do Mercado, para onde o povo e os atores se dirigiram em préstito festivo. (SPIX; MARTIUS, s.d, p. 47)

Depois de comentar as apresentações teatrais e plásticas acontecidas, mais especificamente sobre as Cavalhadas, diz:

Não menos interessante espetáculo foram as *cavalhadas*. Cavaleiros trajando veludo vermelho e azul, bordado a ouro, armados de lanças, figuraram combates entre mouros e cristãos, e, nesses desafios, faziam lembrar a bela época cavalleiresca da Europa. Antes de começar êsse combate simulado, cruzaram-se cristãos e mouros; depois, separaram-se em duas filas, e correram uns para os outros, atacando-se ora com lanças, ora com espadas e pistolas. [...] Êsses divertidos espetáculos encerraram-se com corridas em fila, formando meandros, volteios e círculos, nos quais os atores se mostraram exímios cavaleiros e todos se dispersavam, depois das lutas, trocando entre si manifestações de amizades, como bons cristãos. (SPIX; MARTIUS, s/d, p. 47)

Na Bahia, Von Martius relata a segunda festa de temática carolíngia com lutas entre mouros e cristãos. Desta vez foi na Ilhéus de 1819, cidade que fica na região sul baiana, quando os viajantes tiveram a oportunidade de:

[...] ver a maior parte da população reunida numa festa nacional, na primeira semana do ano. Rapazes, vestidos como mouros e cavaleiros cristãos, acompanhados de música barulhenta, passaram a cavalo pelas ruas, até uma praça, onde estava plantada uma árvore, guarnecida com as armas portuguesas, semelhante à “árvore-de-maio” alemã. Combate violento travou-se entre as duas hostes, dando particularmente ao cavaleiro, que representava São Jorge, ocasião de fazer brilhar as virtudes senhoris do padroeiro de Ilhéus. (SPIX e MARTIUS, s/d, p. 205)

Na cidade de Curitiba, no sul do Brasil, foi registrada, em 1812, uma cavalhada dramática:

[...] a Fila dos Mouros com fardamentos de setim cor de fogo e a dos Cristãos de setim cor de pérolas (...). Achávão-se os mouros no alto do seu grande Castelo quando foram acometidos pela fila dos

crístãos que avançarão de a cavalo, e comméssarão hua batalha que ainda nas idéias bem cordatas representava hua viva guerra, athé q'subindo dous crístãos pelos cantos se apossarão dos Estandartes, e se recolhêrão em seu adornado castelo que ficava sobranceiro athé que abandonando os mouros o seu insendiado sítio se apresentarão no Campo (...) (BRANDÃO, 1978, p. 8).

O viajante Emanuel Pohl viu combate semelhante em Goiás, no ano de 1820.

Então começou o jogo propriamente dito, que representava um combate entre os mouros e os portugueses. Um grupo dos mouros muito bem vestidos penetrou na praça, saudando com as espadas, seguindo-se-lhes os cavaleiros portugueses. O espetáculo foi aberto por uma embaixada que oferecia a paz aos mouros se eles passassem para a religião cristã. A oferta foi recusada e principiou o combate. Os mouros foram vencidos e convertidos. O combate foi executado com admirável habilidade; as evoluções, o lançamento dos venábulo, o esgrimir das espadas despertaram-me sincera admiração (POHL, 1951, p. 241-242)

Na metade do século XIX, em São Gonçalo, Rio de Janeiro, foi registrada uma cena de cavalhadas dramáticas.

Arremedo dos antigos torneios e justas da Idade Média, apresentavam-se em campo prestes ao combate duas hostes de Cristãos e Mouros. Vestidos à caráter e empunhando compridas lanças, saudavam os assistentes. O Mouro era sempre o provocador. [...] A vitória era sempre dos Cristãos, e os Mouros que, vencidos, confessavam-se prisioneiros. (FAZENDA, 1927, p. 135)

Elementos dos primeiros registros de cavalhadas dramáticas no Brasil são permanências identificadas no Auto de Floripes e na Luta de Mouros e Cristãos: o eixo dramaturgico centrado no combate entre mouros e cristãos, as armas utilizadas, a exemplo da espada e da lança, o partidarismo das cores azul/ vermelho e a vitória cristã.

Vistas em Santa Cruz, Goiás, Pohl descreve uma cena que se agregou historicamente às Cavalhadas.

O jogo foi iniciado com o aparecimento de estranhos mascarados, que, com as caretas e chicotes, provocavam gargalhadas, especialmente um deles que representava um mestre-de-dança francês. Era uma figura escaveirada com uma rebeça feita de uma cabaça escavada, coberta com um pano branco. Dentro dela havia escondido um gatinho. Quando o mestre-de-dança tocava com o arco ou com o dedo no animal, este soltava sons lamentosos, com que o povo parecia divertir-se imenso. (POHL, 1951, p. 241)

O elemento cômico percebido por Pohl em Goiás, também está presente no Auto de Floripes através de mascarados. Um grupo formado por cerca de oito “bobos”, figuras mascaradas que aparecem quando acontece a esperada batalha entre o cristão Oliveiros e o mouro Ferrabrás. Desempenham o papel de ordenar e definir o espaço da apresentação, através de ameaças e golpes dirigidos ao público, dados com um longo chicote, mas a principal função é recheiar a tensa disputa entre os cavaleiros com intervenções de humor e interação com a plateia.

Algumas das Cavalhadas que acontecem no Brasil também têm os personagens mascarados com função cômica semelhante ao auto são-tomense⁸⁵. São personagens que acompanham o espetáculo, mas não seguem um roteiro estrito no folguedo. Mas, sabe-se que eles “fazem tremendo barulho e todo tipo de brincadeiras em cima dos cavalos, provocando a hilariedade da plateia”, como declara Niomar Pereira, sobre as Cavalhadas da cidade de Pirenópolis⁸⁶, Goiás, localizada na região central do Brasil, onde acontece uma das Cavalhadas mais conhecidas do país⁸⁷.

Anualmente, a cidade goiana se volta para a festa do Divino Espírito Santo. Fazendo parte da estrutura maior da festividade religiosa acontecem as Cavalhadas. De caráter mais profano, começa no domingo de Pentecoste, à tarde, com músicos percorrendo as ruas da cidade, convocando os cavaleiros e anunciando o início da festa. O principal espaço de desenvolvimento cênico é o campo de futebol, onde cenário e plateia estão à postos a espera da entrada dos cavaleiros. Quando estes entram, embaixo de um foguetório, “dão uma volta à roda da arena parando no meio. Soldados mouros e cristãos vão levar flores ao público.” (PEREIRA, 1984, p. 185) Depois acontecem as embaixadas, diálogos entre os grupos mouros e cristãos que proferem ameaças mútuas. Não há entendimento e o espetáculo prossegue por mais duas tardes seguintes, terminando com os jogos eqüestres e a resolução do

⁸⁵ Nas Lutas de Mouros e Cristãos que acontecem em Prado e nas demais cidades brasileiras da região sul da Bahia não há a participação de mascarados e nem de um elemento marcadamente cômico.

⁸⁶ Fundada como um arraial em 1727 desenvolveu-se devido ao garimpo do ouro. O nome Pirenópolis é uma referência à serra que cerca a cidade, Pirineus. Esta, por sua vez, tem o nome vindo das montanhas que separam França e Espanha, citada, inclusive na Chanson de Roland, como local onde aconteceu a batalha contra os “bascos revoltados contra o domínio francês além dos Pirineus.” (CASCUDO, 2001, p. 598)

⁸⁷ Maior descrição do folguedo encontra-se nos estudos feitos por Niomar Pereira de Souza (Cavalhadas no Brasil, 1984), Carlos Rodrigues Brandão (Cavalhadas de Pirenópolis, 1981) e Théo Brandão (Cavalhadas de Alagoas, 1978).

conflito entre os grupos opositores: os cristãos prendem os mouros e estes são batizados, simbolizando a conversão ao catolicismo.

As Cavalhadas Dramáticas se diversificam no território brasileiro quanto ao formato das suas apresentações. Mas, pode-se identificar um eixo dramático com algumas cenas comuns, com referências ao universo carolíngio. E, como define um dos participantes das Cavalhadas de Pirenópolis, Sr. Ataliba: “as Cavalhadas simbolizam uma luta heroica entre Carlos Magno, Imperador do Ocidente, e os Mouros que invadiram a Península Ibérica e que pretendem impor a doutrina de Maomé”. (BRANDÃO, 1981, p. 122).

A existência das Cavalhadas no Brasil está relacionada com o imaginário ibérico, político e religioso que migrou para o Novo Mundo. Marlyse Meyer refere-se à origem deste tipo de folguedo dizendo: “De origem ibérica evidente reminiscência dos torneios medievais, a cavalcada, muito praticada pelo Brasil todo, começou sendo apanágio das classes dominantes: dignatários da cidade e, essencialmente, grandes proprietários rurais.” (MEYER, 1995, p. 20) Entretanto, a mesma autora afirma não existir fenômeno semelhante às Cavalhadas Dramáticas em Portugal. Este país “só teria conhecido os nobres torneios, onde as argolinhas eram o ponto alto” (...) (MEYER, 1995, p. 21; BRANDÃO, 1978, p. 9- 11)

3. 3. 3 Narrativas carolíngias e a fixação do efêmero

Desde sua origem as narrativas de temática carolíngia se caracterizam pela diversidade de possibilidades combinatórias, em suas formas e linguagens, nas variedades de associações e combinações e nas escolhas temáticas. O universo acerca destas narrativas se multiplicou em expressões que tiveram como marca produtos expressos pela escrita, pela oralidade e pela encenação. No Brasil e em São Tomé e Príncipe, depois de longos períodos nos quais a literatura escrita ocupou um *status* de preferência, hoje, o que aparece com maior evidência são as encenações dos folguedos populares que continuam reproduzindo um passado atualizado em palavras, gestos e ambientação.

A narrativa carolíngia, no formato escrito, desdobrou-se em canções, romances, folhetos de cordel, livros, dramaturgias, entre outros. Nas narrativas de evidência oral, em contos, romances recitados e cantados e histórias contadas. Na encenação, em autos, dramas, folguedos, peças de teatro. Todas essas formas se servem de uma base reconhecida como matricial: personagens fortes, conflito/intriga e resolução simples, ambientação espacial e tempo histórico adaptáveis a diversas realidades. A flexibilidade de poder explorar as mixagens temáticas (combates, romance, misticismo, realidade, fantasias) nos seus produtos é e foi possível pela razão de tais narrativas gozarem de uma estrutura dialógica que favorece a interação e até mesmo a co-existência de formatos.

Os estudos dedicados às narrativas carolíngias identificam dois mecanismos atuantes nos processos de produção, transmissão, recepção, assimilação e conservação desse conhecimento: a oralidade e a escrita.

Tais sistemas de produção de conhecimento possuem particularidades e por isso se diferenciam. A modalidade lingüística inicialmente destacada é a oralidade. Esta palavra tem na sua etimologia o radical *oris*, do latim, que significa “boca; linguagem, língua, idioma; rosto, fisionomia; abertura, orifício” (HOUAISS; REY, 1990). Historicamente, o termo foi utilizado para designar ações relacionadas à boca. No Direito, encontram-se registros da palavra através da inscrição da “*loi orale*” ou do “*examen orale*” desde 1868. No campo da medicina foi empregada em 1805, mais particularmente na biologia com o sentido do que “*appartient à la bouche*”. O Dictionnaire Historique de la Langue Française (REY, 1990) afirma que os termos “*oralement*” e “*oralité*” foram propostos “em 1845 « par Richard de Radonvilliers dans l’expression *oralité de la confession* et employé au XX ème siècle avec sens didactique de ‘caractère oral’, spécialement en psychanalyse et en psychiatrie »⁸⁸ (REY, 1990, p.132) Nos escritos registrados acerca do folclore encontra-se a utilização da palavra oralidade entre os anos de 1872 e 1877.

Tanto na sua origem etimológica quanto na sua utilização histórica, observa-se que o termo evidencia o aspecto verbal da linguagem, relacionando-o à percepção da audição e da fala, “a boca é o símbolo da voz” (ZUMTHOR, 2005, p. 64). Por esta

⁸⁸ « por Richard de Radonvilliers na expressão *oralidade da confissão* e empregada no século XX como senso didático de ‘caráter oral’, especialmente na psicanálise e na psiquiatria » (Tradução nossa)

razão, muitos especialistas, em diversos estudos sobre a oralidade, utilizam o vocábulo para se referir aos enunciados narrados de coleta de contos populares, epopeias, recitações, mitos, lendas, romances, canções, literatura oral, poesia oral, expressões na qual a forma que se destaca é a voz. Largamente usado no campo de letras/ literatura e incorporado na antropologia e na história, o termo oral/ oralidade aparece como adjetivo referente a uma determinada técnica metodológica (coleta e registro de depoimentos), assim como para significar uma modalidade de conhecimento referente à memória e à poética vocal. Como exemplos, temos as denominações história oral e literatura oral como disciplinas que privilegiam a análise e reflexão de experiências não registradas, primeiramente, em escrituras, que se efetivam preferencialmente na experiência oral.

Transcendendo os limites da palavra, Paul Gilroy ao analisar e discutir o conceito de diáspora no livro “O Atlântico Negro” amplia o entendimento de oralidade, afirmando: “O caráter oral das situações culturais nas quais se desenvolve a música da diáspora pressupõe uma relação distintiva com o corpo”. (GILROY, 2001, p. 162). Ou seja, o seu pensamento sobre a oralidade parte de um corpo amplo, com os sentidos abertos à percepção e captação de conhecimentos e não apenas como o que fica sugerido no étimo *oral*.

Paul Zumthor coaduna com este pensamento. Ao tratar da oralidade utiliza preferencialmente a denominação “vocalidade” e a conceitua como sendo “a historicidade de uma voz, seu uso” (ZUMTHOR, 1993, p. 13), pois para ele este conceito engloba tanto a recepção como a percepção sensorial, ou como ele diz, compreende-se aí “um engajamento do corpo”. Discute oralidade contrapondo-se a uma visão mais tradicional:

Nesse sentido não se pode duvidar de que estejamos hoje no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida muito diferente do que foi a oralidade tradicional; no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva. (ZUMTHOR, 2000, p. 73).

Desta forma, vários tipos de conhecimentos que não utilizam o texto escrito como principal técnica de registro e via de transmissão acabam sendo qualificados de forma generalizante como sendo narrativa *Oral* ou substantivadas como *Oralidade*.

Nos estudos da comunicação, McLuhan coloca em oposição à Oralidade, um outro sistema de produção e aquisição de conhecimento humano: a escrita. Surgida posteriormente ao processo de comunicação oral, a escrita, hoje, ocupa um papel relevante na cultura. Walter Ong, que desenvolveu estudos a partir de McLuhan, afirma: “Nós estamos tão imersos na cultura escrita que encontramos muita dificuldade em conceber um universo oral de comunicação ou de pensamento, salvo como uma variante de um universo letrado” (ONG, 1998, p. 10). É possível estabelecer estas duas tecnologias intelectuais pela própria maneira distinta de como cada uma estrutura o pensamento. As ferramentas, as tecnologias, a organização corporal (neuro-psicológica) quando diferenciadas promovem uma maneira particular do corpo e do seu funcionamento sócio-cognitivo na forma de elaboração e expressão de saberes, especialmente na observação de práticas tradicionais.

Nesta perspectiva, compreendendo o processo interativo entre linguagens e reconhecendo suas diferenças nas narrativas carolíngias, o termo oralidade não se aplica de forma satisfatória a este processo de construção e transmissão de conhecimento. Junto às expressões escritas ou de narrativa oral, uma terceira via que compreende a encenação é recorrente tanto como forma de comunicação específica como recurso integrante na expressão do escrito e do narrado.

A forma de comunicação cênica por si é polissêmica, existe pela possibilidade e pela efetivação da conjunção e exploração de múltiplos sistemas simbólicos. Na apresentação do figurino, nas falas que são pronunciadas, no texto representado, na inserção de música ou sinais sonoros, na cenografia, podemos identificar elementos típicos da comunicação visual ou sonora.

A percepção do evento cênico passa por sensações e captações que evidenciam não só a escuta e a emissão da voz, nem apenas a visão, como acontece na leitura, mas também outros sentidos como visão, olfato e demais sensações possíveis que atuam na relação do objeto espetacular com o espectador. Nessa perspectiva, o estudioso da comunicação, Walter Ong, indiretamente, diferencia a comunicação gestual da oral, afirmando: “Os seres humanos comunicam-se de inúmeras maneiras, fazendo uso de todos os seus sentidos: tato,

paladar, olfato e especialmente visão, assim como audição. Algumas comunicações não orais são extremamente ricas – a gestual, por exemplo.” (ONG, 1998, p. 15)

A cena apresenta como marca reconhecível na sua expressão a gestualidade corporal. O gesto é uma das expressões mais recorrentes nas representações cênicas, em especial na sua forma teatral. Conceituado como sendo um “composante du langage scénique qui, avec la voix et les jeux de physionomie, est liée au corps de l’acteur en représentation »⁸⁹ (PIERRON, 2002, p. 249), o gesto ocupa um espaço significativo a ponto de particularizar a linguagem cênica como forma de comunicação em relação à escrita e à oralidade.

Elementos espetaculares como figurino, música e ação são apresentados com expressiva carga dramática onde aspectos sonoros da fala e do som dialogam com a gestualidade de atores/personagens envolvidos na representação dos dramas carolíngios. Tais elementos ilustram o trânsito entre as linguagens, entre gesto e palavra. Paul Zumthor, no livro “A letra e a Voz”, anuncia:

A palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes. (ZUMTHOR, 1993, p. 244)

Entendendo o gesto como indissociável da palavra, prossegue: “Na fronteira entre dois domínios semióticos, o *gestus* dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente”. (ZUMTHOR, 1993, p. 244). Complementando tal raciocínio, Gil confirma:

De facto, os caracteres semióticos da literatura oral são múltiplos e reenviam-nos para códigos musicais, cinésicos, paralelamente a elementos paralinguísticos que interagem com o acto performativo *in praesentia*: gestos e expressões faciais, factores vocais, competência dramática, audiência, nomeadamente. Apesar de excluídos do sistema linguístico, desempenham um importante papel como signos constitutivos do texto de literatura oral. (GIL, 2005)

Ao analisar narrativas medievais, incluindo a narrativa carolíngia *Chanson de Roland*, Zumthor afirma:

⁸⁹ “componente da linguagem cênica que, com a voz e os jogos de fisionomia, está ligada ao corpo do ator em representação (Tradução nossa)

O gesto contribuía com a voz para fixar e para compor o sentido. Muitos daqueles textos que ficaram trazem-nos fugazmente o testemunho, inscrito em sua literalidade [...]. Desde a época carolíngia, a pedagogia explora, para favorecer a memorização, a gestualidade do corpo ou das mãos e dos dedos. (ZUMTHOR, 1993, pp. 244-245)

O gesto, entendido como uma das especificidades do instante cênico, passa pelas características do objeto e das sensações advindas da relação com o espectador. A mediação da cena com a sua assistência passa pelo corpo. Ao se pensar através da cena, com suas técnicas que a particularizam, cria-se uma forma diferenciada de organização do pensamento com o que está sendo apreciado, tanto na perspectiva de quem está em cena como de quem a assiste.

Ao observar narrativas carolíngias, percorrer caminhos de sua gênese e sua existência em diferentes épocas e associá-los aos estudos das linguagens e ferramentas de comunicação humana, pode-se chegar a algumas inferências. Um dos pontos de análise diz respeito ao seu comprometimento com o caráter estético proveniente da sua expressividade espetacular. Sendo um objeto de arte, não apenas na sua essência, mas na relação dinâmica e coalescente com um público, a forma de comunicação cênica se reconhece, se organiza e se efetiva no olhar do outro. Com a consciência de que são preparadas para serem vistas, as narrativas carolíngias estiveram, historicamente, ligadas ao reconhecimento do público, e através da busca de satisfazê-lo foi incorporando mudanças e aperfeiçoamentos, corroborando o seu compromisso com a estética.

Na Luta de Mouros e Cristãos do Prado, o critério da beleza é apontado como um critério de iniciação de alguns participantes. Ao ter contato com a cena ainda como um espectador o futuro “brincador” se sente atraído a ponto de querer fazer parte dela. Desta forma alguns participantes entraram na complexa rede de conhecimentos que envolvem tanto o aprendizado pessoal – iniciado na apreciação do objeto cênico – quanto o pertencimento a um coletivo maior, transmitido entre gerações e culturas diferentes. No Auto de Floripes, a afirmação estética define, entre outros elementos, a escolha da pessoa que fará o personagem principal, a princesa moura Floripes. A beleza exigida na composição da princesa moura, serve

tanto para a caracterização da personagem como também como ferramenta cênica na atração do olhar de quem a assiste.

Os elementos do espetáculo presentes tanto na Luta de Mouros e Cristãos quanto no Auto de Floripes convergem num intuito de acionar a complexa rede de sentidos corporais do espectador envolvido através de uma representação rica em formas de comunicação expressas em sons, música, vozes de todo o ambiente, aspectos visuais do figurino, objetos, corpos em ação com gestos e poética vocal. Alguns destes elementos, de forma mais associada ao estilo recitativo, são antecedentes ao drama, inicialmente explorados nas apresentações das canções de gesta.

Hoje, acontece uma espécie de atualização e permanência das narrativas carolíngias, que já não se reproduzem mais em canções de gesta, na publicação e fruição do livro de Carlos Magno, dos folhetos de cordel, das histórias lidas publicamente. A quase inexistência destes formatos no contexto contemporâneo desperta uma constatação: a forma de comunicação cênica é hoje, em São Tomé e Príncipe e no Brasil, o espaço preferencial de produção e fruição das narrativas carolíngias. O material escrito existente pela via do livro e dos folhetos não é mais objeto de deleite coletivo, do grande público. As histórias que eram contadas em leituras ou recitações também não povoam mais o imaginário popular por esta via de comunicação. Da leitura caracterizada pela prática compartilhada entre leitores e auditores que marcou o desenvolvimento dos romances carolíngios passou-se para uma prática mais individualizada.

A partir do século XVIII “a leitura deixou de pertencer à ordem do público” (ZUMTHOR, 2000, p. 65). Entretanto, os folguedos, como prática espetacular e coletiva na sua realização, demandam a presença de uma plateia perante a cena.

O Tchiloli, o Auto de Floripes de São Tomé e Príncipe, as Cavalhadas, as Lutas de Mouros e Cristãos e as Cheganças do Brasil são manifestações preferenciais na permanência do imaginário carolíngio no contexto contemporâneo. Mesmo sendo a escrita portadora de uma estrutura que possibilita uma conservação de conhecimento de forma mais fixa, se ela não existe a partir da sua fruição, a sua eficiência, no aspecto da propagação do seu conteúdo, fica comprometida. Opondo-

se à fixidez da escrita, a cena apresenta uma dinâmica particular, principalmente se considerarmos o espaço de diálogo com o público, agente de transformação e fixação ao aceitar ou rejeitar o que é apresentado.

Na Luta de Mouros e Cristãos da cidade do Prado, o roteiro da representação, os diálogos e performances dos atores são eventualmente alterados. Não na sua estrutura maior, mas nas falas e cenas. Declarada pelos participantes de outrora como sendo originária do “livro de Carlos Magno”, hoje, muito se distanciou do que poderia ser identificado como pertencente à literatura. A inserção do personagem São Sebastião como centro da intriga do drama e as falas dos personagens apresentam uma certa liberdade em relação a sua matriz escrita. O livro é uma referência para a origem do drama. O mesmo não se pode dizer do Auto de Floripes, de Príncipe. Ali há uma certa obediência ao texto escrito. A reprodução mais fiel ao livro no roteiro e nas falas das personagens tornou-se um critério de julgamento de qualidade exercida pela plateia que assiste.

Mas, o que se pode observar nesses dois dramas é que, mesmo variando em intensidade, eles se apresentam como dinâmicos, polissêmicos, atraentes, participativos e coletivos. Talvez tais razões justifiquem ser a cena o principal espaço de memória das narrativas carolíngias, no quesito popularidade, tanto no Brasil como em São Tomé e Príncipe.

Alguns pesquisadores podem nos oferecer nos seus estudos algumas pistas para a compreensão deste fenômeno. Para Pierre Lévy,

[...] as representações que têm mais chances de sobreviver em um ambiente composto quase que unicamente por memórias humanas são aquelas que estão codificadas em narrativas dramáticas, agradáveis de serem ouvidas, trazendo uma forte carga emotiva e acompanhadas de música e rituais diversos (LÉVY, 1993, pp. 82-83)

Ao mesmo tempo que a cena passa a ser um importante lugar de memória das narrativas carolíngias, paradoxalmente, ela é considerada como a arte do efêmero, por acontecer através de um meio que determina o tempo da sua existência: a presença de pessoas no momento da efetivação da cena –público e atores/ atrizes. “D’un côté, en tant qu’art, au moins en Occident, il n’a qu’une mémoire partielle, trouée, fragmentaire, et de l’autre, il tient de la chose remémorée qui, aujourd’hui

encore plus que d'habitude, cherche à se montrer dans l'actualité d'un corps, d'un spectacle⁹⁰» (BANU, 1987, p. 13)

Mas, o evento cênico pode se fazer existir além da sua concretização física. Num plano mais abstrato, esta transcende o momento cênico, ocupando o espaço da memória. É através desse mecanismo que o imaginário carolíngio sobrevive, pela via do conhecimento tradicional. Zumthor evidencia a dimensão individual da memória localizada no corpo, mesmo tendo como referência conhecimentos transmitidos entre gerações. “Nossa percepção do real é freqüentada pelo conhecimento virtual, resultante da acumulação memorial do corpo”. (ZUMTHOR, 2000, p.96)

Um dos participantes da Luta de Mouros e Cristãos faz uma observação em relação ao seu processo individual de memorização pela associação de falas e gestos: “Quando eu falo ‘o sol’, eu aponto pra ele, por que aí sei que é a hora de falar essa embaixada”. O depoimento de Seu Romildo coaduna com a reflexão de Zumthor que fala da “existência de uma lembrança orgânica das sensações, dos movimentos internos do corpo” que atuam como mecanismo de percepção e acentuado pela via do envolvimento estético. Afinal, “desde a época carolíngia, a pedagogia explora, para favorecer a memorização, a gestualidade do corpo ou das mãos e dos dedos”. (ZUMTHOR, 2001, p. 245)

Em São Tomé, no carolíngio Tchiloli, podem-se identificar sentimentos similares, como observa Valverde:

[...] para muitos, a recepção do Tchiloli se faz pelo e com o corpo, reactivando uma memória corporal de algumas *agilidades* e movimentos aprendidos há mais ou menos tempo. Esta relação com o passado através de uma memória corporal produzida no corpo foi explorada, a um nível mais geral, por Paul Connerton, que sugere que os grupos “confiam a automatismos corporais os valores e as categorias que mais anseiam conservar. Eles sabem como o passado pode ser mantido em mente através de uma memória habitual sedimentada no corpo”. (VALVERDE, 1998, p. 229)

Segundo Pierre Nora a memória é a vida, « portée par des groupes vivants, en évolution permanente, multiple et démultiplié, ouverte à la dialectique du souvenir

⁹⁰ “De um lado, na arte, ao menos no Ocidente, há apenas uma memória parcial, aberta, fragmentária, e de outro, tem a coisa rememoriada que, hoje ainda mais de hábito, busca se mostrar na atualidade de um corpo, de um espetáculo.” (Tradução nossa)

et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations⁹¹ ». (NORA, 1984, p. XIX-XX)

Nessa perspectiva, a memória é compreendida como condição da existência cultural humana, “ela é a propriedade de conservar certas informações, propriedade que se refere a um conjunto de funções psíquicas que permite ao indivíduo atualizar impressões ou informações passadas, ou reinterpretadas como passadas” (SILVA, 2005, p. 275). É através de “extraordinaire outil de mémoire et de propagation des représentations”⁹² (LÉVY, 1990, p, 87) que a humanidade se organiza em torno do tempo e do conhecimento. A memória se estrutura pela e para linguagem. É pela “présence ou l'absence de certaines techniques fondamentales de communication⁹³ » que as culturas podem ser classificadas em grandes categorias. (LÉVY, 1990, p.89)

Ao pensar o processo de construção e permanência das narrativas carolíngias, pode-se pensar a memória como uma via de transmissão de um conhecimento que se propaga e se recria através de séculos. No Auto de Floripes e na Luta de Mouros e Cristãos, ela se instaura num plano individual, quando cada participante ou cada espectador em contato com o folgado retém na sua memória o que foi percebido em cena. Através da percepção multisensorial e do interesse estético, um complexo sistema de memorização entra em cena proporcionando fontes ricas de armazenamento de informações que torna possível a reprodução da cena na memória individual de quem se relaciona com ela e também na perspectiva tradicional, uma memória coletiva que se atualiza. A memória é assim pensada como: « une aventure personnelle ou collective consistant à partir à la découverte de soi grâce à la rétrospection »⁹⁴. (CANDAU, 2000, p. 169)

A este respeito Lévy comenta:

⁹¹ Levada por grupos atuantes, em evolução permanente, múltiplo e multiplicado, aberto à dialética da lembrança e da amnésia, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável à todas as utilizações e manipulações, suscetível de longas latências e de súbitas revitalizações.” (Tradução nossa)

⁹² “(...) da extraordinária ferramenta da memória e da propagação de representações” (Tradução nossa)

⁹³ “(...) é pela presença e pela falta de certas técnicas fundamentais de comunicação” (Tradução nossa)

⁹⁴ « uma aventura pessoal ou coletiva consistindo da descoberta de si graças à retrospectiva” (Tradução nossa)

Dramatisation, personnalisation et artifices narratifs divers ne sont pas seulement destinés à procurer du plaisir à l'auditeur. Ils sont encore des conditions *sine qua non* de la pérenité d'un ensemble de propositions dans une culture orale. On peut améliorer encore le souvenir en faisant appel aux mémoires musicales et sensorimotrices comme auxiliaires à la mémoire sémantique. Les rimes et les rythmes des poèmes et des chants, les danses et les rituels ont, comme les récits, une fonction mnémotechnique⁹⁵. » (LÉVY, 1990, p. 94)

Ao refletir sobre a trajetória dos dramas carolíngios brasileiro e são-tomense é inevitável abordar as vias de comunicação na perspectiva da memória que transpassa séculos de transmissão. As apresentações são repetidas com permanências, relativas e sutis mudanças de um ano para o outro, tanto no Auto de Floripes quanto na Luta de Mouros e Cristãos. A apreciação repetida se transforma em via de aprendizado e memorização do objeto assistido. Nos relatos das pessoas envolvidas nos folguedos observa-se uma ligação com a implicação emocional. Tal critério coloca em evidência o sentimento estético associado à religiosidade, pois é sempre importante se recordar que os dramas citados acontecem em homenagem a santos, São Lourenço e São Sebastião, respectivamente.

A fixação do conteúdo apreciado recebe influências de natureza pessoal – interesse estético – e coletivo – realização religiosa. Ou seja, quanto mais se percebe a intensidade de envolvimento pessoal com uma informação, mais intensa é sua retenção. A cultura religiosa católica coloca o indivíduo em contato com um tipo de conhecimento que lhe é familiar, favorecendo a permanência do objeto apreciado. “Ainsi, les événements ou versions des événements ayant le plus de conséquences sur le système de représentations et de croyances du sujet ont certainement plus de chances d’être préservés dans la mémoire que les événements ou versions ne comportant que peu de conséquences de cet ordre⁹⁶ » (LÉVY, 1990, pp. 92-93)

⁹⁵ « Dramatização, personalização e diversos artifícios narrativos não são destinados apenas a procurar o prazer do auditor. Eles são condições *sine qua non* da perenidade de um conjunto de proposições de uma cultura oral. Pode-se melhorar ainda a lembrança solicitando as memórias musicais e sensoriomotrizas como auxiliares à memória semântica. As rimas e os ritmos dos poemas e cantos, as danças e os rituais têm, como as recitações, uma função mnemotécnica. (Tradução nossa)

⁹⁶ « Assim, os eventos ou versões de eventos que têm mais consequências sobre o sistema de representação e convicções sobre o tema têm certamente mais chances de serem preservados na memória que os eventos que comportam só um pouco de consequências desta ordem”. (Tradução nossa)

A exposição destas reflexões surge na tentativa de se compreender a permanência de narrativas carolíngias em contextos contemporâneos, longínquos temporalmente de sua gênese matricial, mas que reproduzem referências culturais do passado em conjunção com a atualidade. Estabelece-se aí uma relação com o tempo, « le présent trans-temporel », como diz Halbwachs: “Les individus comme les sociétés ont toujours façonné les représentations de leur propre passé en fonction des enjeux du présent⁹⁷ » (HALBWACHS, 1997, p. 286).

São dramas que têm um forte laço com a tradição, que pode ser compreendida a partir da teoria da continuidade que, segundo Joël Candau:

« résulte d’une construction mémorielle fondée sur la légende d’une permanence « séculaire » des pratiques, enjolivant le passé pour aboutir à ce que Bernard Crettaz appelle la beauté du reste, son archaïsation et la fabrication de nouvelles traditions. »⁹⁸ (CANDAU, 2000, p. 145-146)

No caso das narrativas carolíngias – Auto de Floripes e a Luta de Mouros e Cristãos – percebe-se que a forma de comunicação cênica favorece a atualização do tema. Por ser uma prática que pertence essencialmente ao jogo do coletivo e por explorar elementos espetaculares atrativos, os dramas funcionam, em relação aos demais produtos carolíngios, como um “objet d’ajouts, de suppressions et d’actualisations qui l’enrichissent en permanence⁹⁹ » (CANDAU, 2000, p. 153). Sua estrutura porosa facilita a interação e a aceitação de elementos culturais de cada época, de cada cultura fazendo com que atualizações e permanências se estabeleçam num equilíbrio de aceitação e mudanças.

A memória relacionada ao teatro está muito próxima do que George Banu aponta como o seu grande paradoxo: « au présent du regard s’ajoute la conscience de la disparition. L’imminence de l’effacement aiguise la conscience de la mémoire¹⁰⁰ ». (BANU, 1987, p. 15). No ensaio “La mémoire et l’expérience de

⁹⁷ « o presente trans-temporal » (...) “Os indivíduos como as sociedades têm sempre uma forma de representações de seu próprio passado em função dos jogos do presente.” (Tradução nossa)

⁹⁸ « (...) resulta de uma construção memorial fundada sobre a lenda de uma permanência ‘secular’ de práticas, embelezando o passado para chegar ao que Bernard Crettaz chama de a beleza do resto, sua arcaização e a fabricação de novas tradições. » (Tradução nossa)

⁹⁹ “objeto de adições, de supressões e de atualizações que o enriquecem em permanência.” (Tradução nossa)

¹⁰⁰ No momento do olhar adiciona-se a consciência do desaparecimento. A iminência da eliminação aguça a consciência da memória. » (Tradução nossa)

l'irréversible", o professor de estudos teatrais, Georges Banu, apresenta reflexões que podem dialogar com o fato da memória carolíngia hoje ocupar preferencialmente o espaço do drama. Ao tratar especificamente do teatro o professor declara: « la conservation correcte est impossible car le spectacle ne pourra jamais être intégralement préservé comme un tableau ou un roman, l'imminence de l'oubli apparaît tout à la fois comme destin et défi¹⁰¹ ». (BANU, 1987, p. 13)

Ao mesmo tempo em que as narrativas carolíngias perduram através de séculos, mantendo uma matriz temática, elas também se transformam constantemente. Por explorar uma estrutura, a cênica, que possibilita o “esquecimento” e solicita a memória do espectador, muito mais facilmente essas narrativas adéquam linguagem e termos ao contexto em que se apresenta, favorecendo a integração e o pertencimento cultural à época e ao lugar onde acontece.

Hoje, a permanência da temática carolíngia no drama e um enfraquecimento da prática da literatura – exceto como acontece em Príncipe, que serve de apoio de memória das encenações – abre caminho para uma reflexão sobre os interesses e práticas culturais contemporâneas e a hipertextualidade. O Auto de Floripes e a Luta de Mouros e Cristãos exploram formas de comunicação diversas como a visual, a musical, a gestual, e ainda está localizada no campo estético, espetacular, religioso e coletivo. Por tais razões, a forma de comunicação cênica característica dos folguedos carolíngios da ilha do Príncipe e da cidade de Prado ocupa espaço de memória preferencial das narrativas carolíngias no contexto contemporâneo.

¹⁰¹ “a conservação correta é impossível porque o espetáculo não poderá nunca ser integralmente preservado como um quadro ou um romance, a iminência do esquecimento aparece toda vez como destino e desafio.” (Tradução nossa)

capítulo 3



AUTO DE FLORIPES

4- AUTO DE FLORIPES: O ESPETÁCULO E SEUS ELEMENTOS

Aqui se apresenta o Auto de Floripes, da Ilha do Príncipe. Fruto de uma longa trajetória cultural e temporal, o Auto apresenta-se na atualidade com vestígios do passado vindos da biografia do Imperador Carlos Magno, de fatos históricos, das canções de gesta e da literatura em prosa. Muitos dos sinais referentes aos antecedentes históricos talvez já estejam tão diluídos e incorporados de novos significados que parecem pertencer exclusivamente ao tempo e ao contexto atual. Outros elementos, como palavras, intrigas e personagens, numa breve observação, podem nos remeter a outros tempos, outras histórias. Muito do que compõe os dramas carolíngios hoje são também referências recentes, localizadas nas culturas onde eles se apresentam e oriundas da dinâmica cênica que lidam com memória e esquecimento, passado e presente, permanências e atualizações.

A análise feita sobre o Auto de Floripes ressalta o seu caráter espetacular na compreensão de sua dimensão teatral. Este viés não destoa da visão que os seus atores e parte da comunidade dispensam ao drama: “O Auto de Floripes é um teatro, só que um teatro de rua”, afirma Carlos Gomes, secretário do Governo Regional da Ilha do Príncipe. João Cassandra, ex-figurante (ator) e atual membro da associação organizadora do auto, declara: “O Auto de Floripes é uma forma de apresentação teatral, popular. Tanto que há um espaço no qual se fazem ensaios: quer da marcha, quer da fala, quer da mímica. E todo o processo é feito através dos ensaios”.¹⁰²

A identificação de elementos de um espetáculo teatral é facilmente reconhecível: texto, direção de cena, ensaio, figurino, cenário... Entretanto, algumas palavras, com significados análogos aos usados no teatro convencional se particularizam. A exemplo: ator ou atriz corresponde a figurante, personagem a figura, diálogo a deixa, figurino a fardamento.

A descrição e análise dos elementos espetaculares aqui desenvolvidas partem da perspectiva do reconhecimento da existência de um encontro cultural que reúne uma matriz do teatro chamado convencional e ocidental entrecruzado com as particularidades locais que caracterizam o Auto de Floripes, da Ilha do Príncipe.

¹⁰² Os depoimentos e fotografias que constam nesta tese, quando não creditados uma autoria, foram recolhidos e registrados por mim, na Ilha do Príncipe, em agosto de 2009. As falas de personagens têm como referência a transcrição do Auto de Floripes realizada por Fernando Reis (Pôvo Flogá, 1969) e revisado por Augusto Baptista (Floripes Negra, 2001).

O auto é, nesta pesquisa, apresentado em elementos separados, mas sem desconsiderar a sua globalidade cênica. Cenário, figurino e texto fazem parte de uma rede complexa que se efetiva no sistema total da encenação.

4.1 A ilha e a fantasia: o Príncipe em festa

“Haverá neste mundo um espírito capaz de persuadir outro que a história da infanta Floripes com Guy de Borgonha não é verdadeira, assim como também não a aventura de Ferrabrás na ponte de Mantible, que aconteceu nos tempos de Carlos Magno? Eu juro por Deus que é verdade tão verdadeira quanto a luz do dia de hoje.” (Miguel de Cervantes, *in* D. Quixote, Cap. XLIX, parte 1)

O Auto de Floripes faz parte do calendário religioso das festas de São Lourenço, que tem como ponto de convergência a encenação do próprio auto. A encenação que corresponde aos capítulos I ao XLVII do Livro Segundo e da Primeira Parte do livro *A Historia do imperador Carlos Magno e os doze pares de França*, é o ponto de maior concentração do público presente na praça e ruas do vilarejo de Santo António. Numa encenação longa, que começa pela manhã, por volta das sete horas e vai até cerca de 20 horas são representados trechos do livro acima citado.

Apesar do dia 15 ser o apogeu da festa, é durante todo o mês de agosto que barracas, instaladas na Praça da Independência e seus arredores, no vilarejo de Santo António, a parte mais urbana da ilha, servem como pontos de concentração de pessoas. Além de ser lugar de encontro, a praça passa a ser um centro onde acontecem apresentações artísticas, folclóricas e culturais a cada noite. As barracas construídas com uma estrutura simples de lona plástica e madeira são distribuídas em ruas circunvizinhas e na praça principal do vilarejo. Comidas como caranguejo, frango, peixe frito e churrasquinhos são vendidas juntamente com bebidas como cerveja, vinho de palma, refrigerante, aguardente local – cacharamba, dentre outras. A programação musical fica a cargo dos aparelhos de som que tocam principalmente músicas de artistas locais e caboverdianos. Mas, na semana que antecede o dia de São Lourenço, grupos da ilha e de outras localidades do país, por iniciativas particulares ou contratados pelo Governo, fazem apresentações da cultura típica são-tomense: puita, socopé, deixa, danço congo.

Nos dias que antecedem a festa, podem-se perceber sinais do Auto. Pelas ruas, participantes passam com seus figurinos e objetos cênicos, na preparação do cenário, e nas rodas de amigos surgem comentários sobre quem vai fazer qual personagem, dúvidas sobre quem fará o show no palco que está sendo construído na quadra esportiva, ao lado da Praça. O universo da festa, como é bem compreensível, vai além do próprio dia da sua realização.

Dia 15 de agosto. É chegado o dia da festa. Assim como no teatro convencional, nas apresentações que acontecem em salas fechadas, quando o início do espetáculo se dá pelo sinal que soa três vezes, o começo do Auto de Floripes também é anunciado pelo som. Logo pela manhã, a corneta e o tambor, dupla de instrumentos presentes no grupo mouro e no grupo cristão, soam. Santo António sabe que é dia 15, é agosto, dia de festa, dia de Floripes.

Por volta das sete horas da manhã começa a primeira etapa: a formação dos exércitos. O General Embaixador de cada grupo, acompanhado pelo tamboreiro¹⁰³, fazendo soar a sua corneta, marcha pelas ruas em direção à casa de cada um dos participantes. Ao chegar, aguarda, se necessário, que o participante termine de se caracterizar para, em seguida, saírem juntos em direção à casa do próximo a ser recolhido. Esta etapa é denominada “recolha dos pares”. A ordem de inserção de cada participante no grupo é determinada pela hierarquia do personagem interpretado. No grupo mouro, depois de ser dado início com o General Embaixador, vem o Feiticeiro Mabrão, Um dos Cavalheiros, Um dos Turcos, seguidos dos demais. Os últimos personagens a se unirem ao grupo são considerados, pelo critério de autoridade e participação no drama, os mais relevantes.

Depois de percorrer boa parte do vilarejo de Santo António, onde fica a sede do governo e única localidade mais urbanizada da Ilha do Príncipe, por volta das onze horas, acontece a recolha dos quatro últimos mouritanos. Primeiro Sortibão, seguido de Burlante e a tão esperada, Floripes e, por fim, o comandante maior, Balão. A saída da princesa moura da casa é muito aguardada. Muitas pessoas se aglomeram à sua porta. Quando o grupo mouro chega e se dispõe em frente à casa de onde sairá Floripes, a plateia reage e aguarda a aparição da princesa, que surge e, com ela, aplausos, gritos e câmaras fotográficas direcionadas à protagonista. O tambor, as cornetas e os apitos soam. A plateia, posicionada em frente à residência,

¹⁰³ Tamboreiro é a denominação para o participante que toca o tambor.

inquieta-se. Floripes permanece na porta, fazendo marcações rítmicas com pequenos movimentos corporais. O Rei Galafre, no espaço livre entre a princesa e a plateia, aproxima-se, faz algumas saudações e afasta-se. O segundo a fazer reverências é Murradas, tocando a corneta e segurando uma bandeira com as cores do país – vermelho, verde e amarelo – faz uma coreografia com passos ritmados e, ao se aproximar da princesa, faz um movimento de chamado com o pequeno pavilhão em punho e Floripes o acompanha para compor com os demais o exército mouritano. Ao fazer parte do exército, Floripes é guardada pelos principais secretários de seu pai Balão, Sortibão e Clarião. É com eles, um de cada lado, que ela sai de sua casa e segue pelas ruas. Após, o que pode ser considerado o ponto máximo da recolha, todos seguem até a residência final, onde fazem a recolha do mais alto grau na hierarquia do grupo, o Almirante Balão. Com a presença dos 23 pares, o exército mouritano está completo em sua formação.



Figura 21: Composição do exército mouritano. Ao fundo, o castelo com as autoridades mouras.

Enquanto acontece a recolha e a formação completa do grupo mouro, os cristãos realizam ação similar. Começando com o músico que toca o tambor e com o

Embaixador General que toca a corneta, pouco a pouco os cristãos também completam sua formação: dá-se início com Guarim, depois o personagem denominado Um dos cavaleiros, até chegar à mais alta hierarquia, ou seja, os últimos a serem recolhidos: Roldão, chefe da guarda e o Imperador Carlos Magno. O embaixador comanda as primeiras buscas portando uma corneta que é tocada eventualmente durante a marcha pelas ruas e de forma intermitente quando está diante do par a ser recolhido.

A corneta simboliza autoridade. Desta forma, ao chegar um representante de grau mais elevado na hierarquia, este recebe a corneta e passa a comandar o grupo, que marcha enfileirado pelas ruas até chegar à próxima casa a ser visitada. Quando chegam à porta do par que será recolhido, os demais figurantes posicionam-se à frente da casa até a sua aparição. Depois do embaixador, a segunda autoridade a comandar a recolha no grupo cristão é Galalão. A marcante diferença é que os cristãos não têm a esperada cena de recolha da princesa, pela própria e óbvia inexistência do personagem no grupo. Por esta razão, a maior parte do público acompanha a formação do exército mouro.

Os dois grupos, agora com formação completa, marcham por ruas distintas para retardar o encontro, e seguem em direção ao cemitério, onde acontece a segunda etapa: a cortesia, uma reverência aos mortos. Primeiro é o exército cristão que entra no cemitério, para depois o mesmo ser feito pelos mouros. No ritual, após a entrada do grupo, cada participante, livremente, realiza a sua homenagem a uma pessoa já falecida. Esta etapa acontece de forma independente, sem ser um ritual efetivamente coletivo, podendo, inclusive, alguns participantes, depois da entrada, ocupar o lado exterior do cemitério.

A reverência pode ser tanto com um soar mais longo da corneta como uma ação mais reservada, onde o mouro ou o cristão posiciona-se ao lado da sepultura e ali realiza um ato de celebração ao falecido que pode ser um familiar, um amigo, ou um ex-participante do Auto. Em sinal de respeito, ao entrarem, retiram o turbante ou o chapéu. Ações individualizadas acontecem, como uma aparente conversa com o morto, o derramamento de bebida em cima da cova, o consumo de metade do cigarro como parte da reverência, sem esquecer-se de deixar a outra metade acesa

como oferenda ao homenageado e também, derramar um pouco de um líquido no chão do cemitério.¹⁰⁴

Wilson Sacramento Mendes da Graça¹⁰⁵, participante, explica:

Depois da recolha de cada par nós dirigimos ao cemitério com o benefício próprio de cada um de nós. E por defesa vamos ao cemitério e fazemos uma simples oração, pedindo só a Deus que nos ajude nesse dia, que nos proteja e pedimos também aos outros pares que já são falecidos, que já representaram o papel que tamos a representar hoje, cada um individualmente, que ele me ajude nesse dia para que eu não tenha um acidente, não venha a ter um enfarte, qualquer coisa de gênero, só em benefício religioso. Pedimos a Deus e ao outro figurante que já foi e que hoje nós representamos para que nos dê bênção, para fazermos representar dignamente o nosso auto.



Figura 22: Cristão fazendo reverência no cemitério

¹⁰⁴ Os rituais realizados no cemitério tinham um caráter muito íntimo e pessoal, sendo que os participantes apresentavam um certo desconforto quando eu lhes dirigia alguma pergunta a respeito. Por esta razão a minha observação foi atenta, mas com poucas indagações.

¹⁰⁵ Wilson da Graça, natural da Ilha do Príncipe, tem 28 anos e há 19 participa do Auto de Floripes. É conhecido pelo seu “nome de casa”, Rolden, em homenagem ao par cristão Roldão. O antropólogo Paulo Valverde, nos seus estudos sobre o Tchiloli, constata semelhança na Ilha de São Tomé: “[...] quase todos os são-tomenses possuem dois nomes: um “nome de casa” que é o nome público mais utilizado e um ‘nome de baptismo’, “de saída” ou “de escola”, que só é acessível a um número mais ou menos restrito de pessoas, e é o que está ligado – para os que acreditam – aos espíritos da pessoa, podendo, em caso de utilização indevida, sobretudo por feiticeiros, levar à destruição do indivíduo. (VALVERDE, 2000, p. 36)



Figura 23: Almirante Balão no cemitério com um pequeno recipiente na mão direita que contém um líquido que será derramado no chão. Príncipe, 2009.

Depois da recolha dos pares e da ida ao cemitério, por volta das 13 horas, começa, de fato, a representação. Esta etapa é marcada com a entrada de cada grupo na Praça da Independência. Primeiro entra o grupo mouro, passando por Mantible – ponte que separa os reinos inimigos – até chegar ao Reino das Águas Mortas, região do castelo mouritano. O Almirante Balão, os secretários Burlante e Rei Clarião e mais a Floripes sobem ao castelo e os demais posicionam-se abaixo, lado a lado, de frente para o seu principal comandante. Em seguida, os opositores chegam à praça e se dirigem para Mormionda, o reino cristão, localizado numa extremidade da rua, oposta ao castelo mouritano, em frente à igreja católica matriz.

Começa então a terceira etapa: a troca de embaixadas, quando os líderes enviam um ao outro, mensagens hostis e ameaçadoras. A primeira ação parte do Almirante Balão, líder maior dos mouros. Do seu castelo ele manda a primeira embaixada através de Cornifer, o seu General Embaixador. Antes faz um chamado aos seus vassallos: – “Valorosos soldados, amigos e companheiros, defensores do sangue mouritano, em que param as vossas valentias? Hoje é o dia que devemos ganhar muita honra e crédito para que Carlos Magno e os seus valentes Pares conheçam as forças que têm em toda a Turquia! E assim juramos então, soldados,

de os vencer ou morrer?!¹⁰⁶” Os soldados respondem: –Vencer! Do outro lado da rua, distante cerca de 400 metros, Carlos Magno também conclama seus súditos: –“Valorosos soldados, amigos e companheiros, vós que sois o escudo com que tenho defendido este Reino de que sou Chefe, juramos, soldados, morrer ou vencer?” Os seus soldados também respondem: “Vencer!”. Por este início percebe-se que os grupos partem da rivalidade prévia anunciando um combate equiparado em disputas e força.



Figura 24: Grupo cristão com sua formação completa. No castelo, ao fundo, o castelo com os comandantes cristãos. Príncipe, 2009.

O Almirante Balão, do alto do seu castelo, dirige-se a Cornifer, o seu General Embaixador e lhe transmite a mensagem a ser dada ao Imperador cristão: “(...) – ide à cidade da Grécia, e diz ao pérfido Imperador Carlos Magno que se faça mouro, e que, feito lhe prometo a entrega das Santas Relíquias que há tanto tempo busca e

¹⁰⁶ Para a descrição da festa e do Auto de Floripes são utilizados o material filmado para esta pesquisa no ano de 2009, o filme *Floripes* (1998) de Teresa Perdigão e Afonso Alves, e a transcrição feita por Fernando Reis, publicada no livro *Pôvô Flogá* (1969) e revisada por Augusto Baptista no livro *Floripes Negra* (2002).

que abomine as falsas leis em que chega, e que creia nas leis de Mafoma, Deus de Pompa, Deus de Grandeza, Deus de Sabedoria e Riqueza!”¹⁰⁷

Acompanhado pelo som do tambor e pelo toque da sua corneta, Cornifer passa pela ponte e ao chegar em Mormionda, sobe ao castelo, deixando escudo e espada na entrada e passa a embaixada ao Imperador, finalizando: – “ Esta é a embaixada que vos trago e dê-me agora a resposta que vos parecer para levar ao meu soberano senhor...”. Carlos Magno diz que não tem resposta e manda que ele se retire. O embaixador desce, recolhe seus pertences, e diante do Imperador o ameaça dizendo que o Almirante fará com que ele largue as armas. Carlos Magno demonstrando a sua ira, manda prendê-lo. Logo em seguida, desfaz o comando dado para que não seja considerado “tirano como o seu pérfido Rei”. O Embaixador volta para o reino mouro tocando a corneta, acompanhado pelo soar do tambor. Ao chegar, narra o acontecido: “– Mui nobre Almirante, venho da cidade da Grécia cumprindo a vossa missão, e o Carlos Magno teve grande da embaixada”.



Figura 25: No seu castelo, Carlos Magno ouve a embaixada proferida pelo mouro.

¹⁰⁷ Devido ao texto do Auto de Floripes ser de tamanho extenso, serão colocados apenas trechos dos diálogos. O texto completo encontra-se nos livros Pôvô Flogá e Floripes Negra (ver Referências).

Volta-se a atenção para o reino cristão onde o Imperador revida e manda a sua embaixada pelo seu general, dizendo: “(...)– quero que vás às Águas Mortas e digas ao Almirante Balão que me mande as Santas Relíquias que tomou aos cristãos e que se baptize. Em não se querendo baptizar e nem me mandando as Santas Relíquias, faço juramento em lançá-lo fora dos seus reinos e dar-lhe vituperiosa morte! Ide, meu embaixador, sem susto, e diz tudo que te mando dizer.” Ao finalizar a embaixada, Carlos Magno recebe a aprovação do público que reage com palmas e gritos.

O embaixador cristão toca sua corneta e, acompanhado do tamboreiro e de boa parte do público, segue para o reino mouritano. Lá chegando, sobe no castelo e transmite a embaixada ao Almirante afirmando a intenção do seu comandante em expulsar o líder das Águas Mortas e matá-lo. Balão reage dizendo que a embaixada não tem resposta. O General Embaixador responde, reafirmando a soberania do seu senhor cristão. Enraivecido, o Almirante manda prendê-lo. O exército mouro cerca o Embaixador que reage lutando. Os companheiros cristãos que estavam à espreita entram na disputa.

Os grupos saem correndo, já em luta, para um outro espaço da praça, uma pequena rua à direita da Ponte de Mantible, mais distante do castelo dos mouros. Acontece uma árdua batalha envolvendo espadas e escudos, e o cristão Oliveiros sai gravemente ferido, sendo carregado pelos braços e pernas pelos seus companheiros. O público ocupa as laterais do grande retângulo que demarca a cena. Em alguns momentos, é necessário que a plateia se afaste, pois as armas e o choque entre os pares podem ameaçar sua segurança.

Depois do violento combate, o mouro Murradas¹⁰⁸, com sua corneta e o tamboreiro, volta às imediações do castelo para chamar por Ferrabrás, o valente filho do Almirante, Rei de Alexandria. Ferrabrás, que até então não havia aparecido surge pela rua lateral ao castelo mouro, gritando pelo pai. Sobe no castelo e implora a permissão do pai para desafiar Carlos Magno em Mormionda. Justificando ser o pedido um “problema nacional”, o pai concede a licença pedindo que não o mate, mas que o prenda e traga para ser enforcado publicamente na torre das Águas

¹⁰⁸ Na transcrição de Fernando Reis é grafado o nome Muradas. Utilizo a forma que está escrita no escudo que identifica o personagem no ano de 2009. A pronúncia do nome pelos participantes evidencia a emissão do som da letra R, suas particularidades e diferenças no português são-tomense. As diferentes pronúncias trouxeram a variação na grafia: Muradas e Murradas.

Mortas. Ferrabrás dá início a sua partida e depois de avançar alguns metros ouve o chamado da sua irmã Floripes.

Esta cena não tem grande relevância na dramaturgia, mas o público a reverencia com devida atenção, pois é o momento em que Floripes faz o seu solo. Ou seja, o chamado de Ferrabrás coloca em destaque a qualidade vocal da atriz-personagem. A princesa emite um grito melodioso chamando por três vezes o nome do irmão, repetindo, em seguida, por mais duas vezes. Após esta exibição, silenciosa por parte da plateia, saem as reações de aplausos, gritos e comentários de aprovação ou não da performance da atriz.

Após o chamado, Ferrabrás vai ao encontro da irmã no castelo mouritano. Lá, ele recebe da mão da princesa uma arma que o fará “conseguir vitórias memoráveis” e extinguir “as tiranias dos inimigos”. Ferrabrás a recebe, e diz: “– Floripes, tenho fé firme na ajuda dos nossos Deuses, que, com esta espada, havemos de entrar em toda a França e nela viver a bandeira da Mauritânia.” O Rei de Alexandria segue para o desafio. Ao chegar em Mormionda, a cerca de uns cem metros do castelo cristão, ele começa a gritar, intimando o Imperador que envie os seus mais valentes cavaleiros para a batalha.

Em seguida, Ferrabrás deita-se num lençol estendido na calçada da rua, que representa uma árvore. Após um breve descanso e vendo que nenhum cristão veio ao seu encontro, faz um novo desafio. Do seu castelo, Carlos Magno ouve e sabe através de Ricarte de Normandia, seu secretário, que se trata de Ferrabrás, filho do Almirante Balão, o autor do roubo das Santas Relíquias. Mesmo ouvindo as palavras do mouro, nenhum dos homens de Carlos Magno se habilita a partir para o combate. O Imperador chama Roldão, o chefe da guarda e este se recusa a ir, pois no último combate contra os turcos, alega que os Pares de França enfrentaram com valentia os mouros, ficando Oliveiros muito ferido, e, ao retornar, o Imperador disse publicamente que os combatentes mais velhos tinham lutado mais que os mais novos.

A cena em que Carlos Magno faz a afirmação de que os mais novos pouco lutaram não é dramatizada, só aparece como informação através do diálogo entre Roldão e o chefe cristão. Este recurso de carácter épico é explorado em outras situações. É através de falas dos personagens que o público fica sabendo do motivo inicial da guerra, a recuperação das Santas Relíquias pertencentes aos cristãos que

foram roubadas pelos mouros. O outro exemplo de exploração do recurso épico está na apresentação dos reais interesses e justificativas que fazem a princesa turca agir de modo a favorecer os inimigos dos mouritanos, mesmo sendo ela uma princesa das Águas Mortas. O recurso dramático de traço épico, que narra sem apresentar a ação, é explorado em cenas referentes ao tempo passado: seja em ações relatadas e que não são dramatizadas, como é o caso da conversa citada anteriormente entre Carlos Magno e Roldão ou quando a princesa Floripes declara ter conhecido e se apaixonado perdidamente por Gui de Borgonha quando este esteve em Roma, lutou e derrotou centenas de turcos.

Com a recusa de Roldão em ir à luta com Ferrabrás, o diálogo entre Carlos Magno e seu sobrinho Roldão torna-se mais desafiador a ponto do chefe cristão determinar que: “– Roldão seja preso e sentenciado à morte!”. Os demais pares interferem na briga que se estabelece entre os dois. Um dos conselheiros do Imperador, o personagem Autor, o adverte lembrando da injustiça dita, pois os jovens cavaleiros sempre demonstraram empenho nas batalhas contra os mouros. Volta-se, depois para Roldão dizendo: “– E tu, Roldão, que, sendo um cavaleiro tão nobre, em que nunca houve temor, nem faltou a valentia; de donde te procedeu responder com tanta soberba ao Imperador?” Lembra ainda da importância de se respeitar os mais velhos.

No mesmo momento, Oliveiros inquieta-se com a falta de um candidato cristão para ir à briga e mesmo muito ferido, deitado no chão ao lado do castelo, pede a Guarim que arrume as suas armas e resolve ir ao combate. O cavaleiro cristão levanta e marcha, com passos trôpegos, sobe no castelo cristão e pede ao Imperador: – “Senhor, peço-te que me dê licença para responder a Ferrabrás que tantas vezes me tem chamado, e só com isto serão os meus serviços bem satisfeitos.” O Imperador, de dentro do castelo, ao ver o seu soldado machucado e sabendo da potência do inimigo Ferrabrás, nega o pedido. Um dos conselheiros do rei, de nome Galalão, interfere dizendo: – “Senhor, está ordenado na tua Corte que nenhuma coisa que mandasses se revogasse; por onde é justo que Oliveiros alcance a mercê que lhe mandaste pedir.” Diante do argumento Carlos Magno permite a ida do cavaleiro ao combate, não sem antes advertir o seu conselheiro: “– (...) deixarei ir Oliveiros à batalha; porém, se morrer nela, tu e toda a tua parentela

o hão-de pagar com a vida!”. Volta-se para Oliveiros e lhe joga do seu castelo, a luva que vestia a sua mão direita, simbolizando a licença para partir.

As condições adversas do estado de saúde de Oliveiros e a sentença dada para Galalão e família preparam a cena do combate para um duelo difícil, gerando desde então uma certa tensão, pois a vitória ou a derrota passa a estar agregada a outras conseqüências.

Um outro tipo de tensão, agora mais emocional, aparece associada à decisão do imperador de permitir que Oliveiros partisse para o combate. O pai do cavaleiro cristão, o Duque de Regner, sabendo da fragilidade física do filho, interfere pedindo ao Imperador: “– Senhor, peço-te pelo amor de Deus que tenhas piedade de meu filho e de mim; pois não tenho outro com que nesta minha velhice me console e se morrer na batalha também eu não terei mais vida”. Carlos Magno diz não poder mais voltar atrás de uma decisão anunciada, até mesmo por já ter entregado a luva como sinal de permissão. O duque vai até o filho, faz o sinal da cruz na sua testa e abraça-o. Em seguida, os demais cavaleiros, um a um, abraçam Oliveiros. O cristão parte ao combate.

Enquanto acontece a cena anterior, que decide a ida de Oliveiros para o combate, os mouros representam um outro episódio que vai convergir para a cena da batalha. Os mouritanos saem das imediações do seu castelo e seguem para uma rua paralela à Praça da Independência, acompanhados por uma boa parte da plateia e vão fazer a recolha dos “bobos”, personagens mascarados. Sai pelas ruas o grupo formado por mouros, bobos e seguidores, todos em direção ao local da batalha, a rua que separa os dois castelos. A plateia fica nas calçadas deixando o espaço da rua livre.

Os bobos circulam livremente, fazendo interferências na cena que envolve os dois combatentes. Fazem pequenas improvisações promovendo cenas cômicas dentro da tensa batalha entre o mouro e o cristão. Além do riso que funciona como um elemento que se contrapõe e complementa a ação tensa da batalha, os bobos apresentam esquetes, em ações curtas que não requerem uma concentração extrema do espectador, ao contrário dos protagonistas que solicitam a atenção para acompanhar o desenrolar da cena, composta de diálogos encadeados. Por equilibrar e estar pautado em tal dinâmica cênica, este momento é muito aguardado e considerado pelo público como o de maior importância.



Figura 26: Ferrabrás aguarda o esperado combate contra Oliveiros

Oliveiros chega acompanhado do seu escudeiro Guarim, encontra Ferrabrás deitado no chão e fala: “ – Levanta-te turco infiel, pega nas tuas armas, monta o cavalo e vem pelejar. Pois já que me tens chamado e blasfemado, quero ver se és tão grande nos teus feitos e valentia como és na fama e corpulência”. Ferrabrás senta-se, e olhando para Oliveiros pergunta quem ele é, principalmente depois de ver o corpo franzino e machucado de quem lhe desafia. No decorrer da conversa entre os guerreiros percebe-se a alusão feita aos cavalos. Entretanto, o animal não faz parte da encenação¹⁰⁹.

Nos momentos de diálogo entre os cavaleiros, parte do público cerca o pequeno espaço, mas a grande maioria acompanha mais de longe, esperando a batalha que acontece na rua e envolve movimentos amplos, o que possibilita maior visibilidade da cena. Os diálogos são unidades mais intimistas, em que a ação vocal de Oliveiros e Ferrabrás é a expressão de maior evidência em relação aos gestos que são mais contidos, ao contrário do que acontece quando partem para a batalha direta, quando a gestualidade e a movimentação são protagonistas da cena. São

¹⁰⁹ Os cavalos são referências constantes desde os fatos históricos envolvendo Carlos Magno. Os exércitos são citados como compostos por cavaleiros, o que tornou uma generalização para todos os combatentes. Nas Cavalhadas, dramas carolíngios que acontecem no Brasil, os combatentes montam cavalos. No Auto de Floripes não há registro de presença de cavalos. Hoje, estes animais são inexistentes na Ilha do Príncipe.

apresentações de maior dinâmica em relação ao ritmo empregado nos diálogos. Por esta razão, as ações dos bobos dialogam com a cena mais intimista das falas de forma mais independente, como se criassem seus esquetes de roteiros particulares: caem no chão, batem nas pessoas com seus chicotes, dançam, rebolam, provocando um distanciamento da cena que acontece em paralelo entre Ferrabrás e Oliveiros. Já nas cenas de batalha, quando os protagonistas ocupam a parte central da rua, os bobos interagem com a batalha, pois nesse momento o público está interessado e possibilitado de ver a ação da luta.

A disputa verbal entre os cavalheiros inimigos é longa: depois da sua chegada, Oliveiros apresenta-se como enviado de Carlos Magno, sem revelar sua identidade. Ferrabrás se anuncia como o Rei de Alexandria, “aquele que foi a Roma, matou os Pontífices, Cleros e outros muitos e que levou as Santas Relíquias, pelas quais vós outros cristãos tendes padecido grandes batalhas”. Ferrabrás não sabe ainda que está diante de Oliveiros, pois este não revela a sua identidade. Ainda sentado, pensando estar diante de um cavalheiro sem importância, Ferrabrás se recusa a lutar com um homem que não esteja a altura da sua valentia. Oliveiros insiste no combate e o mouro quer saber quem lhe desafia. Ao ser perguntado, Oliveiros mente dizendo que é Guarim, “nobre fidalgo e novamente armado cavaleiro”.

Mais referências a cavalos aparecem no diálogo dos inimigos. Na transcrição do texto feita por Fernando Reis, em 1969, com base no depoimento de um dos conhecedores do Auto, o cavalo aparece nas didascálias do texto: “E, pondo a lança no recto e direita, feriu o cavalo com as esporas (...) e saiu tanta cópia de sangue que o viu Ferrabrás rebentar entre as armas”. O diálogo presente ainda hoje no Auto de Floripes faz referência a este fato. Ferrabrás pergunta a Oliveiros: “– Onde estás ferido, pois lanças tanto sangue?” Oliveiros responde não estar ferido e afirma que o sangue vem do cavalo ferido pelas suas esporas. Outras referências ao animal aparecem na conversa entre os dois. Ferrabrás pede que o cristão vá até o seu cavalo e pegue o bálsamo que ele ganhou em Jerusalém, pois “deste bálsamo foi o teu Deus ungido e embalsamado quando o desceram da cruz e foi posto no sepulcro”. Ordena que Oliveiros (pensando que é Guarim) beba para sarar as feridas. Oliveiros recusa e intima o mouro para lutar. Ferrabrás oscila por achar que Guarim/ Oliveiros não tem fama e nem condições para desafiá-lo. Com a insistência

de Oliveiros, Ferrabrás levanta e Oliveiros o ajuda a se armar para o combate. O mouro ainda insiste para que o cristão desista, pois “é impossível escapares com a vida”. Como o cristão não desiste Ferrabrás desconfia: “– (...) a tua grandeza e ousadia me faz crer que és algum ou mais principal deles; e que me digas na verdade o teu nome e linhagem de onde procedes”. Oliveiros, então, declara a sua verdadeira identidade: “– E assim sabes que sou Oliveiros, filho do Duque Regner e um dos Doze Pares de França”. A partir dessa declaração, Ferrabrás sugere que o cristão beba o bálsamo, pois seria covardia lutar com um dos pares em estado físico tão deplorável. O cristão recusa a ajuda do inimigo convocando-o para a briga, salvo com a condição que “deixes os teus deuses e te baptizes e creias na lei de Cristo”. Ferrabrás descarta a conversão e ambos partem para mais um momento de intensa luta, com golpes de espadas e escudos.

O público acompanha atentamente as disputas corporais. Enquanto os combatentes ocupam determinado espaço da rua, os bobos se dividem: alguns demarcam a cena e outros interagem com a plateia em cenas de teor cômico.



Figura 27: À direita, um dos bobos com seu chicote na mão. Ao fundo, Oliveiros e Ferrabrás.

Enquanto Ferrabrás e Oliveiros intensificam a disputa, no castelo cristão Carlos Magno e seus conselheiros e cavalheiros a assistem. Roldão, o chefe dos doze pares, percebendo o duro combate, lamenta não ter ido à batalha no lugar do

“especial amigo e companheiro”. Carlos Magno responde, remarcando a desobediência do seu chefe na recusa de partir para a batalha.

As cenas, no castelo cristão e no campo de batalha, acontecem concomitantemente. O público, porém, concentra-se em torno do combate dos inimigos, especialmente por este se encontrar no momento de seu ápice. Com intenso envolvimento corporal, em movimentos de ataque e defesa, e alguns breves diálogos, Ferrabrás desfere um violento golpe no inimigo e, mesmo estando o cristão muito machucado, começa a proferir uma oração:

Ó meu Deus! Princípio, meio e fim de todas as coisas que estão sobre o firmamento: e que com as Vossas próprias mãos formaste nosso primeiro pai Adão; e por companheira lhes deste a Eva, formada da sua casta e os colocastes no Paraíso Terreal e um só fruto lhes proibiste e dele, enganados do demônio, comeram e por isso perderam o Paraíso. E Vós, Senhor, doendo-se da perdição do Género Humano, baixaste ao Mundo e tomaste humana carne no ventre virginal da Santíssima Virgem Maria, Senhora Nossa, e os três Reis vieram de longas terras a adorar-Te e Te ofereceram as suas dádivas de ouro incenso e mirra, e logo El-Rei Herodes imaginando matar-Te fez morrer muitos meninos inocentes e depois, Senhor! Vós pregastes neste mundo a Vossa Santa Doutrina e os judeus invejosos Te cravaram na cruz e estando nela Te abriu Longuinho com uma lança o santo peito e dele saiu Sangue e Água que é a figura do sacramento; e caindo nos olhos do cego Longuinho recuperou a vista que tinha perdido, e crendo em Vós se salvou e o Vosso Santo Corpo foi sepultado em um monumento de pedra, e ao terceiro dia ressuscitaste, e tiraste as almas dos Santos Padres que estavam no Limbo e no dia da Tua Ascensão, à vista dos Teus discípulos, subiste ao Céu. Assim, Senhor, como firmemente creio, isto, sem dúvida nem contradição alguma de incredulidade, Te peço queiras ser em minha ajuda, contra este turco por que vencido, se converta e creia em Ti, e entre no verdadeiro caminho da sua salvação. (BAPTISTA, 2001, p. 133)

Depois de declamar a longa oração, Oliveiros beija a sua espada e parte para o inimigo. Ferrabrás, que havia ouvido atentamente à prece, insiste, dizendo a Oliveiros: “(...) deixes o teu Deus e te faça mouro”. O cristão rejeita a intimação e ambos partem para mais um entrave. Oliveiros atinge Ferrabrás com uma brutal pancada, que é retribuída com a mesma intensidade. Os cavalheiros ficam muito feridos. Após um duro golpe, Ferrabrás propõe que o cristão beba do bálsamo, o Sangue de Cristo, que o fará curar-se. Oliveiros rejeita, pega o bálsamo e joga todo o líquido no rio, na calçada, lateral da rua onde encenam o combate.

Após a rápida pausa no combate corporal, quando trocam frases hostis, os dois recomeçam o árduo combate. No castelo de Carlos Magno, as cenas acontecem em paralelo. Lá, Roldão pede licença ao comandante maior para ir dar socorro ao companheiro. O Imperador clama ao seu Deus que proteja e ampare Oliveiros. Neste momento, o cristão estava em desvantagem diante do mouro, pois havia perdido o seu escudo e a espada. Ferrabrás insiste na conversão, falando: “(...) prometas deixar a tua lei e adores os meus Deuses e lhes peça perdão dos muitos danos que tens feito aos turcos, e desta maneira poderás evitar a morte e casar-te-ei com minha irmã Floripes, que é a mais formosa dama que há em toda a Turquia (...)”. O cristão recusa a conversão e o mouro oferece que ele recupere as suas armas para que possam lutar em condições de igualdade. O cavaleiro de Carlos Magno renega o auxílio e, apenas com um pedaço de sua arma consegue golpear Ferrabrás e apanhar uma de suas espadas.

O combate prossegue com intervenções de falas entre os combatentes. Enquanto isso, os bobos golpeiam o chão com os seus longos chicotes de cipó, provocando risos e intensificando a tensão da cena. Em outros momentos, ameaçam a plateia às vezes que, timidamente, invade o espaço cênico da rua. Mas, onde mais se destacam são nas interferências cômicas: seja dançando com pessoas da plateia, rebolando, fazendo movimentos de conotação sexual. O público pode voltar sua atenção para o combate ou para as cenas dos bobos.

Simultaneamente, os cavaleiros dão seguimento às cenas de batalha. Após o golpe de Oliveiros, dessa vez, é o mouro que se encontra em desvantagem. Os dois, já exauridos, insistem na peleja. Oliveiros consegue aplicar mais um golpe em Ferrabrás e este, muito debilitado e desfalecendo, diz: “Agora verás, pois agora verás se o teu Deus tem poder”. Em seguida, cai no chão dando a vitória ao cristão.

A derrota de Ferrabrás representa o fim da primeira parte do espetáculo. Ferrabrás, caído ao chão, pede para receber o “santo batismo”, simbolizando a sua conversão. O diálogo entre os dois continua, quando articulam as estratégias para driblarem o exército mouro que vem para reforçar a batalha. Os dois, agora pertencentes ao grupo cristão, resolvem seguir juntos. Oliveiros deixa Ferrabrás num recanto da estrada, na calçada ao lado, e segue ao encontro dos inimigos.

As cenas de batalha são de ampla movimentação corporal e sonora. O atrito das espadas com o chão e o bater dos escudos causam um efeito que apóia o

sentido da guerra. Já os momentos de diálogos, que recheiam o combate, expressam um outro tipo de dinâmica cênica: são mais contidas de gestualidade e de expressão sonora. Os textos falados são longos. Para manter a fidelidade ao texto–matriz, o escrito, por vezes, são colados pedaços de papel com as deixas/falas no lado posterior dos escudos, o que possibilita que em determinados momentos os atores possam, discretamente, ler partes de suas deixas, funcionando como um suporte para a memória.

No castelo mouro, o Almirante Balão fica sabendo que Ferrabrás está em poder dos cristãos. Envia o seu exército mouro para resgatar o seu filho. Carlos Magno, ao saber que Oliveiros está cercado de turcos, manda seus homens para o combate. Encontram Ferrabrás, que anuncia a sua conversão e é levado para o castelo cristão. Diante do Imperador o mouro revela a sua nova fé, a cristã.

No campo de batalha, Oliveiros e quatro dos pares de França são presos pelos mouritanos e encaminhados para o castelo do Almirante. Perguntado quem era, Oliveiros esconde a sua identidade e dos outros quatro companheiros. São encaminhados para o cárcere, o casarão ao lado do castelo onde funciona a Sede do Governo Geral da Ilha. Entra em cena a princesa Floripes. Ela fica sabendo que os cristãos estão presos e, temendo que ali esteja Gui de Borgonha, mata o carcereiro, entra e pergunta se ali está o seu amado. Sabendo que ali se encontram os pares de Guy, ela resolve levá-los para a sua câmara, sem que o seu pai saiba. No ambiente do seu castelo, Floripes revela que sua atitude deve-se ao amor que sente por Guy de Borgonha.

A cena agora passa a acontecer no castelo cristão. Carlos Magno, sabendo que cinco dos seus doze cavaleiros estão presos no reino das Águas Mortas, decide enviar os demais para resgatar os presos. Sabendo do perigo que correm, Carlos Magno os envia como embaixadores, pedindo que digam ao Almirante que mande de volta seus cinco soldados, as Santas Relíquias e que se converta ao catolicismo.

Simultaneamente, o Almirante Balão envia quinze reis ao reino de Mormionda para que digam a Carlos Magno que mande de volta o seu filho Ferrabrás e que em troca ele libertará os cinco cristãos presos, sem saber ainda que são valentes cavaleiros da estimada guarda do Imperador.

Após passar pela Ponte de Mantible, os reis turcos encontram os cristãos e após um breve diálogo partem para um violento combate. Os turcos são mortos e, caídos ao chão, os cristãos se aproximam e retiram os seus turbantes simbolizando o decepamento das suas cabeças. Na batalha, um dos reis turcos consegue escapar e, chegando a seu reino, conta ao Almirante o ocorrido. Os cristãos resolvem seguir em frente para dar a embaixada de Carlos Magno ao Almirante. Dizendo-se mensageiros do Imperador conseguem passar pela ponte guardada pelo temido gigante Galafre.

Depois de informado o ocorrido pelo Rei Escapado, um dos conselheiros do almirante, Mestre-Sala, parte para o campo e retorna com os sete cavalheiros cristãos atados. Diante do Almirante, Roldão dá a embaixada de Carlos Magno: "(...) te manda dizer que te baptizes e que lhe mandes os seus cavaleiros e as Santas Relíquias que estão em teu poder. E que, se isto não fizeres, sempre o terás por amigo e te ajudarás contra todos os que te quiserem ofender, e, se o não fizeres, jura expulsar-te fora dos teus reinos e domínios, fazer-te morrer vituperiosamente. Esta é a embaixada que te trazemos; agora dá-nos a resposta."

O Almirante anuncia que os cavalheiros serão esartejados. Ricarte de Normandia comunica ao almirante a conversão do seu filho Ferrabrás. O conselheiro do Almirante, Sortibão, aconselha-o a tornar pública a execução dos doze Pares de França, face ao terror que estes causavam a toda Turquia. Floripes, que estava no castelo do pai, fica sabendo sobre a prisão dos sete cavalheiros, vai até sua câmara, localizada em frente à Assembléia Geral, cerca de cem metros do castelo mouritano, avisa aos outros cinco cavalheiros da sentença de morte, preparando-os para o duro combate.



Figura 28: Floripes segue para a sua câmara conduzindo os cristãos.

Floripes volta para o castelo do pai e, dissimulando o seu real desejo, pede que ela mesma faça a guarda dos cavalheiros. Sortibão adverte o seu patrão, para que não confie nas mulheres. Mesmo assim, Floripes, com o consentimento do pai, leva os sete cavalheiros ao encontro dos demais que estavam em sua câmara. Diante de todos, a princesa revela o seu amor ao cavalheiro cristão. Acontece neste momento a cena do casamento, quando Roldão abençoa a união do casal, lembrando que “a consumação do matrimônio só será feita quando a senhora Floripes for cristã”. A princesa recebe os cumprimentos dos cavalheiros e, em seguida, dos convidados, pessoas da comunidade que participam da cena.

Neste momento, a encenação recebe convidados exteriores a ela. Ou seja, familiares da atriz/ figurante que interpreta Floripes, com uma mesa servida de bebidas e comidas, recebem convidados que sentam à mesa para degustar o que é oferecido e posto na mesa. Os personagens da cena também celebram a união, havendo uma superposição de personagens e pessoas, de representação da ficção com a vida real. Tal situação acontece na fluidez das pessoas em dialogar com a

cena e com a realidade. O convidado tanto conversa com o “noivo” felicitando-o como fala de coisas do cotidiano. O entendimento e a ocupação desses espaços pelo público se dão de forma bem demarcadas.

Após o matrimônio, os cavalheiros saem da câmara da princesa para mais um combate, no espaço da rua entre o castelo mouro e a câmara da princesa, onde aconteceu o casamento.

O Almirante espera que com a falta de mantimentos os cristãos rendam-se. Para tanto, envia Morpim para que retire de Floripes um cinto, considerado mágico: “um cinto de grandíssima virtude; que, enquanto o tiver, nem ela nem pessoa alguma que estiver na sua companhia há-de ter fome”, diz o Almirante.

Morpim vai até a câmara, leva o cinto, mas é flagrado por Gui de Borgonha que o leva do lado de fora da câmara de Floripes, com mais dois cristãos e lança-o no chão. O combate acontece mais uma vez envolvendo os doze pares e combatentes mouros. Em seguida, não havendo ainda vencedores, os cristãos voltam para a câmara. Essa série de combates acontece durante a tarde, por volta das 16 horas, com a presença de uma plateia mais dispersa, que se divide entre as barracas de comida e bebida.

Cristãos e Floripes na câmara começam um diálogo sobre os deuses mouritanos. Floripes mostra uma imagem do deus Mafoma, representado por um boneco, o que seria um objeto de ouro. Gui de Borgonha destrói a imagem com um golpe de espada para mostrar a materialidade e a fragilidade do deus mouro.

Sem alimentos na torre, os cristãos vão para mais um combate violento no espaço da rua existente entre o castelo mouro e a câmara de Floripes. Neste combate, Gui de Borgonha é preso e levado para o castelo do Almirante, que decide, por sugestão do Rei-Tempeste, encaminhá-lo para a forca.

A cena do enforcamento é um ponto de grande participação popular, pois oferece condições para que o público possa visualizá-la em boas condições, por acontecer num plano muito mais alto do nível do chão. Além disso, apresenta uma estrutura diferenciada no conjunto da cenografia que faz com que o condenado Gui de Borgonha seja alçado, provocando um efeito espetacular gerando reações de admiração nos que assistem. A representação da condenação e morte do cavaleiro cristão é carregada de tensão e beleza, que se equilibra com situações cômicas provocadas pelos “bobos” que interferem na cena com chicotadas no condenado,

subidas e descidas na alta forca, e no plano do chão com situações de escárnio voltadas para a plateia. A interatividade também se dá pela música. Os bobos convocam o público e todos cantam refrãos de uma música pouco inteligível, mas que, segundo depoimentos, são versos de conotação sexual.



Figura 29: Bobo interage com o público provocando risos na plateia.

Enquanto os bobos cumprem o papel de provocar risos, os mouros, também presentes na cena, afirmam a tensão da batalha. Após o cavaleiro cristão ter sido alçado ao máximo, atingindo o topo da forca, os demais pares de França, que estavam na torre de Floripes, são incentivados pela princesa para salvar o seu amado. O combate começa antes mesmo de chegarem ao pé da forca. No caminho, acontece um encontro entre os grupos inimigos e, até alcançar Gui de Borgonha, o confronto se dá de forma intensa. Ao chegar à forca, os cristãos que haviam eliminado muitos dos mouros, conseguem salvar o seu companheiro.

Sabendo que não há mais mantimentos na câmara da princesa onde estavam alojados, os cristãos prosseguem com a luta, invadindo o reino mouro até retornar para a câmara de Floripes. Presos na torre de Floripes, cercados pelos mouros, os cristãos decidem que um deles irá ao reino de Carlos Magno para pedir reforço para resgatar os demais pares do reino das Águas Mortas. Fica, então, Ricarte, o cavaleiro responsável em pedir ajuda ao Imperador. Os cristãos descem da câmara

e iniciam uma batalha para que Ricarte possa sair despercebido do reino mouritano. No meio do caminho, Ricarte encontra com o inimigo El-Rei Clarião, com quem trava violento combate, que resulta na morte do rei mouro.

O exército mouro que seguia o rei Clarião encontra o seu corpo e o leva para o Almirante Balão. Sabendo que o cristão teria que passar pela ponte guardada pelo gigante mouro, Balão envia uma carta alertando-o para que impeça a passagem de Ricarte. O cristão, escondido, ouve e, em seguida, aparece do outro lado da ponte.

Essa passagem de Ricarte não se apresenta de forma clara para o público. A leitura da transcrição do auto (REIS, 1969; BAPTISTA, 2001) e do livro-matriz ajuda na compreensão da cena. O cristão chega ao outro lado da ponte através de um elemento mágico:

[...] milagrosamente, apareceu-lhe um cervo branco, que diante de Ricarte se meteu no rio e passou para a outra parte, e depois de passar olhou para Ricarte, e vendo que ainda se não atrevia a passar voltou o cervo e atravessou o rio e chegou junto a Ricarte e tornou a voltar lentamente, passo a passo, olhando para Ricarte; o qual vendo este prodígio se encomendou de todo o coração a Deus e meteu o cavalo ao rio e foi seguindo o cervo, e a pouco espaço se viu da outra parte sem perigo, desaparecendo o cervo, do que deu infinitas graças a Deus [...]. (BAPTISTA, 2001, p. 152)

A compreensão do trecho acima transcrito fica comprometida se for feita apenas com a apreciação do espetáculo. É através da transcrição feita do Auto de Floripes (REIS, 1969; BAPTISTA, 2001) ou do livro A História do Imperador Carlos Magno que se torna possível o acompanhamento desse trecho da trama. A transposição cênica com a aparição mágica do cervo não acontece na encenação. Ricarte, depois de aparecer na base da ponte, do lado mouritano, já aparece no reino pertencente a Carlos Magno.

O Auto de Floripes descarta o que pode ser considerado a parte de maior força onírica e mágica do texto. A resolução cênica para a encenação do fantástico poderia precisar de elementos mais complexos do que se dispunha na construção de uma comunicação mais direta com o público. A encenação explora recursos e símbolos numa comunicação sem rodeios na produção de sentidos para quem a assiste.

Depois da ponte atravessada, o foco do espetáculo passa a ser o castelo do Imperador. Não tendo notícias sobre a sua guarda especial, Carlos Magno teme ter acontecido a morte de todos eles: “(...) determino deixar a Coroa e todo o governo,

porquanto quem tão desgraçadamente perdeu tais cavaleiros não merece reinar. E assim vos rogo que cada um de vós me dê o seu parecer e a forma com que saberemos dos nossos cavaleiros.”

Um dos cristãos, de nome Galalão, esconde seu contentamento com a notícia, e sugere que os cristãos recuem e voltem para a França, pois acredita que os doze pares já não estão mais vivos. Temendo ficar desvalorizado em voltar à sede do seu reino sem vingar a morte dos doze pares, Carlos Magno ouve seus demais conselheiros e recebe de Ferrabrás a seguinte opinião: “Senhor, o voltar para trás é bom para o descanso da tua pessoa, mas não para acrescentar a tua honra”.

Assim os cristãos preparando-se para invadir o reino mouritano, reconhecem o cavaleiro que vem ao longe: “Aquele que para cá vem parece que é cristão; porque os turcos não cavalgam daquela maneira.” Ricarte se aproxima, conta sobre a prisão dos seus pares e o cerco feito pelos mouros à câmara onde se encontram e afirma a necessidade de socorro. Ao contar do apoio da princesa Floripes e do ganho que teria ao conquistar as Águas Mortas, Ricarte informa os cristãos da grande barreira que é a Ponte de Mantible. Decidido a ir ao combate, Carlos Magno ouve o plano de Ricarte para que avancem a ponte. Elaboram uma farsa e, dizendo-se mercadores que levam produtos para serem vendidos no reino mouro, enganam o gigante e chegam do outro lado do rio. Lá dão início a um duro combate entre o exército cristão e os milhares de mouros que guardavam a ponte. Ferrabrás se envolve neste combate que tem como desfecho a vitória dos cristãos, e por consequência o controle da Ponte de Mantible.

O Almirante Balão fica sabendo da tomada da ponte pelos cristãos e da morte do seu guardião, o gigante Galafre, e lamenta: “Óh Mafoma! Como te têm já faltado as tuas forças? Agora conheço o teu pouco poder. Já tenho por louco o que em ti confia”. Após o desabafo em que credita ao fracasso do seu Deus as vitórias cristãs, ele atinge, com golpes, o Mafoma. Enquanto isso, a câmara de Floripes, onde se encontram a princesa e os cavaleiros de Carlos Magno, vem sendo minada pelos mouros. Antes que os homens do Almirante derrubem a câmara, os cristãos resolvem partir para o combate. A princesa os chama, primeiro, para ver as Santas Relíquias, objetos antes pertencentes aos cristãos, roubo que é o estopim desse encadeamento de disputas.

Do seu castelo, o Almirante dirige-se a Floripes: “Ó Floripes, grande foi a tua ousadia e luxúria; pois por ela deixaste os teus deuses e vendeste a teu pai e a todos os meus vassallos e parentes! Mas estou certo que brevemente te darei o amor dos cristãos que tão fortemente amas e queres; porque a eles e a ti farei que neste dia sejam queimados”. Da sua câmara, Floripes responde: “ (...) encaminhou-me o verdadeiro Deus Nosso Senhor Jesus Cristo para o caminho da verdade, como também a meu amado e querido irmão Ferrabrás. Este caminho queria eu que tu também seguisses para que a tua alma se não perdesse. E sabe que por esta causa tenho rogado aos cavaleiros cristãos que não te matem; porém, se os perseguirem mais, não terás, nem toda a tua gente, poder para lhes resistires e livrar das suas mãos; porque Deus Omnipotente está com eles, como o podes ver na destruição que na tua gente tem feito, não sendo mais que dez cavaleiros”.

O pai da princesa fica transtornado de decepção. Os turcos continuam batendo na base da câmara/torre de Floripes, ficando muito próximo da sua derrubada. Os doze pensam em sair a campo para enfrentar os mouros que se encontram do lado de fora. Floripes e suas daminhas ficam na torre fazendo a guarda da mesma. Os doze cristãos conseguem destruir grande número de mouros, voltam para a câmara e decidem que no dia seguinte avançarão no combate. Floripes convence Gui de Borgonha e Oliveiros que ela e suas damas podem ser valiosas e valentes na luta contra os mouros. Com a permissão de Gui de Borgonha e com o apoio de Oliveiros, partem para a grande luta. Num dos cantos da câmara da princesa, espaço que representa a torre, um dos cavaleiros, Urgel de Danoa, portando um binóculo, avista o grupo cristão se aproximando.

Ferrabrás, vendo que Carlos Magno, em relação ao seu pai Balão, tinha vantagens na disputa, inclusive já com o domínio da Ponte de Montible, suplica ao Imperador: “Já sabes, magnífico senhor, as obrigações que os filhos devem a seus pais. E, ainda que meu pai Almirante é turco e eu cristão, nem por isso lhe tenho perdido o amor que lhes devo. E assim queria fazer com ele que deixasse os seus deuses e falsos ídolos e metê-lo no verdadeiro caminho da salvação. Pelo que peço, Senhor, que antes que entres em batalha lhe mandes da tua parte e da minha um embaixador e lhe digas que se se fizer cristão lhe farás toda a honra e cortesia. E, quando não queira, que o tratarás como a capitão inimigo, sem dele nem dos seus vassallos ter piedade alguma.”

Carlos Magno aceita e envia Galalão para dar a embaixada ao Almirante pedindo a sua conversão, que mande de volta os doze cavaleiros e as Santas Relíquias, anunciando que, caso não concorde, ele lhe dará a morte. Ao dar a embaixada ao Almirante, este não cede e, muito furioso, manda prender o cristão. Galalão mata os dois reis que iam prendê-lo e foge. Chegando ao local onde estava Carlos Magno e os demais cristãos, narra os dizeres do Almirante: “(...) o Almirante não quer ser cristão, nem em tal coisa quer ouvir falar, nem se lhe dá o teu poder; e já tem aparelhada a sua gente com grande desejo de dar-te batalha, e teve grande raiva da embaixada (...)”

Ouvida a resposta, Carlos Magno manda preparar três batalhões, sendo um deles guiado por Ferrabrás e pelo próprio Imperador. O exército cristão marcha em direção ao mouro. O Almirante fica sabendo do combate a ser dado pelo Imperador e também prepara o seu exército, porém faz uma ressalva a um dos seus comandantes, o El-Rei Burlante: “ (...) Se te encontrares com Carlos Magno ou Ferrabrás, não os mates, porque os quero fazer queimar com Floripes e com os que estão na torre.”

El-Rei Burlante sai para o campo de batalha a procura de Carlos Magno, chamando-o para um duelo. O Imperador responde ao chamado e na dura batalha com o rei mouro consegue dar um golpe fatal. O rei caído ao chão, tem o seu turbante retirado da cabeça pelo próprio Imperador, o que simboliza a sua morte. O público acompanha com atenção, mesmo tendo a visibilidade da cena comprometida por falta de iluminação adequada para o horário noturno que avança. Essa cena acontece numa pequena rua que sai da praça. A plateia ocupa os espaços laterais e o desenrolar das batalhas finais acontece no espaço central dessa rua.

O próximo a enfrentar o Imperador é o secretário do Almirante, Sortibão. Antes de ir ao combate, Balão, mais uma vez, adverte a seu subalterno que não mate Ferrabrás e Carlos Magno para que eles possam ser queimados juntamente com Floripes e os pares de França. Antes de se deparar com o Imperador, aparece o Duque de Regner, que com golpes de espada arranca a cabeça de Sortibão. Caído ao chão, também tem o turbante retirado da cabeça, simbolizando a decapitação.

O Almirante, que assistia o combate do alto do seu castelo, assume estar próximo da sua morte. Nesse momento, Floripes e suas daminhas saem da câmara

e vão ao encontro do grupo de Carlos Magno. Ao ver a sua filha, o Almirante diz: “Agora é certo a minha perdição”.

Ao chegar à rua, espaço do campo de batalha, depois de ter deixado o castelo, Balão encontra o corpo de Sortibão deitado no chão.



Figura 30: O Almirante ao lado do seu fiel secretário Sortibão

Logo após, o Almirante se aproxima e lamenta a perda do companheiro: “Ó Sortibão, meu especial amigo e leal secretário! Por que me deixaste em tempo de tão grande necessidade? Mas já me não admiro de que me deixasses e fugisses da minha companhia; pois viste que meu filho fugiu dela e em companhia dos meus inimigos me fez cruel guerra; e a minha filha Floripes não somente aborreceu a minha conversação e companhia mas, como mortal inimiga, em satisfação dos meus benefícios, entregou a minha fortaleza e a minha pessoa a meus inimigos. E o que mais me aflige é que os meus deuses, a quem tantos benefícios tenho feito e com quem tenho gasto tantos e tão grandes tesouros, só pelos honrar, me não tem feito um só gosto, antes me são contrários e favoráveis a meus inimigos. [...] Como

podias tu, meu Sortibão, ter firmeza comigo se o meu próprio sangue me não teve lealdade [...]"



Figura 31: Floripes fazendo parte do exército cristão

O Almirante avança ao campo de batalha procurando por Carlos Magno. O Imperador aparece e, diante de Balão, diz: “Sou Carlos Magno, aquele que nunca foi vencido, e com ajuda do meu Deus Omnipotente, segundo a Vossa misericórdia, é impossível Imperador cristão vencido.” Dito isto dá-se início à última batalha do Auto de Floripes. Os dois lutam com fortes golpes de espadas e escudos. Ferrabrás interfere apartando a briga: “Oh! Quanto bem me faria Deus, meu pai, se deixasses os falsos ídolos e conhecesses o verdadeiro Deus que te criou!”. O Almirante, ao ouvir a voz do filho, descarrega um golpe de espada no seu escudo e responde: “Melhor mercê me fariam os meus Deuses se tu não nasceras.”

O Almirante afasta-se do filho e profere reclamações ao seu deus Mafoma chamando-o de “falso, enganador e embusteiro”. Após declamar as suas insatisfações com o seu Deus, é condenado à prisão por Carlos Magno.

Ferrabrás, mais uma vez interfere pedindo: “Senhor, peço-te que tenhas paciência até amanhã e, se então o meu pai não quiser baptizar, faz dele o que melhor te parecer”. A sua irmã opõe-se ao pedido afirmando para Carlos Magno: “Senhor, para que gastas tanto tempo com o Almirante? Porque nunca jamais há-de ser bom cristão, manda matá-lo, porque assim o livrarás da pena que padece, e a ti te livrarás do sentimento”. O irmão rebate afirmando a desconfiança que se deve ter nas mulheres, pois “por fazer o que desejam, em nada reparam. E tu por amor de Gui de Borgonha vendeste a teu pai e a toda a tua linhagem e descendência, e foste causa da morte de mais de cem mil homens; e não contente com isto, depois de vencido o corpo do nosso pai, queres que se lhe perca a alma, dizendo que o matem sem receber o santo baptismo.” A irmã reage dizendo sentir pesar pela morte do pai, mas que “ainda que por nossos rogos receba baptismo, nunca jamais será bom cristão”.

Ferrabrás volta-se para o pai, rogando que ele se torne cristão: “Rogo-te, pai do meu coração que creias em Deus Todo-Poderoso, que fez o céu e a terra e te fez à sua semelhança. E também creias em Jesus Cristo, Seu Filho, que morreu em uma cruz por salvar as nossas almas, que pelo pecado de Adão estavam cativas do demônio”.

Balão recusa o batismo e diante do filho, diz: “De maneira nenhuma aceitarei o que me pedes. Antes prefiro morrer do que baptizar-me. Valorosos soldados, amigos e companheiros, heróis de fama de sangue mouritano, vejam a espada de grande valor que tem circulado a coroa que condecora toda a Turquia. E hoje, nessa hora, sem zelo, sem soldados e sem auxílio. Que horror, que susto e que pesar imenso. E quão grande é a infelicidade que me acompanha nesta cansada idade. Encontro-me sozinho, isolado, neste campo, que até os cabelos da minha cabeça me abandonaram.”

A frase final de Carlos Magno soa estranha ao contexto anterior: “Cavaleiros é chegado o tempo. Socorro”. Depois da última frase do Imperador, os cristãos cercam o Almirante Balão e gritam juntos: “Vivam os Doze Pares de França!”. Esta cena simboliza o final da representação da história carolíngia.

O término da encenação não mostra, de fato, o fim do Almirante Balão. Apresenta-se mais como uma alusão: seja da sua prisão ou da sua morte. Tal situação abre a cena para uma continuidade ou mesmo uma ligação com uma

próxima apresentação. Para uma dramaturgia que segue caminhos tradicionais, o mais esperado seria um final definido, talvez, com uma esperada morte do último sobrevivente mouro. Porém, as diversas etapas de transposição e traduções pelas quais passou e passa o Auto de Floripes, fazem com que mesmo o imprevisível seja incorporado e transforme-se em tradição.

As cenas finais são pautadas nos combates, que solicitam uma ampla movimentação corporal, e nos diálogos, que pedem uma proximidade e atenção do público na escuta das falas. Mas, mesmo com atenção e pequena distância da cena, a audição é dificultada pelos ruídos e pela própria acústica do espaço. Entretanto, apesar da pouca iluminação da noite, a expressão corporal comunica de forma satisfatória o conteúdo da história.

Após as últimas cenas de representação, o grupo, não mais de opositores, apresenta-se marchando em conjunto pelas ruas de Santo António, cantando e tocando os instrumentos até deixar Floripes em casa. Por volta das nove horas da noite, com a jovem do Príncipe de volta a sua casa, o Auto de Floripes termina, mas a festa continua para quem quer e consegue.

De forma resumida, o Auto de Floripes tem as seguintes etapas:

- 1- Recolha dos pares (formação dos grupos mouros e cristãos. Marcha pelas ruas);
- 2- Cerimônia no cemitério (reverência aos mortos);
- 3- Chegada na praça e ocupação dos castelos;
- 4- Embaixadas (troca de mensagens hostis entre Carlos Magno e Balão);
- 5- Combate direto entre mouros e cristãos em reação à prisão do Embaixador mouro;
- 6- Fim do combate, Oliveiros sai muito ferido;
- 7- Aparece Ferrabrás, filho do Almirante mouro Balão, que quer desafiar Carlos Magno;
- 8- Floripes entrega espada ao irmão, que parte para o campo dos cristãos;
- 9- Ferrabrás desafia os cristãos;
- 10- Os doze pares, na figura de seu comandante Roldão, se recusam a ir ao combate;
- 11- Oliveiros, muito ferido, decide ir lutar com Ferrabrás;

- 12-Luta entre os dois cavalheiros inimigos com derrota e conversão de Ferrabrás;
- 13- Oliveiros segue para o campo mouro com outros quatro pares de França enviado por Carlos Magno;
- 14-Balão, acreditando que Ferrabrás tornou-se refém dos cristãos, envia quinze reis para que resgatem seu filho;
- 15-Os cinco cristãos matam quatorze dos quinze reis enviados;
- 16-Um deles consegue fugir e contar o ocorrido ao Almirante;
- 17- Os cinco cristãos chegam ao Reino das Águas Mortas e dão a embaixada de Carlos Magno a Balão;
- 18-Em seguida, esses cinco cristãos são encarcerados a mando do Almirante;
- 19-Floripes vai ao cárcere e, em função do seu amor por Gui de Borgonha, leva os cinco cavalheiros para a sua câmara, sem o conhecimento do seu pai;
- 20- Um dos conselheiros de Balão vai ao campo de batalha e prende os outros sete cavalheiros;
- 21-O Almirante fica sabendo da conversão voluntária do filho ao catolicismo;
- 22-Aconselhado por Sortibão, o Almirante Balão decide esquartejar os doze pares em praça pública;
- 23-Floripes, fingindo querer vingança em nome da derrota do irmão Ferrabrás, pede ao pai que a execução aconteça no dia seguinte e que os pares fiquem sob sua guarda;
- 24-A mando de Floripes, os doze cavalheiros se encontram na câmara da princesa;
- 25-Gui de Borgonha, um dos sete cavalheiros, casa-se com Floripes;
- 26-O sobrinho do Almirante chega à câmara de Floripes e recebe um golpe mortal do cristão;
- 27-Inicia-se um combate entre os mouros e os doze cavalheiros;
- 28-O Almirante manda cercar a câmara da princesa;
- 29-Privados de alimentos, os cristãos saem a campo de batalha para recolher mantimentos;
- 30-O mouro El-Rei Clarião prende Gui de Borgonha que é condenado ao enforcamento;
- 31-Os cristãos vão ao combate e conseguem salvar o companheiro Gui;

- 32-Ricarte consegue sair do reino de Mormionda para pedir reforço a Carlos Magno;
- 33-El-Rei Clarião vai prender Ricarte e é assassinado pelo cristão;
- 34-O Almirante, sabendo da morte de Clarião e fuga de Ricarte, manda carta ao guardião da ponte, repreendendo-o por ter deixado passar os sete cavalheiros e pede que redobre a atenção para que Ricarte não passe pela ponte;
- 35-Ricarte conta com os poderes mágicos é conduzido para o outro lado do rio;
- 36-Carlos Magno, sem notícias dos seus Doze Pares, pensa em deixar a “Coroa e todo o governo”;
- 37-Apoiado por Ferrabrás Carlos Magno não desiste e prepara a partida para o campo mouro;
- 38-Os cristãos avistam a chegada de Ricarte;
- 39-Ricarte avisa que os cavalheiros estão vivos e com saúde, mas que precisam de socorro dos demais cristãos;
- 40-O exército cristão parte para socorrer os Doze Pares que estão presos no reino mouro;
- 41-Disfarçados de mercadores os cristãos conseguem enganar o guardião da ponte e com dura batalha chegam a Águas Mortas, o reino mouritano;
- 42-Os cristãos vencem tomando o domínio da ponte;
- 43-A torre onde se encontram Floripes e os Pares é atingida pelos mouros;
- 44-Os cristãos resolvem sair da torre para buscar mantimentos, antes que morram de fome e assim, empreendem batalha contra os mouros que tentavam derrubar a torre;
- 45-Um dos cristãos vê que o exército de Carlos Magno vem lhes socorrer;
- 46-Ferrabrás pede a Carlos Magno que, antes, envie uma embaixada a Balão para que, caso ele aceite o batismo cristão, devolva as Santas Relíquias e liberte os Doze Pares, os cristãos não avancem, deixando o Almirante com os seus reinos e este apenas pagando um “pequeno tributo”;
- 47-O Almirante Balão recusa a proposta e manda prender Galalão, o cristão que trouxe a embaixada;
- 48-Galalão consegue fugir e reencontrar com o exército cristão;
- 49-Carlos Magno prepara o ataque ao campo mouro;

- 50-Balão também prepara o seu exército para a guerra;
- 51-O rei mouro, Clarião, vai para o combate com Carlos Magno;
- 52-O Imperador cristão mata o rei mouro;
- 53-O segundo combatente mouro a enfrentar Carlos Magno é Sortibão, que da espada do Duque de Regner recebe o golpe fatal;
- 54-O Almirante, ao saber da morte do seu fiel secretário, sai do castelo rumo ao campo de batalha;
- 55-O Almirante procura e encontra com Carlos Magno no campo de batalha;
- 56-Começa uma dura e derradeira batalha;
- 57-Ferrabrás interfere insistindo na conversão do pai;
- 58-Balão admite a derrota, mas recusa o cristianismo;
- 59-Floripes pede a morte do pai Balão;
- 60- Os cavaleiros cristãos cercam o Almirante e gritam: “Vivam os Doze Pares de França!”

4.2 Pessoas e personagens: inserção, iniciação e preparação

O Auto de Floripes é uma encenação que conta com um considerável número de personagens. O elenco é composto por cerca de 23 mouros e 18 cristãos. Há ainda a participação de caráter coadjuvante de alguns figurantes: os bobos, que não têm um número definido, mas gira em torno de seis. Há ainda as duas crianças que acompanham Floripes. Fredibel Umbelina¹¹⁰, o Carlos Magno no ano de 2009, afirma serem 65 participantes envolvendo todos os personagens, tamboreiro e bobos. Augusto Baptista, com base na “Lista de inscrição de S. Lourenço *Auto de Floripes* para o ano de 1996”, diz estar previsto 31 mouros (incluindo oito “bôbos” e um “tamboreiro”) e 18 cristãos (incluindo um “tamboreiro”). (BAPTISTA, 2001, p. 161)

Chamados de figurante pelos que fazem o auto, os atores recebem tanto no nome quanto no papel que exercem no drama a qualificação da sua função. Balão tem a titulação de almirante acoplada à sua denominação e ao seu perfil – Almirante Balão, assim como o Imperador Carlos Magno. Já outros, como Um cavaleiro,

¹¹⁰ Fredibel Umbelina, natural do Príncipe, nasceu em 1980 e no ano de 2009 representou Carlos Magno. É estudante em Portugal e estava de férias no dia 15 de agosto.

Embaixador, Rei Escapado (o rei que foge), têm exposta na nomeação a indicação do seu papel e da ação dramática a ser executada.

Os papéis presentes no Auto de Floripes têm uma relação direta com o texto carolíngio, a matriz da encenação. Praticamente, todos os personagens, caracterizações e ações constam na literatura que serve como base, exceto os bobos, daminhas e tamboreiros. O texto em prosa, entretanto, recebe adaptações ao se transformar em texto dramático: passa a ser prioritariamente apresentado em forma de diálogos, as ações recebem as interferências de quem as executam, o perfil dos personagens se adéqua ao contexto estético e as caracterizações recebem influências da cultura local. Mesmo assim, pode-se perceber nos personagens do texto e nos do auto uma estreita semelhança. Mas, como afirma Ryngaert, “a personagem não existe verdadeiramente no texto, ela só se realiza no palco” (RYNGAERT, 1995, p. 129).

A relação entre encenação e texto estudada por pesquisadores das artes cênicas no que diz respeito à composição de personagens, revela-se de forma singular no Auto de Floripes. Localizado no campo da cultura popular, o auto se particulariza em relação às tradicionais manifestações dramáticas, nas quais o vínculo entre texto e representação é pouco explorado. De forma ampla, as encenações do teatro convencional dos palcos da atualidade apresentam uma dramaturgia específica para cada espetáculo, com diversidade de possibilidades estéticas e de estrutura, enquanto o Auto de Floripes tem na tradição e na repetição suas características estruturantes. Personagens e ações são construídos tendo como base, tanto o texto transcrito para o drama como a gestualidade construída no decorrer dos anos, ficando o espaço de inovação muito limitado. Se o ator do chamado teatro convencional tem com cada peça e personagem uma composição a ser construída, no teatro tradicional a repetição de uma estrutura é que dá o *status* de qualidade da atuação.

Entretanto, parte considerável das expressões dramáticas da cultura popular não utiliza o texto escrito como referencial na composição de personagens. É como se o Auto de Floripes destacasse dois dos principais referenciais presentes no teatro convencional contemporâneo e no teatro tradicional, popular. Experimenta, assim, um diálogo entre o aprendizado baseado no texto, assim como na percepção presencial e repetição do espetáculo.

Participantes do auto revelam em seus depoimentos a relação com o texto e com a apreciação do Auto como caminhos essenciais na composição dos personagens. Fredibel Umbelina afirma: “No Auto eu sempre trabalhei ao pé do Carlos Magno, no castelo. E via todos os gestos, a maneira como ele fazia, conforme mandava embaixadas, dava as deixas, então fui acatando, fui ouvindo e tornou mais fácil pra mim desempenhar o papel.”

Guilhermina Martins, a Floripes nos anos de 2007 e 2008, aponta os mesmos passos: “Eu já via a Floripes antes, todos os anos e assim eu aprendi. Além de ter já ouvido outras Floripes, eu li no livro, o modo, o livro do Auto de Floripes, o título dele é Floripes Negra. O meu tio tem, ele é o Almirante Balão.”

A memorização das falas, ou deixas como as denominam os participantes, além da apreciação do espetáculo, vem do estudo regular do texto presente em livros. Inicialmente, era utilizado o livro a História do Imperador Carlos Magno, depois veio a publicação de 1969 do autor Fernando Reis, com a primeira transcrição feita do Auto de Floripes. Agora, um exemplar do Floripes Negra, do ano de 2001, escrito pelo jornalista português Augusto Baptista, é o livro manuseado especialmente pelas Floripes que, para aprender as 43 falas da princesa, papel feito, normalmente, por uma pessoa diferente a cada ano, recorrem ao livro pertencente a algum membro da comunidade ou ao exemplar com marcas de uso, pertencente à única biblioteca pública da ilha.

O primeiro livro citado já não é, pelo menos facilmente, encontrado no Príncipe. Na ocasião dos estudos feitos por Fernando Reis, autor de Pôvô Flogá, foram identificados dois exemplares do livro de Carlos Magno. Hoje, é o Pôvô Flogá objeto raro de ser encontrado, enquanto a publicação mais recente, do ano de 2001, que contém na seção intitulada Apêndice a transcrição publicada em 1969, é a referência utilizada pelos participantes como recurso de aprendizagem das deixas.

A movimentação, o timbre de voz, a gestualidade e todos os demais elementos de ação e expressão das personagens são aprendidos, reproduzidos e criados tendo como base a apreciação. O espetáculo tem como princípio a tradição, ou seja, a transmissão de um conhecimento que se reproduz de forma mais semelhante possível a cada ano. O público tem a oportunidade de ver a mesma encenação com poucas modificações, sendo a memorização visual, auditiva, gestual

e cênica acionada a cada apreciação, mesmo esta acontecendo apenas uma ou duas vezes ao ano.

Como as oportunidades de encontros sociais promovidos para toda a ilha são quantitativamente reduzidas e o Auto de Floripes atrai e concentra a comunidade no seu entorno, o contato com esta encenação é muito presente na vida de quem habita em Príncipe, mais especificamente para quem vive na sede administrativa, no vilarejo de Santo António. O Auto ocupa os espaços da rua, explora a sua potencialidade cênica com música e elementos visuais, logo, o contato com o espetáculo é recorrente, constituindo-se como uma via de aprendizado mesmo para quem não pretende ser um dos participantes. “Desde os meus quatro ou cinco anos eu já corria atrás dos figurantes que se apresentavam”, é o que declara Fredibel Umbelina, anos mais tarde o Carlos Magno do Auto de Floripes.

A partir da apreciação por pais e crianças que a inserção no auto se confirma pela via familiar, Fredibel Umbelina declara:

Eu gosto de participar por que é uma cultura que desde que eu nasci eu encontrei, já desde o tempo do meu pai. Sempre me foi contado a história que ele sempre participou dessa cultura. A minha mãe foi Floripes e depois passou a vestir a Floripes e ela incentivou-me a participar do auto. Meu irmão participou também e tenho um filho de quatro anos que incentivo e ele já fala em participar.

Além dos laços de parentescos e do espaço social e territorial serem muito próximos, a intenção de dar continuidade ao papel que um parente já realizava é declarada pelos participantes como o primeiro incentivo, assim como o prazer estético da apreciação.

Para quem se interessa em sair do papel de espectador e entrar de fato na encenação, algumas etapas são essenciais. O primeiro passo é comunicar à comissão organizadora – um grupo de pessoas que se ocupam dos preparativos e decisões. O interessado ou interessada procura com antecedência a comissão e inscreve o seu nome na lista de personagens. Para os que têm deixas, é necessário decorá-las no período que antecede os ensaios.

A leitura é um recurso importante tanto na compreensão de toda a história quanto como uma ferramenta no processo de memorização das falas e seus momentos de entradas. “Eu vendo eu entendia um pouco, mas não tanto como eu entendi no livro. Tinha algumas partes que eu não entendia porque que era assim,

por que isso acontece. Mas vendo no livro eu fiquei a saber, por exemplo, como o Oliveiros vence a Ferrabrás”, assim afirma Guilhermina Martins.

Alguns chegam a afirmar a dificuldade ou até mesmo a impossibilidade de ser um dos figurantes, caso não saiba ler. Para Guilhermina Martins, para ser a princesa o recurso da leitura é imprescindível: “Eu acho que pra ser a Floripes tem que saber ler. Sem saber ler eu acho que não dá. Não dá mesmo... Só se tiver alguém com muita paciência que é tá pra ler as deixas todos os dias pra ela decorar. Caso não, eu acho que ela não conseguiria. Mesmo se ela conseguisse levaria muito tempo”. Entretanto, o senhor Manoel Salomão, outrora figurante cristão, diz que:

Tem que saber ler pra decorar. Mas tendo em conta que é uma cultura enraizada nos filhos do Príncipe, eu conheci muita gente que não sabia ler, mas representava a peça. Como é que é: ele pedia a alguém que sabia ler e ia lendo e ele a escutar. Aprendia como tá aprendendo uma oração e pessoas assim tem muito poder de captação. E eu conheci homens grandes a representar, mas não sabiam a redondeza do “O” nem o ponto do “I” e nem sabiam assinar. Mas decoravam grandes papéis e ficava uma coisa fantástica.

O aprendizado das deixas é citado como um processo de estudo. “Nós estudamos. Tem que estudar, decorar bem, saber a parte que entra em cada ação. E depois, ir pra ensaios, ensaiar, depois erguer a cabeça e ser forte”, afirma Guilhermina Martins, corroborada por Fredibel Umbelina: “Tiram as deixas do livro, um livro muito antigo e que tá a desaparecer e agora tem novas versões. Quem não tem o livro em casa procura a direção, tira as deixas, copiam com a caneta e papel, levam pra casa. Decoram, estudam manhã e noite”.

Os papéis que já são ocupados por determinadas pessoas há muito tempo não estão disponíveis para os novatos, a não ser que a pessoa que o fazia revele não querer mais apresentar-se. Caso tenha mais de uma pessoa para o mesmo papel, é feita uma escolha pela comissão a partir do que for apresentado, o que poderia ser chamado de teste ou audição. Para a Floripes, personagem de prestígio e que muda com frequência de atriz, é comum ter mais de uma pessoa interessada. Assim, ao começar o período de ensaios, as candidatas apresentam-se para a comissão e esta faz a escolha. Em alguns anos, como o Auto é apresentado no dia 15 de agosto e no domingo subsequente, foram escolhidas duas e cada uma apresentava em um dos dias determinados pela comissão organizadora. Para a aprovação neste teste é importante apresentar as deixas decoradas de antemão.

Depois de pessoas e personagens definidos, passa-se para a etapa dos ensaios onde a movimentação junto ao texto e a organização espacial é colocada em prática. O ensaio dura cerca de um mês e meio. Guilhermina Martins explica seu funcionamento:

O ensaio começa no julho, no dia 01 de julho até dia 31 de julho. Faz um dia sim outro dia não. E depois a partir do dia 01 de agosto faz-se todos os dias até dia 10. Começa o ensaio pela primeira parte do auto e depois se o horário der pra continuar faz a segunda parte. É em pé como se fosse já o auto. Temos o presidente da associação, Seu Marcelo, que diz se a peça tá bem feita ou não. Nos ensina também como é que fica...

Fredibel Umbelina passou pelas mesmas etapas de texto e ensaios.

Normalmente quando os pares decidem em participar nesta atividade, primeiramente, retiram a deixa dum livro, o qual temos que é o livro do Auto de Floripes. Retiram a deixa, os pares normalmente estudam a deixa e tem um período de um mês e quinze dias, que é o período de ensaio, que normalmente se faz e nesse ensaio vai treinando, treinando as deixas, de modo a enquadrar dentro daquilo que é a festividade. Eu, normalmente faço o que os outros Carlos Magnos, dos outros anos, já faziam. Normalmente nós fazemos isto nos ensaios. Tem um dirigente mesmo no grupo que, diretamente, quando tamos a fazer o ensaio, se há algum gesto, alguma coisa errada, a maneira de pronunciar uma certa palavra, se tamos a dar uma deixa não correta, então ele corrige. Diz que devia ter feito esse gesto ou aquele gesto, para ficar melhor na festa.

O citado dirigente “seu” Marcelo funciona como um encenador, desde 1977, coordenando ensaios e tomando decisões como o presidente da comissão, associação ou direção, como é denominado o grupo de pessoas que tomam as diretrizes do Auto de Floripes. Marcelo Andrade é o mais velho dirigente do grupo. Durante muitos anos a sua atuação era em cena, interpretando um dos pares cristãos. Sua autoridade é referendada pelos participantes e pessoas da comunidade do Príncipe, como um grande conhecedor e defensor do Auto de Floripes.

Os ensaios dirigidos pelo Senhor Marcelo constituem-se parte importante na preparação dos atores para a apresentação. A atenção e o respeito voltados para as pessoas com maior tempo de participação no auto são consideradas como etapa fundamental no aprendizado, assim como a dedicação ao estudo do texto. Fredibel Umbelina emite sua opinião sobre este quesito:

Em termos de preparação basta estudar, primeiramente tem que estudar, estudar o papel todo e participar nos ensaios. Mas isso só

não basta. Basta é seguir a cultura¹¹¹, ter o conhecimento das pessoas que já representaram o papel, saber como desempenhar este papel, estando na praça, ver aquela sagacidade, aquela maneira de falar, aquela maneira de dar ordens, de enviar o embaixador ao Almirante Balão, quer dizer, tem que ter uma certa atividade no corpo também para desempenhar este papel.

As principais vias de expressão do figurante, apresentadas na voz e na gestualidade, recebem atenção moderada para Fredibel Umbelina.

A voz... quanto a voz eu acho que já foi um trabalho de casa, porque eu já fui funcionário da rádio e certamente tenho um poder de dicção... Não é muito... digamos que não é muito importante aqui a voz. O importante é ter ela mais ou menos aberta de modo que possa falar alto, não beirando, expressando claro, de modo que as pessoas possam perceber aquilo que vai dizendo e dando embaixada corretamente, com todos os pontos, com toda a pontuação de modo a ter uma boa percepção por parte do público.

Considerando que o espaço aberto da rua exige uma maior potência vocal para a recepção do público, percebe-se que em muitos momentos a escuta da voz dos autores compromete a compreensão da totalidade da história. Fredibel Umbelina diz:

Não é possível todo mundo captar a informação a mensagem que nós vamos passando, tendo em conta que o auto é feito ao público num lugar, num espaço muito aberto, a multidão é muita e todo mundo tem aquela vontade, a curiosidade de querer ouvir. Mas, às vezes a mensagem não chega de igual modo a toda a gente. Mas, na medida do possível o auto tem de procurar melhorar a forma de passar a mensagem através mesmo dos pares, exigir ou pedir que eles se dediquem, que estejam mais à vontade. E mesmo até já pensamos em fazer um auto através do micro para que a mensagem, o som saia através dos aparelhos e que dê oportunidade pra toda a gente ouvir.

Já Guilhermina Martins aponta os recursos vocais próprios como critério de execução eficiente na representação dos personagens: “Minha voz é mesmo boa”, afirma. “Mas ainda umas pessoas antigas me diziam algumas coisas pra eu fazer, como por exemplo: tomar azeite, comer banana madura e não ficar no sereno pra conservar a voz, pra ficar ainda melhor.” Disse não ter acatado as indicações na sua preparação para o espetáculo.

¹¹¹ Cultura é uma denominação usada para designar o Auto de Floripes: Cultura de São Lourenço ou apenas cultura.

Apesar do depoimento acima demonstrando pouca relevância à preparação vocal, é, principalmente, pela voz que a princesa Floripes faz a sua primeira cena de destaque no auto e que é por muitos considerada uma das cenas mais esperadas. No momento em que faz o “chamado” do irmão, em que grita em três tempos, por três vezes seguidas o nome de Ferrabrás, a pessoa que representa o papel anuncia numa voz fina e prolongada não só a convocação do irmão, mas também a sua habilidade vocal exposta ao público. O momento não é de inovação, mas sim de reprodução da tonalidade já exercida pelas Floripes de outrora. O público assiste e avalia a firmeza, a projeção e segurança na emissão vocal. Aplausos, silêncio ou gritos manifestam a avaliação da performance da princesa.

Além da responsabilidade no aprendizado vocal, a Floripes tem que devotar atenção ao gestual executado. Guilhermina Martins desde 1977 declara:

Tinha que mudar a minha postura de andar perante a sociedade. Tinha que ensaiar muito como marchar que é pra poder habituar à marcha por que nós marchamos muito. O jeito de marchar de Floripes é diferente. Eu ando com meus passos normais e enquanto no jeito de Floripes eu tenho dois cavaleiros me segurando do lado e eu tenho que tá tipo a dançar conforme o ritmo do apito.

A reação popular é muito imediata. Seja pela via dos aplausos, gritos e vaias ou até mesmo com a saída e direcionamento para as barracas ao lado, a relação plateia e espetáculo pode ser quebrada a qualquer momento. A estrutura do espetáculo e a sua disposição espacial favorecem tal ruptura. Esta configuração não é vista como um empecilho para a realização cênica de Fredibel Umbelina. Para ele os aplausos ou qualquer outra manifestação da plateia funcionam como incentivo. Já para Guilhermina:

A parte mais difícil é encarar o público. Na primeira vez eu tava nervosa, mas eu senti feliz porque de qualquer modo eu tava lá a fazer a cultura de meu país, que eu gosto muito. Eu aprendi uma técnica que eu não olhava pras pessoas quando eu falava. Eu olhava pra céu, como se quem tivesse pa olhar pa Deus... Assim eu podia fazer sem ver ninguém, sem ter o medo de ninguém...

Estar diante do público no dia 15 de agosto e no domingo subsequente representa um tempo e um *status* que se prolonga para além da encenação. Além da visibilidade e das realizações próprias de ser um mouro ou um cristão diante da comunidade a que pertence, ser um dos figurantes do Auto de Floripes é também pactuar com a visibilidade desse espetáculo diante de outras culturas, outros países.

Dessa forma, como representante da cultura do Príncipe, o Auto de Floripes já se apresentou em outras terras. Portugal foi o seu destino duas vezes: em 1998 participando da Expo 98 em Lisboa e em 2009, como convidado do centro cultural Malaposta, da cidade de Odivelas. Além da valorização associada ao participante de ser um representante de seu país, é através da viagem que a possibilidade de migração pode se concretizar. Na viagem realizada em 2009, quinze dos vinte e sete viajantes não retornaram para a ilha. Este fato teve conseqüências na encenação, pois, a composição do elenco ficou comprometida, como explica o secretário Carlos Gomes: “Algumas pessoas morrem, outras viajam e não regressaram. Pra essa apresentação deste ano tivemos alguma dificuldade porque algumas pessoas tinham viajado e não regressaram. Então tínhamos que encontrar alguém que pudesse desempenhar o mesmo papel e por tudo isso na cabeça não é fácil. Na preparação, estavam com alguma dificuldade de conseguirem decorar as coisas.”

Por acontecer no espaço aberto da rua, a presença e ação cênica dos personagens tanto têm a função dramática de “mostrar” o enredo, como também demarcar, com a gestualidade, o espetáculo através de imagens. Os personagens, suas caracterizações e ações ocupam um papel cênico especial no Auto de Floripes.

Apesar de todos os figurantes compartilharem do mesmo sentido cênico global, de serem como “um elemento estrutural que organiza as etapas da narrativa construindo a fábula, guiando o material narrativo em torno de um esquema dinâmico que concentra em si um feixe de signos em oposição a duas das outras personagens” (PAVIS, 1999, p. 287), no Auto de Floripes as personagens também se individualizam em traços e em particularidades.

Dos 23 personagens mouros, três funcionam como condutores ou provocadores de intrigas, com intervenções diretas no desenrolar da ação dramática. São eles: Balão e os seus filhos Ferrabrás e Floripes.

O maior comandante dos mouros, com a titulação de almirante, é o “senhor muito poderoso” Balão. Líder do grupo que se opõe aos cristãos, é ele quem dita as ordens e se opõe diretamente ao Imperador Carlos Magno. O cavaleiro cristão Ricarte o define como sendo: “muito feroz nos feitos e no gesto, e muito valente pela sua pessoa, mas muito inimigo dos cristãos. É muito temido dos seus vassallos; tem muita gente mas pouco destra nas armas”. (BAPTISTA, 2001, p. 154).

Os demais personagens mouros estão submetidos ao seu comando. O Auto de Floripes tem o início da representação marcado pela sua fala, a primeira embaixada, onde conclama seus súditos para o enfrentamento a Carlos Magno e seus pares.



Figura 32: Almirante Balão

De corpo forte, alto e voz potente, está presente em grande parte do auto no seu castelo, que por ter uma estrutura elevada do chão, permite que ele esteja em constante visibilidade, mesmo não sendo o protagonista de cenas. A austeridade solicitada para este personagem é concretizada em gestos expressivos e precisos, em voz volumosa, em tom grave. As expressões faciais são ameaçadoras, dispensa risos e acentua a seriedade e altivez. O corpo coaduna com tais características, pois quem o interpreta há anos no Auto de Floripes, além dos predicativos acima citados, tem uma altura física que corrobora a significação corporal do estatuto de um grande comandante. Além dos dotes relacionados diretamente ao corpo – voz, fenótipo e gestualidade– demais elementos como caracterização do figurino, reforçam o perfil do chefe de um exército em guerra.

No enredo ao Auto de Floripes é o último personagem mouro a se manter vivo na batalha contra os cristãos e também o único que se recusa a receber o batismo e a conversão. Encerra a participação no Auto, na sua deixa final, dizendo: “Antes prefiro morrer do que baptizar-me”! (BAPTISTA, 2001, p. 160)

Já o seu filho Ferrabrás é apresentado na literatura carolíngia como sendo “homem muito agigantado, de grandíssimas fôrças e magnânimo coração, e era muito destro em todas as armas, rei de Alexandria e senhor de toda província de Babilônia até o Mar Vermelho e Jerusalém”. O folheto de cordel, Batalha de Oliveiros com Ferrabrás, escrito no início do século XX pelo paraibano, Leandro Gomes de Barros, assim o apresenta:

O almirante Balão
 Tinha um filho Ferrabrás,
 Que, entre os turcos, era mais
 Quem tinha disposição.
 Mesmo em nobreza e ação,
 Era o maior que havia—
 Então, em toda a Turquia,
 Onde se ouvia falar,
 Tudo havia respeitar
 Ferrabrás de Alexandria!
 (BARROS, s/d, p. 5)

Num outro folheto, A prisão de Oliveiros e seus companheiros, de autoria do mesmo autor, Ferrabrás é assim descrito:

Ferrabrás era um gigante
 De corpo descomunal,
 Como nunca teve igual
 No reino do almirante.
 Ele só, era bastante
 Para cinco mil guerreiros
 Oito, dez mil cavalheiros
 Morreram pelas mãos dele —
 E só tirou sangue nele
 A espada de Oliveiros

Ferrabrás como um leão,
 Afrontava a própria morte,
 Era a coluna mais forte
 Do almirante Balão.
 Tinha nobre o coração
 E era civilizado.
 Nas armas disciplinado,
 Tinha força e energia—
 Em toda a parte a que ia,
 Mostrava ser ilustrado.

(BARROS, s/d, p. 17)

No texto dramático, é através do diálogo que a descrição de Ferrabrás aparece. Ao ouvir os desafios feitos pelo mouro, convocando os Doze Pares para pelejar, Carlos Magno pergunta a Ricarte de Normandia “quem é o turco que tão

atrevidamente me ameaça” e este responde: “– Senhor, este é filho do Almirante Balão, rei de Alexandria, senhor de muitas províncias e riquezas; e é o que foi a Roma, matou o apostolado e outros muitos; saqueou e roubou as Santas Relíquias, pelas quais tens padecido tantos trabalhos; é homem de grandes forças, muito destro em todas as armas.” (BAPTISTA, 2001, p. 129)

Ferrabrás é protagonista de uma cena longa e atraente aos olhos do público da Ilha do Príncipe. A batalha de Oliveiros e Ferrabrás é momento esperado e visto com muito interesse pela plateia. É nesta cena que os atuentes mostram a habilidade na memorização e anúnciação das deixas e, nas cenas de batalha, demonstram habilidades com movimentos rápidos e contundentes com espadas e escudos.

A primeira participação de Ferrabrás no auto, de forma que o faz se destacar entre os demais personagens, diz respeito ao momento em que adentra o campo mouritano e recebe da irmã uma espada, momentos antes de partir para o desafio e combate com o cristão Oliveiros.

O ator que o representa é de grande estatura e de força corporal ostensiva. A voz tem uma projeção que sustenta a quantidade de réplicas na batalha verbal que tem com o seu opositor Oliveiros¹¹².

¹¹² Com a mudança do ator que fazia este papel, no ano de 2009 foi utilizado o recurso de lembretes colados no lado posterior do seu escudo com partes das suas deixas, que funcionavam como um ponto de auxílio à memória.



Figura 33: Ferrabrás na cena de combate com Oliveiros. Lembretes de sua fala, em papel branco, colados no escudo.

Após a cena de batalha em que é derrotado por Oliveiros e por consequência pede para receber o santo batismo, Ferrabrás tem a sua participação no Auto mais diluída. Já na cena final em que, diante do pai em vias de ser derrotado, de Carlos Magno e de Floripes, insiste para que o seu progenitor aceite o batismo cristão, ele volta a se destacar. Encerra a sua participação no auto, dizendo: – “Rogo-te, pai do meu coração, que creias em Deus Todo- Poderoso, que fez o céu e a terra e te fez à sua semelhança. E também creias em Jesus Cristo, Seu Filho, que morreu em uma cruz por salvar as nossas almas, que pelo pecado de Adão estavam cativas do demônio.” (BAPTISTA, 2001, p. 160)

A princesa turca, Floripes, funciona como um agente de ações, dada a sua interferência no drama. Movida por um amor incondicional pelo cavaleiro cristão Gui de Borgonha, ela provoca uma movimentação nas cenas ao usar de recursos como dissimulação com o pai e atua como elemento preponderante na vitória dos cristãos sobre os mouros.

Os demais personagens mouros, exceto a princesa Floripes e, em segundo plano, o guardião da ponte, Galafre, não são deflagradores de ação, mas sustentam,

como coadjuvantes, as cenas do Almirante Balão e, nas cenas de batalhas diretas contra os cristãos, formam um coletivo que protagoniza cenas envolventes de combate. Além de Floripes, Almirante Balão e Ferrabrás, o grupo mouro é formado por personagens como: Sortibão de Coimbra, Burlante, Rei Galafre, Brutamonte, Feiticeiro Mambrão, Feiticeiro, Morpin, Rei Clarião, Rei Tempeste, Murradas, Rei Diabo, Rei Escapado, Barbaça, Orangel, Soldado Clarião, Um dos Cavaleiros, Um dos Conselheiros, Um dos Reis Turcos, General Embaixador, Mestre Sala e o tamboreiro.

Além dos nomeados, o grupo mouritano é composto por personagens que recebem uma denominação geral. É o caso das duas damas que acompanham a princesa Floripes em todas as suas cenas, chamadas de “daminhas”. São as assistentes que assessoram a princesa em ações como segurar as extremidades da sua capa enquanto ela marcha pelas ruas. São desempenhados por duas crianças com a média de idade de nove anos e, por ocupar um papel coadjuvante, são muitas vezes nem citadas como personagens.

Outro grupo que recebe uma categorização geral é conhecido como “os bobos”. Wilson da Graça, figurante e membro da comissão organizadora, assim os define: “São considerados, na festa, pessoas ignorantes, selvagens e que só estão pra prestar mau papel. Na história dizem que são dezoito mil, mas como não temos pessoas suficientes pra fazer essa atividade, hoje, nós usamos oito bobos.” Em maior número, têm um papel mais ativo que as daminhas da princesa.

Apesar de não gerarem ações de modificações diretas no enredo da encenação, os bobos são muito apreciados pela plateia em três cenas que marcam a participação desse grupo no Auto de Floripes. A primeira é o momento em que os mouros saem da praça, espaço principal da representação, para fazer a recolha desse grupo que se encontra numa rua adjacente. Parte da plateia acompanha os mouritanos cantando pela rua. Quando surge cerca de oito mascarados, com chicotes feitos de um fino e consistente cipó, ameaçando e assustando os espectadores, é despertada uma euforia na plateia. O grupo agora formado por mouros, bobos e público vai até a praça onde se encontram Ferrabrás e Oliveiros. Os bobos atuam nas brechas da batalha entre o mouro e o cristão explorando o viés cômico, improvisando com a plateia cenas paralelas à batalha.



Figura 34: Bobo durante a luta de Oliveiros com Ferrabrás

O papel destes personagens está associado também ao estabelecimento da ordem e organização do espaço destinado à encenação através da utilização, se necessário, do chicote. Entre o cômico e o ameaçador, as ações dos bobos representam o espaço de improvisação permitido no Auto de Floripes, desde quando, no auto, a obediência ao texto é visto como uma virtude dos figurantes. Wilson da Graça afirma:

Eu faço exatamente o que está no livro. Por que há muita gente, não só nós que apresentamos o auto, mas há muita gente que tem um conhecimento da história e que nesse dia desloca à praça, ao público para ver se na verdade tamos a fazer o que a história diz ou se tamos a acrescentar ou modificar a história. Muito principalmente os nossos mais velhos que também já representaram o auto. Um outro colega que já representou e hoje não representa. Ele tem a noção sabe como é a história e se nós alterarmos alguma coisa na história eles mesmos nos hão de acusar que fizemos algo de errado.

O espaço da improvisação é também compartilhado com a permissividade de transgredir, desde quando estando mascarado, os bobos tornam-se irreconhecíveis aos olhos do público. Têm a sua identidade escondida pelas roupas e máscaras. Tais condições possibilitam certas transgressões como a agressão e a ameaça que

tanto pode gerar tensão quando não aceita por quem é o alvo, como pode ser motivo de riso para quem assiste. O limite entre o elemento provocador do cômico pela ridicularização é tênue para gerar risos ou discussões. O cômico explora a agressão, o exagero do gesto, a conotação sexual, o ridículo e tem no contexto maior da cena, a batalha entre Oliveiros e Ferrabrás, uma superfície cênica que favorece a interação e a aceitação do espectador.

Por fim, ocupando o grupo de personagens secundários, existe a representação de uma divindade. Mesmo não sendo apontado pelos participantes como um personagem, Mafoma, o deus superior dos mouritanos, designação do profeta Maomé, o fundador do islamismo, aparece na encenação do Auto de Floripes na figura de um ser inanimado. Não tem movimentação em gestos e seu destaque na cena está condicionado aos seus portadores, ou seja, a alta cúpula do poder dos mouros, que o tem sempre em mãos. No texto dramático é apontado como sendo o “boneco de ouro cujo nome é Mafoma”. E é pela forma de um boneco que o Deus mouritano é representado.



Figura 35: O deus Mafoma.

Os deuses mouritanos, mais que abstrações, são seres materializados e este formato é a razão da redução do seu alcance espiritual aos olhos dos cristãos. Floripes é questionada por Gui de Borgonha sobre a origem e a materialização de Mafoma e outros deuses similares como Apolim e Tavalgante. Ele pergunta:

“Senhora, quem fez estes deuses?” Ela responde: “Foram dois ourives, os melhores mestres que se podia achar”. Ele insiste: “Senhora, diz-me quem deu a este outro o poder que tu dizes que tem ? Os homens que os fizeram não eram, senhora, mortais como nós?” Depois pega a espada e destrói os “bonecos” para mostrar à princesa que os deuses mouritanos reduziam-se à sua matéria, sem força e sem poder.

Mafoma é elemento também presente na mão do Rei Burlante. Em cena de combate e posterior derrota frente a Carlos Magno, o rei mouro questiona:

Diz-me, Mafoma Bárbaro (dando uma espadadela no boneco), em que te ofendeu o pobre Burlante para o castigares assim? Não era eu o defensor da tua Lei? Não era eu o baluarte da tua crença? Como me prometeste que seríamos vencedores e os teus inimigos é que o são? Mas, aí! És sempre bom e o Burlante sempre mau. Fui eu que incrementei toda a glória da Seita Mauritania; fui eu que chefeiei os seus fiéis sequazes.



Figura 36: O Almirante Balão leva Mafoma em seus braços.

No final, restando apenas o Almirante como representante mouritano vivo, sendo os demais derrotados em combate pelos cristãos e os seus dois filhos convertidos, Balão conversa diretamente com o Mafoma, seguro em suas mãos: “Ó Mafoma, falso, enganador e embusteiro! Em que te desmereci pois tanta inimizade tens comigo? Diz-me por que me disseste que havia de ganhar a torre e me prometeste o vencimento da batalha? E bastava, trapaceiro, que me enganasses

uma só vez e não tantas quantas me tens enganado. E se de mim tens algum agravo, porque consentiste que o pagassem os meus cavaleiros?”

Além de ser o deus personificado em representação humaniformiana da religião muçulmana, as cenas que evocam Mafoma o mostram de forma concretizada, numa perspectiva material e menos espiritual, em oposição à divindade cristã. Se o Almirante demonstra a existência de Mafoma remetendo-se diretamente a ele, o deus dos cristãos aparece como um ser abstrato, de elevado poder espiritual. A demonização da idolatria – “adoração a coisas de barro, ao sol, à lua”– e a condenação das chamadas feitiçarias são reconhecidas como práticas recorrentes da colonização ibérica. (SOUZA, 1993, 21-46)

O Mafoma do Auto de Floripes é feito de papel e tecido, com aproximadamente 45 centímetros de tamanho. A pele do rosto é de cor preta e está vestido com uma longa bata amarela e vermelha. Sua representação é semelhante à caracterização do Almirante Balão, reproduzindo, inclusive, o fenótipo, de pele escura, característico da população da ilha.

Na cultura açoriana portuguesa, Mafoma passou a significar uma “escultura grosseira e de grandes proporções, representando o ser humano”. (HOUAISS, 1.0).

Os diálogos e ações relacionados a Mafoma o colocam muito próximo do sentido da finitude e limitação advindos da sua materialização, chamado pelos cristãos de “falso ídolo”. Balão conversa diretamente com o boneco cobrando favorecimentos: “Nunca homem algum te honrou tanto como eu; nem em parte alguma do mundo são as tuas mesquitas tão ricas nem tão servidas como as que estão nas minhas terras; e muito grande parte dos meus tesouros tenho gasto em fazer muitas imagens de ouro e de prata à tua semelhança, para que fosses adorado do povo como Deus”. (BAPTISTA, 2001, p 156). O deus passa a ser visto pelo almirante como um ingrato, “maldito e traidor”: “Fui eu que incrementei toda a glória da Seita Mauritana; fui eu que chefei os seus fiéis sequazes” finalizando com: “Falso enganador e embusteiro!”

Personagens mouros

1. Sortibão de Coimbra- primeiro secretário e conselheiro de Balão. Está sempre ao lado direito do almirante;
2. Burlante- segundo secretário do Almirante Balão;

3. Rei Galafre- guardião da ponte, “gigante espantável”;
4. Brutamonte- o carcereiro que é assassinado por Floripes;
5. Feiticeiro Mambrão;
6. Feiticeiro Morpin- ao pegar o cinto mágico de Floripes é assassinado por Gui de Borgonha;
7. Rei Clarião- sobrinho de Balão. Às vezes tem a partícula “El” acrescida ao teu nome, ficando como El-Rei Clarião;
8. Murradas - Chefe dos quinze reis mouros. É assassinado por Roldão na batalha contra os sete cavaleiros cristãos;
9. Rei Tempeste - também tem o seu nome, em algumas situações, acrescido do artigo em espanhol “El”, El-Rei Tempeste;
10. Rei Diabo;
11. Rei Escapado - Um dos quinze reis mouros, único sobrevivente na batalha contra os sete cristãos por ter conseguido escapar;
12. Barbaça - conselheiro do Almirante Balão;
13. Orangel - mensageiro de Balão. Tem a função de entregar uma carta do Almirante ao governador da ponte, o gigante Galafre, informando-o do aborrecimento em que se encontra o Almirante por ter possibilitado a passagem dos sete cavaleiros;
14. Soldado Clarião;
15. Um dos cavaleiros;
16. Um dos conselheiros;
17. Um dos Reis Turcos;
18. General Embaixador- (Cornifer) é o enviado por Balão para dar a primeira embaixada à Carlos Magno. É reconhecido pelo Almirante como um “fiel e valente general”;
19. Mestre Sala;
20. Bobos, tamboreiro e daminhas.



Figura 37: Personagens mouros

No grupo dos cristãos, dentre os seus dezoito figurantes, destacam-se alguns como protagonistas. Para começar, é Carlos Magno, principal liderança cristã, que define e dita as ações aos seus subordinados. Ocupa o centro do castelo localizado em frente à Igreja de Nossa Senhora, no vilarejo de Santo António, o espaço ficcional do Reino de Mormionda.

Carlos Magno é visto como um senhor de muita idade e sua caracterização explora esse traço através de uma barba postiça feita de tecido branco. Falas e gestualidade demonstram autoridade de um alto comandante. No Auto de Floripes a sua personalidade é por ele mesmo anunciada quando perguntado pelo Almirante Balão quem ele era. Assim responde: “Sou Carlos Magno, aquele que nunca foi vencido, e com ajuda do meu Deus espero vencer-te. (Ajoelhando-se) Valha-me Deus Omnipotente, segundo a Vossa misericórdia, é impossível Imperador cristão vencido.” (BAPTISTA, 2001, p. 159) Na cena da batalha entre Oliveiros e Ferrabrás, o turco pergunta quem é Carlos Magno e o cavaleiro cristão responde: “Carlos Magno é mui nobre Imperador, homem de grande conselho, sagacidade e prudência, assim nos regimentos do Reino como das facturas da guerra.” (BAPTISTA, ano 2001, p. 131)

Na História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França, o Imperador é descrito como sendo:

[...] homem de grande corpo e bem fornido, forte e proporcionado de membros, muito ligeiro e feroz no olhar e tinha a cara larga e trazia continuamente a barba do comprimento de um palmo; os cabelos negros, o nariz rombo e chato, a presença era muito respectiva, os olhos como de leão e algum tanto vermelhos e reluzentes, as pestanas e sobranceiras declinantes a roxas; se estava enfadado, só com olhar espantava; o cinto, com que se cingia tinha oito palmos de comprido; era largo das costas, grosso das pernas e grandes pés. (HISTÓRIA DO IMPERADOR CARLOS MAGNO, s/d, p. 18)

Sobre a personalidade e habilidades físicas consta: “Tinha três condições virtuosas: A primeira era fazer a todos igual justiça, sem que ninguém se queixasse. A segunda ouvir e responder a todos com paciência, e a terceira era ser manso e pacífico no falar e repreender.” (HISTÓRIA DO IMPERADOR CARLOS MAGNO, s/d, p. 18)



Figura 38: Carlos Magno no centro do seu exército. Ferrabrás ao seu lado esquerdo.

Dentre os cristãos, depois de Carlos Magno, vêm, na ordem da hierarquia, os “Doze pares de França”. Os doze pares¹¹³ são a guarda especial do Imperador Carlos Magno, composta, no Auto de Floripes, pelos “destemidos e valentes

¹¹³ Par, no contexto dos dramas e das literaturas carolíngias, tem o sentido da derivação antiga como sendo “cada um dos vassallos mais importantes do rei”. (Dicionário Eletrônico Houais da Língua Portuguesa 1.0)

cavaleiros”: o chefe Roldão, o mais velho deles, o Duque Nemé, Oliveiros, Gui de Borgonha, Ricarte de Normandia, Duque Regner, Autor, Urgel de Danoa, Geraldo Mondifer, Um dos cavaleiros, Guarim e o Embaixador.

No folheto de cordel, de Leandro Gomes de Barros, o grupo é assim apresentado:

Carlos Magno também
Tinha doze cavalheiros,
Como outros iguais guerreiros
O mundo hoje não tem!
Nunca temeram a ninguém,
Segundo diz a História –
Tinham as espadas, a glória,
Nunca torceram perigo,
Nunca foram ao inimigo
Que não contassem vitória!
(BARROS, 1913, p. 17)

No outro folheto “A batalha de Oliveiros com Ferrabrás, do mesmo autor, já de início, o grupo é assim descrito:

Eram doze cavaleiros
Homens muito valorosos
Destemidos, animosos,
Entre todos os guerreiros
Como bem fosse Oliveiros
Um dos pares de fiança
Que sua perseverança
Venceu todos os infiéis–
Os doze leões cruéis
Os doze pares de França!
(BARROS, 1913, p. 5)

No Auto de Floripes, Carlos Magno, pensando que o seu seletto exército havia sido exterminado pelos mouros, revela a seus conselheiros: “Vós outros éreis os firmes pilares e colunas em que sustentava todo o meu Império e Monarquia; as vossas espadas e valorosos braços eram os que sustentavam todas as minhas fortalezas (...)” (BAPTISTA, 2001, p. 152-153).

Tendo o número anunciado já mesmo no título da obra matriz, não se encontra na transcrição do texto dramático uma definição de todos os nomes que compõem o exército do Imperador. Sabe-se, porém, que os cinco primeiros foram presos e, na segunda batalha, os outros sete, completando doze pares identificados através da encenação.

Os demais personagens cristãos são Alberto de Macaire, Alorino, Galalão e Auberim, que atuam ao lado do Imperador, como conselheiros, avaliando e aconselhando a sua conduta.

1. Alberto de Macaire - conselheiro de Carlos Magno;
2. Alorino - parente de Galalão, abandona o exército de Carlos Magno, o que o faz ser considerado um traidor;
3. Auberim - parente muito próximo de Galalão, um dos conselheiros de Carlos Magno;
4. Autor - um dos conselheiros de Carlos Magno;
5. Duque Nemé - o mais velho de todos os pares de França;
6. Duque Regner - pai de Oliveiros e conselheiro de Carlos Magno. Oliveiros em situação de extremo perigo diz: “Sempre amado e querido pai dos meus olhos, alívio da minha vida e objecto único do meu coração, cada vez que me vias armado te tremiam as carnes com o tremor da minha morte”. Torna-se o padrinho de Ferrabrás, depois deste tornar-se cristão;
7. Galalão - um dos conselheiros de Carlos Magno, juntamente com Alorino, é visto como um traidor por ter abandonado o exército cristão em momento de batalha;
8. General Embaixador - leva a primeira embaixada dos cristãos ao Almirante Balão;
9. Geofre de Altoja - citado na transcrição do texto de Fernando Reis, mas ausente da encenação no ano de 2009;
10. Geraldo Mondifer - um dos doze pares de França;
11. Guarim - escudeiro de Oliveiros. No Auto de Floripes é feito por uma criança, e o primeiro papel de muitos participantes;
12. Gui de Borgonha - um dos doze pares, sobrinho de Carlos Magno, futuro marido de Floripes;
13. Imperador Carlos Magno - chefe maior da cristandade;
14. Oliveiros - “nobre conde”, um dos doze pares, especial amigo e companheiro de Roldão. Demonstra fidelidade e obediência a Carlos Magno, pois mesmo muitíssimo ferido é quem se dispõe a encarar o desafio feito por Ferrabrás;
15. Ricarte de Normandia - ex-turco. Consegue enganar o guardião da ponte para que nela passem os cristãos;

16. Roldão - sobrinho de Carlos Magno e capitão dos doze pares. Floripes diz: “Ó nobre Roldão, cujas grandes façanhas por todo o mundo são conhecidas, e cuja lança e espada é horror de toda a Turquia”;
17. Tietre - duque cristão. Citado quando Ferrabrás desafia os cristãos, intimando-os para uma batalha, ausente no ano de 2009;
18. Um dos cavaleiros;
19. Urgel de Danoa - um dos doze pares de França;
20. Tamboreiro.



Figura 39: O exército cristão. Ao fundo, o castelo de Carlos Magno.

4.2.1 Nasce ou torna-se Floripes?

[...] Floripes, filha do almirante Balão e irmã de Ferrabraz, a qual era a mais formosa dama que naquela terra se achava, de idade de dezoito anos muito perspicaz, advertida e sábia; branca como a neve, as faces côr de rosa fina, as sobrancelhas e pestanas negras, os olhos grandes, o nariz afilado, a boca pequena, os beijos delgados e de cor de rubim, os dentes brancos, e miudos, o queixo quase redondo com uma cova no meio, o rosto moderadamente largo, os cabelos como madeixas de ouro fino, os ombros direitos e muito iguais, os peitos sem senão, cintura estreita e larga de cadeiras, segundo a boa proporção do seu corpo. (Descrição de Floripes - livro História do Imperador Carlos Magno)

Traços de beleza e encantamento estão presentes na literatura carolíngia no que diz respeito ao universo feminino. À parte a descrição física da princesa turca, que reproduz um fenótipo típico da etnia branca e europeia, a exigência da beleza não é descartada no Auto de Floripes mesmo não tendo a princesa da ilha a “pele branca como a neve” e as “madeixas de ouro fino”.



Figura 40: A Floripes (vestido azul) do Auto da Floripes de Viana do Castelo, Portugal, 2009. Foto: Núcleo Promotor do Auto

A juventude, a beleza e a sagacidade predominantes na personagem são também os critérios da jovem moça da ilha que se candidata a princesa. Florentina Diogo, funcionária do serviço de meteorologia do aeroporto, confirma: “Eu nunca fui Floripes porque Floripes tem que ser uma mulher muito bonita, uma mulher ideal. Eu gostaria que fosse a minha filha, tem altura, é bonita... Poderia ser, mas, ela viajou pra Portugal.”

O trâmite entre as características pessoais e ficcionais são determinantes na escolha da princesa. Normalmente, para ser a escolhida do ano, uma das exigências é ser virgem. Embora o rigor quanto a esse critério esteja mais flexível, atualmente, a virgindade ainda goza de considerável relevância. A respeito do referido tema na comunidade de São Tomé e Príncipe, Seibert comenta:

A sociedade *forra* continua a valorizar o facto de uma rapariga iniciar virgem a sua primeira relação, estando de alguma forma enraizada a idéia de que o hímen é o único dote da mulher. Em tempos recuados, antes de uma união, era freqüente que uma mulher mais velha praticasse o acto conhecido por *bili-mina* (literalmente “abrir a rapariga”) para se certificar da virgindade. Depois da noite nupcial, logo pela manhã, a mãe do noivo e um membro da família da noiva dirigiam-se à residência dos recém-casados, onde o homem ostentava o lençol manchado de sangue. (SEIBERT, 2002, p. 448)

A prescrição da virgindade até o casamento é uma prática presente em muitas religiões de culturas tradicionais, especialmente as monoteístas. A privação do sexo para as mulheres é exaltada no dogma católico de adoração à Virgem Maria, a mãe que concebeu seu filho Jesus por obra do divino Espírito Santo, anulando o sexo como uma prática de prazer e de procriação.

Oriundo do catolicismo e inserido no Príncipe pela via da colonização católica portuguesa, a virgindade alcança o espaço da dramatização, especialmente na única personagem feminina do auto. Para Manuel de Deus Oliveira: “A Floripes é uma donzela de muita responsabilidade na Tragédia¹¹⁴. Agora parece que não há Floripes. Agora só resta o pano”. (BAPTISTA, 2001, p. 18). Segundo o depoimento de Carlos Gomes, secretário Regional dos assuntos políticos e sócio-culturais da Ilha do Príncipe, a virgindade da princesa tinha que ser comprovada por uma averiguação:

Para ser Floripes tinha que ser virgem. Segundo ouvi, não tenho bem a certeza, pra comprovar a virgindade usava-se um ovo pra pôr lá e ver se aquilo mesmo era virgem ou não. Não sei se isso corresponde a verdade. Se isso se fez de fato durante um tempo e depois parou. Por que hoje em dia não se faz isso. Na altura a virgindade era um valor, hoje a virgindade já não é um valor.

Para Florentina Diogo a própria consciência a respeito da virgindade levava ou não a jovem a se candidatar. “A tradição tem que ser da seguinte maneira: A Floripes antigamente tinha que ser mesmo virgem. Ela tinha que ser mesmo virgem que era pra ser Floripes. Então nesse caso eu nunca fui uma das pessoas escolhidas para tal. Conscientemente de quem sabia que não era virgem não deveria sair Floripes.”

Segundo a crença popular, a traição deste critério poderia acarretar conseqüências e maldições não só para quem a efetivasse, mas também para a

¹¹⁴ Mais uma denominação para o Auto de Floripes, que o aproxima do Tchiloli.

comunidade. “É crença geral que se a moça não for donzela, e desempenhar o papel de Floripes, morrerá antes da próxima representação”. (REIS, 1969, p.130)

Quanto à exigência da virgindade, hoje, existe uma certa adaptação aos valores contemporâneos. Para alguns, o fato da candidata a Floripes não ser mãe já é o suficiente. Para o professor Osvaldo de Matos, que interpretou Carlos Magno no ano de 1997, são inevitáveis as adequações:

Dada as transformações que no dia-a-dia estão a suceder no universo, ou seja, na sociedade, a comissão se sente um pouco tímida em aplicar essa rigidez. Mas dentro da história, teoricamente, deve ser uma miúda virgem. Nós damos agora mais preferência a não ter filhos e poder representar. Mas a virgindade ainda está acima de tudo. Quando é virgem, ela em si ganha um outro respeito, ganha uma outra postura, e é mais acolhida por todos os Pares. (BAPTISTA, 2001, p. 26)

O mesmo pensamento é compartilhado por Isabel Ananinhas, 56 anos, Floripes em 1955 e 1956: “Donzela, sempre de preferência. Donzela, aos olhos do povo”. (BAPTISTA, 2001, 62) Mesmo sendo a representação da princesa no Auto de Floripes uma reprodução com bases na hegemonia masculina, religiosa e colonizadora, a permanência e a aceitação no seio popular deste Auto demonstram que é na construção e anexação de novos conceitos e comportamentos que a encenação incorpora valores do passado e da atualidade. Em Príncipe, a exigência quanto à virgindade da protagonista encontra-se mais flexível. Isto por conta do contexto atual não valorizar tanto esta condição da mulher, como já foi outrora.

As fronteiras entre o ser e o parecer ser, a ficção e a realidade, a jovem e a Floripes, parecem ser uma tênue demarcação entre o cotidiano e o dia do espetáculo. Para pensar em ser uma Floripes, a candidata já deve ter um histórico pessoal que se aproxime ao da princesa. Não só a virgindade passa a contar, mas todo perfil marcado por um comportamento recatado. Floripes, a personagem, diz: “Nunca fui luxuriosa nem tenho conhecido varão”. Guilhermina Martins, Floripes nos anos de 2007 e 2008, diz:

Pra ser Floripes é preciso ter bons comportamentos perante a sociedade por que afinal da conta ser Floripes tem que ter alguma responsabilidade. Tem que ter bons comportamentos. Não posso tá aqui a sair com uns e com outros. Tenho que manter a minha postura perante a sociedade. Uma Floripes não pode ser escandalosa, isso é proibido pra Floripes. Tem que ser uma moça de respeito, de muito respeito mesmo e ser legal com todo mundo. Isso antes e depois da

feira, pra vida toda. Por que até hoje ainda continuo a ser chamada de Floripes.

A vida pessoal marcada pelo ideal de uma mulher que atenda aos padrões pautados na supremacia masculina está muito próxima do ponto de vista cristão. A cultura cristã tradicional reserva para a mulher a responsabilidade e a culpa pelo pecado carnal. O feminino simboliza um objeto tentador aos desejos do homem. No livro Gênesis da Bíblia Sagrada consta a punição a Eva por ter cedido à sedução da serpente: “(...) multiplicarei sobremodo os sofrimentos da tua gravidez, em meio de dores darás à luz filhos; o teu desejo será para teu marido, e ele te governará” (Bíblia Sagrada). No capítulo XXV do livro carolíngio, encontramos um exemplo, no qual Floripes aparece como provocadora dos desejos de um homem. O Almirante Balão envia o feiticeiro Morpim à torre para que ele retire o cinto encantado que fica preso ao corpo de Floripes. A mesma cena acontece no Auto de Floripes, sendo que na encenação as ações é que são demonstrativas da narrativa.

Entrando Morpim na sua câmara viu a uma Floripes e as suas damas e a outra parte os cavalheiros dormindo; e buscando o cinto ao redor da sua cintura chegou a Floripes que estava nua na sua cama e a descobriu, e vendo-a tão formosa, não pode estar sem beijá-la muitas vezes; e estando nesta contenda sonhava a honesta Floripes que um atrevido Turco a queria descompôr e desonestar. (História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França, s/d, p. 78)

Ao despertar, Floripes grita por Gui de Borgonha que mata o feiticeiro, sendo que antes o cinto já havia sido jogado para o exterior da torre. Cenas e histórias que revelam a castidade, o romantismo, o desejo e a fidelidade ao seu amado são apresentadas por Floripes, mas sem perder de vista a aprovação do seu marido.

Floripes tôda abrazada em incêndios de um heróico e lícito amor, todo dirigido para fazer a Deus um grande serviço, e coberta de doces lágrimas, nascidas do grande prazer que no seu coração sentia, toda amante e vergonhosa, propriedade de honestas dozelas, flutuando em uma e outra coisa, venceu o amor à vergonha; e com uma soberana modéstia abraçou a Gui de Borgonha, e lhe deu um doce beijo no ombro, como era costume entre os Turcos. Gui de Borgonha reconhecendo a soberania de Floripes, se pôs de joelhos com muita reverência para lhe beijar a mão, o que ela não quis consentir, antes lançando-lhe a mão, ao pescoço e outra à barba, o fêz levantar da terra: E assim ficou Gui de Borgonha admirado do tanto amor, quanto experimentou na formosa donzela. (História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França, s/d, p. 73,74)

Fazendo parte de um tipo de ideal feminino pautado no amor incondicional a um homem, a realização da princesa se completa no consentimento da Igreja através do matrimônio. No Auto de Floripes é a princesa que declara o seu amor e nele encontra as justificativas para toda e qualquer ação.

Sabeis, pois, senhores, que haverá dez anos que estando o Almirante, meu pai, e Ferrabrás, meu irmão, em Roma, tive a fortuna de ver o grande Gui de Borgonha em umas justas, e foram tais as suas proezas que semearam e radicaram em mim um tão firme amor, que nem o tempo nem as afrontas, nem os danos que dele tem recebido meu pai tiveram jamais poder para mo desarraigarem do coração nem fazer-mo esquecer. E pela dita causa tenho desprezado muitos reis da Turquia que me pediam para mulher e rainha. E é tanto assim que, quando meu pai ou irmão vinham das batalhas dos cristãos e contavam o que com eles tinham passado, se acaso nomeavam os Doze Pares me alegrava, e se ouvia nomear meu senhor Gui de Borgonha me turbava e mudava a cor do rosto de tal sorte que temia que pelo semblante me reconhecessem o meu segredo e oculto amor. E quando meu pai e sua gente choravam a grande perda que lhes tinham feito os cristãos, então me alegrava e folgava o meu cativo coração, o qual, preso de amor de um só cristão, desejava a vitória de toda a Cristandade, desprezando o amor de pai, dos naturais e da Pátria.” (HISTÓRIA DO IMPERADOR CARLOS MAGNO, s/d, p. 139 e fala da princesa no Auto de Floripes)

Depois de revelado todo o amor ao cavaleiro e o lugar que ele ocupa na sua vida, Floripes busca a sua efetivação: “E tudo isto haveis de fazer por mim, certificando-lhe que mais sou sua do que minha; assim lhe rogai da vossa parte que me queira receber por esposa” (Auto de Floripes, BAPTISTA, 2001, p. 139)

Vivendo os frágeis limites entre vida real e ficção, Floripes transita entre o pessoal e o personagem. Enquanto o rigor e a submissão feminina em relação ao casamento são cumpridos com determinação na encenação e na literatura, a cultura são-tomense parece viver as relações matrimoniais com mais permissividade, principalmente em relação à conduta masculina. O casamento se efetiva pela prática da informalidade em relação às leis e para os homens as relações conjugais são flexíveis e múltiplas. A monogamia e a fidelidade são cobranças exigidas, preferencialmente, às mulheres. Para Seibert, “a sociedade são-tomense encara a dominância masculina e a poligamia como condições naturais do sexo masculino”. As práticas conjugais e o comportamento sexual em São Tomé e Príncipe explicam-se pela via da ascendência africana, e é compreendida, na perspectiva da dominação dos homens, como condição natural do sexo masculino. (SEIBERT, 2002, p. 451)

A mulher Floripes, europeia, africana e são-tomense, parece ter absorvido os valores da dominação masculina das diversas culturas que a gestaram. Mas, mesmo marcada por traços estereotipados de feminilidade, cenas nos levam a crer que ela se traveste também de outros modelos. Se a princesa parece corresponder a um modelo construído e cristalizado de mulher romântica, frágil, fiel e obediente, Floripes surpreende ao tomar algumas decisões e ações que estão mais associadas a um estereotipado universo masculino. No próprio quesito casamento, é dela a iniciativa de pedir a mão do seu pretendente, mas negocia a aceitação do seu pedido oferecendo dotes:

Pois, senhor, o que meu coração mais deseja, sobre todas as coisas do mundo, é servir como legítima mulher ao senhor Gui de Borgonha; e estas são as mercês que a ele e a vós, senhores, peço; e de muito boa vontade me farei cristã e vos darei as Santas Relíquias que com tanto trabalho tendes buscado e vos darei todo o tesouro do Almirante meu pai e outras jóias de grande valor.” (BAPTISTA, 2001, p. 145)

Em seguida, Gui de Borgonha responde:

Por certo, minha senhora, que não tinha tenção de casar senão pela mão de meu tio o imperador Carlos Magno, como têm feito os outros Pares de França; mas porque tal senhora em todo o mundo se não acha e também pelas grandes mercês que da tua grandeza tenho recebido, como principalmente me dizes que serás cristã, eu de boa vontade te aceito por minha legítima mulher e esposa, na forma que manda a santa Igreja Católica. (BAPTISTA, 2001, p 149)

Seguindo a afirmação dos indicativos de comportamentos vindos da ideologia católica, a personagem Floripes parece absorver as culturas que se cruzam na sua trajetória. Entretanto, os bens ofertados na ocasião do casamento não respondem a uma prática em São Tomé e Príncipe, pois “a prática africana segundo o qual o dote é uma obrigação do noivo foi substituída pelo costume europeu que obriga os pais da noiva a doarem propriedade ao noivo.” (CALDEIRA *apud* SEIBERT, 2002, p. 447)

Além da proposição do dote e do casamento, é em relação ao contexto bélico, socialmente tão peculiar ao universo masculino, que a princesa Floripes ameaça romper com um modelo estabelecido de mulher que ela representa em grande parte da encenação e na literatura. São dois os momentos em que, para fortalecer o grupo dos cavaleiros cristãos, ela se prontifica em atuar diretamente no combate, num meio de predominância masculina.

A princesa enfrenta o carcereiro do seu pai que, ao negar um pedido seu, brada: "... muita gente boa se destruiu e ainda morreu por se confiar em mulheres". Floripes, responde, em cólera e em seguida dá-lhe um empurrão e atira-lhe uma barra de ferro, matando-o. (BAPTISTA, 2001, p. 138).

Floripes demonstra coragem e força diante de um grupo maior de homens. Com a aproximação do numeroso exército turco onde se encontram a princesa e os poucos cavaleiros cristãos, ela dispensa a guarda destinada para a segurança feminina, sua e de suas damas, oferecendo a participação das mulheres no combate: "Pelo que te rogo que me armes e as minhas damas, e com tantas achas de armas iremos debaixo do amparo de vós outros guardando a tua esposa". O cavaleiro cristão Roldão se opõe, pois para ele: "não é honra nossa que ela vá à campanha. Assim, senhora, te peço que não te aflijas tanto. Cessa e acaba já de chorar...". (BAPTISTA, 2001, p. 156)

Mesmo com restrição, Floripes e as damas realizam com sucesso a empreitada por elas solicitada e, com a aprovação posterior do primeiro trabalho bélico realizado, vem o consentimento dos homens para a participação feminina na segunda batalha campal contra os mouros. É através do diálogo com Oliveiros que a princesa escuta a resolução. O cristão diz: "Senhora, amanhã havemos de sair à batalha e se te parecer sairás com nós e as tuas damas, para que mais depressa demos fim aos nossos inimigos. E não duvido que o senhor Gui de Borgonha obre maiores prodígios do que costuma por te levar em sua companhia." A princesa responde: "Senhor Oliveiros, faz tu com meu senhor Gui de Borgonha que me deixe sair com vós à batalha que prometo que onde eu estiver não farei menos do que fizera meu irmão Ferrabrás." (Auto de Floripes, BAPTISTA, 2001, p. 156)

Importante destacar que a ocupação por mulheres de um espaço eminentemente masculino se dá num momento em que grupo cristão tem um número reduzido de combatentes, o que facilita a aceitação da participação feminina. Sendo a inserção das mulheres efetivada pela aprovação masculina, a vontade feminina está, assim, submetida ao consentimento dos homens do grupo.

Uma outra passagem presente no livro e no folheto de cordel brasileiro, mas não apresentada no Auto de Floripes, ressalta a potência física da princesa. É pela malícia e vigor corporal que a princesa livra-se da sua aia, jogando-a do alto de uma torre. Apesar de ter matado o carcereiro e a sua aia pela força de seus movimentos,

Floripes, diante dos cavaleiros refere-se ao seu próprio desempenho como sendo de “pequenas e mulheres forças”. (Auto de Floripes, BAPTISTA, 2001, p. 145)

Se a princesa Floripes é admirada pelos cristãos pela sua conduta guiada pela fidelidade ao seu amor pelo cristão Gui de Borgonha, o mouro Sortibão, secretário do Almirante Balão, o pai da princesa, ressalta o pertencimento de Floripes à classe das mulheres.

Senhor, adverte e traz a memória as grandes desgraças que tens ouvido e visto que têm sucedido a homens muito especiais, por ter confiança em mulheres e os grandes danos que pela sua pouca firmeza se hão causado. Vê, adverte, que o seu maior saber quando é necessário sempre lhes falta; e de sua natureza são mudáveis e fáceis em crer e ligeira em se vingar. E, assim, não te cegue o amor de filha, não seja causa de alguma desgraça, que quando a quiseses remediar não possas.” (HCM, p. 144)

Tal pensamento é compartilhado por Ferrabrás, o irmão da princesa. Na cena final, na sua última fala, ele diz:

No que dizes vejo, minha irmã, a pouca virtude das mulheres, que, por fazer o que desejam, em nada reparam. E tu por amor de Gui de Borgonha vendeste a teu pai e a toda a tua linhagem e descendência, e foste causa da morte de mais de cem mil homens; e não contente com isto, depois de vencido o corpo do nosso pai, queres que se lhe perca a alma, dizendo que o mantem sem receber santo baptismo. (BAPTISTA, 2001, p. 160)

Fiel ao seu amor na perspectiva cristã ou traidora no olhar dos mouros? Uma donzela, princesa virgem, romântica e frágil ou uma determinada e corajosa guerreira na realização do seu desejo? Os paradoxos que envolvem a princesa turca abarcam dois protótipos aos quais as mulheres são estigmatizadas em diversas narrativas populares. Seja como uma princesa submissa e apaixonada ou como uma combatente, Floripes demonstra não descartar uma para ser a outra. É princesa e é guerreira. A personagem mostra que além de atender aos ideais construídos e estabelecidos para o universo feminino de ser bonita, jovem, donzela, ela também atende aos ideais cristãos, pois está disposta a realizar qualquer sacrifício em prol da afirmação católica. Para tanto, além dos atributos associados ao universo feminino, Floripes é uma princesa que trai, usa da força e agilidades físicas, consegue dissimular seus sentimentos diante do pai e obtém sucesso na realização de seus objetivos.

A recepção das narrativas com ações desta personagem revela que a aceitação popular que a reconhece mais como uma heroína, fiel como esposa e benfeitora do catolicismo do que uma mulher traidora e vilã. Ela mesma justifica: “Ó meu pai, se sabes que coisa é o amor, não me culpes do que fiz contra ti.” (BAPTISTA, 2001, p. 148)

É Floripes que utiliza a metáfora da rosa para fazer uma interpretação da sua própria conduta: “Muitas vezes se enganam os que nas aparências se confiam, porque a rosa, por formosa que seja, sempre nasce cercada de espinhos” (BAPTISTA, 2001, p. 139)

Mas, indo além da personagem, no Auto de Floripes, a jovem escolhida para representar a princesa vive uma espécie de ritual de passagem.



Figura 41: Floripes 2009 (à esquerda) e à direita Floripes de anos anteriores.

Da moça virgem da vida real ela vive, na ficção, o *status* de mulher casada, como uma passagem da juventude para a vida adulta. Esse comportamento pode ser percebido na própria organização familiar e feminina em torno da caracterização da Floripes no dia da sua apresentação no auto. As mulheres mais velhas da família se ocupam com toda a preparação que envolve a confecção e decoração da vestimenta, dos comes e bebes da cena do casamento, do banho de proteção tomado antes do vestir-se e ainda do envolvimento das mais jovens que se dedicam ao embelezamento do cabelo e da maquiagem. A Floripes da vida real agrega à sua

identidade, ao menos no efêmero tempo da encenação, de bela e solteira jovem da ilha o novo status de ser a representação do coletivo feminino da ilha.



Figura 42: Floripes, ano 1969. Foto Fernando Reis.

4.3 Cenas e rio, reinos e praça: a cenografia do Auto de Floripes

Tendo como ponto de partida um universo povoado por princesa, cavaleiros, reis, imperador, gigante, feiticeiro, cristãos e mouros citados no livro *A História do Imperador Carlos Magno*, passamos para a transposição deste imaginário para lugares concretos, criados, aproveitados do cotidiano e fincados no vilarejo de Santo António, na Ilha do Príncipe. É assim que castelos, pontes, rio e reinos tomam corpo, saem de uma ficção fantástica, literária, cênica e se materializam através de

madeira, pregos, tecidos, palhas, cordas e mão-de-obra, em espaços que representam lugares: geográficos, sociais, temporais e culturais do Auto de Floripes.

A tranquila Praça da Independência centro do vilarejo de Santo António, onde estão localizados a sede do Governo Regional, a Assembleia e alguns casarões que circundam os quatro lados da praça, nos dias que antecedem a festa de São Lourenço, tem a sua paisagem cotidiana, retocada com movimentos de transformação. Com a intervenção dos executores do Auto – comissão organizadora e participantes – a praça começa a receber, dias antes da festa, caracterizações que anunciam sua preparação para novos significados.

No dia da festa, além de praça, esse espaço também compreende campos de guerra, de morte e de celebrações. Diante da co-existência da encenação e da realidade, a comunidade escolhe ou vive concomitantemente estas duas dimensões, pois o espaço de reinos inimigos está ao lado das barracas de comida e bebidas. Logo, estar na praça, independente do papel que se ocupa nela – personagem, trabalhador, fruidor, etc – é viver em graus distintos o Auto de Floripes, seja como um atuante, como público ou simplesmente como um elemento que compõe a cena, mesmo sem estar diretamente ligado ou interessado nela.¹¹⁵

Assim que, árvores, assentos, casas, bares e tudo que compõe o cenário fixo e cotidiano da praça, juntamente com o que é propositadamente colocado nela para a caracterização da encenação, passa a fazer parte da cenografia do Auto. A duração do espetáculo, de cerca de oito horas, neste local, deixa o público livre para transitar entre as dimensões e graus variados de envolvimento com a festa e com o auto. A estrutura fixa e o que é disposto nela favorecem a permanência do público presente em quase toda a duração da encenação, pois ali o trânsito de ações é fluido: de apreciador atento em pé diante de uma cena que acontece no castelo pode-se ser um consumidor da festa, dirigir-se para a barraca, sentar para comer, beber, conversar e, mesmo, assistir ao espetáculo.

¹¹⁵ Em Portugal acontece o Auto da Floripes em palco montado e fixo, condições cenográficas bastante diferentes do auto do Príncipe.



Figura 43: A praça em momento de apresentação do Auto de Floripes, 2009.



As ruas são os espaços ficcionais que não recebem nenhuma intervenção cenográfica, mas a movimentação dos atores, com caracterizações e ações dramáticas, sinalizam e demarcam o espaço cênico, funcionando como uma espécie de cenografia móvel, demonstrando que os elementos cênicos funcionam numa comunicação interdependente e conjunta na ação do todo espetacular. O corpo caracterizado e em ação representa o lugar, a configuração espacial da cena. Logo, a rua ou a praça, mesmo desprovida de grandes aparatos cênicos, configura-se como o cenário do Auto. Com amplos espaços, tornam-se adequadas para as cenas de grande movimentação corporal, a exemplo das cenas de batalha e passagens entre os reinos. Mesmo com a aparência similar à do dia-a-dia, pela relação com o entorno e com a data, subentende-se que aqueles espaços transformaram-se num palco, caminhos de passagens de pedestres ou automóveis viram os campos de guerra. O público compreende esta significação respeitando o espaço que é destinado a ele próprio e ao espetáculo.

O espaço aberto, palco da encenação, dialoga com as condições temporais, climáticas e naturais. O cenário aparece pela sua estreita ligação com a iluminação. No caso do Auto de Floripes, a luz solar é a principal fonte de visibilidade. As cores e formas empregadas nos elementos espetaculares do Auto, sob a luz solar, estão em consonância com o estado e disposição da plateia. Há uma maior concentração da festa em torno do Auto durante o dia, acentuando as cores e a percepção do que é mostrado, em relação ao desenrolar da ação dramática que se estende até a noite. A representação não recebe nenhuma iluminação específica. Cenário e ação estão sujeitos à luz natural e às lâmpadas dos postes que iluminam normalmente a praça. As cenas que se passam à noite, com baixa luminosidade, não favorecem a visão. O enforcamento de Gui de Borgonha, que acontece por volta das 19 horas, mesmo sendo cenicamente apresentado de forma bastante atraente, é comprometido pela luz fraca dos postes de iluminação da rua. Após esta cena, acontece uma certa dispersão do público, que, além do cansaço, tem a percepção da festa alterada pelas condições de visibilidade.

Ao considerarmos as unidades de organização cênica como sendo espaço, tempo e ação, no Auto de Floripes é como se essa segunda unidade fosse o da representação e não necessariamente da ficção. São quase imperceptíveis as referências temporais determinadas pela dramatização. O tempo cênico é

condizente com as horas do dia, não ficando demarcado pela cronologia em horas, dia, noite, ficando condicionado ao ambiente e à representação. A este respeito, o professor e pesquisador de Estudos Teatrais, Jean- Pierre Ryngaert afirma: “O tempo da representação é um tempo real, regulado como tal por diferentes rituais, enquanto o tempo da ficção é uma abstração pura, uma metáfora a ser inscrita na duração fazendo-se sentir sua espessura e suas características próprias.” (RYNGAERT, 1995, p. 80)

Dentre as localizações citadas e solicitadas para serem representadas cenicamente, os castelos – um mouro e outro cristão– são os elementos que mais demarcam a oposição que delinea toda a encenação, a começar pela própria disposição espacial antagônica. Tendo uma rua como ligação entre os dois ambientes, é numa das extremidades que se situa o reino mouro, chamado de Águas Mortas, e na outra oposta, o reino cristão, Mormionda. Demarcando o que seria cada reino, encontram-se os seus respectivos castelos, espaço cênico de ações da alta cúpula de cada exército e também elemento cenográfico que indica o domínio territorial de cada grupo. Os castelos funcionam como espaços-símbolos da cultura dos dois partidos envolvidos na disputa.

Na perspectiva do arsenal cênico, os castelos são de arquitetura simples, próximo do que era usado no Teatro Medieval, que explorava a distribuição do espetáculo em plataformas e tabladros, confeccionados de forma a serem montados e retirados de forma prática (BERTHOLD, 2010, p.185).



Figura 44: Construção do castelo cristão, dias antes da festa.

Montados poucos dias antes, com estrutura de madeira construída pelos próprios participantes e organizadores, apenas no dia da festa, para não ter risco de intervenção da comunidade, recebe a decoração e os adereços que os caracterizam. A cenotécnica explora como forma de significação a utilização de símbolos e cores. Estas funcionam como sendo a primeira identificação dos grupos, e é este recurso que, de forma mais evidente, demarca os territórios.



Figura 45: Castelo cristão no dia do Auto de Floripes.

O castelo mouro fica na praça, entre a sede do Governo Regional e um casarão. Tem a base estrutural feita de madeira, elevada do solo cerca de 2m, com formato retangular. Na decoração, na parte exterior, tecido vermelho e amarelo, as cores quentes que caracterizam o grupo, cobrem a madeira disposta na parte frontal e lateral.

O símbolo mouro, composto por uma meia-lua e uma estrela, aparece fixado na frente, na parte superior, à esquerda do público. Desta forma, a coloração e o símbolo mouritano, associados à tradição e à ação dramática, fazem com que a plateia reconheça a demarcação ideológica do grupo.

O castelo é ocupado pelos principais líderes. O Almirante Balão e seus secretários, Sortibão e Rei Clarião, que, após a subida, no início do espetáculo, lá permanecem grande parte da encenação. Floripes, acompanhada de suas duas daminhas, também sobe ao castelo, sendo que antes do seu pai e confidentes

saírem para a batalha final, deixa o castelo para ocupar e atuar em outros espaços cênicos.

Além de ter a função cenográfica e ser espaço destinado à ação dramática, os castelos são espaços onde o trânsito de pessoas e personagens acontecem de forma fluida. O acesso, através de uma pequena escada fixada no fundo, permite que algumas pessoas entrem no recinto nos momentos em que cenas estão acontecendo em outros espaços. É assim que o Almirante e seus súditos circulam no universo intersecional da ficção e da realidade.



Figura 46 Balão e Sortibão recebem amigo enquanto o Auto acontece em outro espaço.

O castelo cristão tem estrutura de montagem semelhante ao dos mouritanos. A diferença mais evidente está no azul, cor predominante na sua decoração. Com localização oposta à do exército inimigo, está situado no Reino de Mormionda. O medievalista André de Mandach faz algumas deduções em relação a esta denominação. Monte-mor, Mont de Maures e Mori-monde, além de serem nomes que remetem ao mundo dos mouros, é uma referência à cidade portuguesa de Montemor que está na margem direita do Rio Mondego (MANDACH, 1987, p. 37). É, portanto, uma alusão à conquista e à ocupação dos cristãos em terras sarracenas.

No Auto de Floripes de Príncipe, o castelo regido por Carlos Magno está em frente à Igreja Matriz, que mesmo não sendo um espaço de ação dramática, compõe

uma espécie de cenário de fundo e, não por coincidência, corrobora com a significação de ser aquele o reino pertencente aos cristãos.

Assim como o mouritano, o castelo cristão tem uma estrutura característica que atende a simultânea distribuição de cenas em múltiplos espaços. Dentro do retângulo – formato dos castelos – encontram-se cadeiras e uma pequena mesa. Essa disposição de espaço e de elementos cênicos dialoga com a estrutura da encenação composta de cenas ficcionais e reais que acontecem concomitantemente.

Os espaços cenográficos são distribuídos em seis pontos fixos – os dois castelos, a ponte, o cárcere, a câmara de Floripes, a força – além das ruas que concentram parte das lutas coletivas e que também funcionam como passagens entre os seis pontos fixos. As distâncias não permitem que aconteça uma comunicação direta entre os espaços cenográficos, nem pela voz, nem pela visão. Enquanto a longa cena da batalha entre Oliveiros e Ferrabrás acontece na rua que liga os castelos, próxima à ponte, Floripes, Balão e seus secretários conversam e recebem algumas pessoas da comunidade.

Na separação dos reinos há a ponte de Mantible descrita numa das falas do personagem Urgel de Danoa, cavaleiro cristão do Auto de Floripes como sendo:

Senhores, este é o pior passo que há em toda esta terra, porque o rio é muito caudaloso e nosso vadear; e por força se há-de passar pela ponte e esta é muito forte e grande, pois tem trinta arcos de pedra mármore e duas torres da mesma pedra muito bem lavradas, e cada uma tem sua levadiça com quatro cadeias de ferro muito grossas; é o governador dela um espantável gigante que continuamente está armado de todas as armas e têm três mil turcos de guarnição. (BAPTISTA, 2002, p. 142)

A ponte compõe, juntamente com o castelo, um significativo lugar na demarcação do reino mouritano. Localizada entre os reinos, na metade da rua onde se encontram os castelos, é a porta de entrada ao Reino das Águas Mortas. Além de se efetivar como cenário de representação geográfica é, também, espaço de ação dramática, pois para os cristãos entrarem no território mouro têm que, obrigatoriamente, passar pela ponte.

A denominação Mantible é transcrita às vezes em português como Montible, na língua francesa como Mautrible ou Mantrible, como consta nas versões do livro “A História de Carlos Magno” de Jean Bagnyon e de Nicolas Piamonte. Mantible,

assim como demais lugares nomeados no Auto de Floripes, tem relação com espaços reais.



Figura 47: A Ponte de Mantible. Ao fundo entre os dois casarões, o castelo mouro. (2009).



Figura48: A ponte começa a ser decorada.

Não se sabe com precisão, mas especula-se que a ponte tenha existido na Espanha e tenha sido destruída em 1230 por muçulmanos. A respeito da sua arquitetura, diz-se que: «A l'origine, le pont comptait treize arches, nous l'avons signalé ; seules quatres arches sont conservées. Ces arches sont composées de blocs massifs de granit rouge et évoquent une *mandibule* renversée¹¹⁶ » (MANDACH, 1987, p. 49). Para Le Person, « André de Mandach a cru identifier son modèle dans un pont romain de 13 arches qui enjambait le Tage sur 250 m. de long et reliait Merida à Plasancia en Espagne¹¹⁷ (...) (LE PERSON, 2003, p. 23)

A evocação da Ponte de Mantible aparece em romances como Dom Quixote, de Cervantes, em Pantagruel e também nomeia a peça de Calderón de la Barca, La Puente de Mantible, representada em 1630 e publicada em 1636.

Pour Calderon, le pont de Mautrible apparaît comme le symbole du passage d'une croyance erronée à la foi, et la conquête de la tour qui domine le pont par Charlemagne la toute puissance et la stabilité de

¹¹⁶ Na origem, a ponte contava com treze arcos, como temos assinalado; apenas quatro arcos estão conservados. Estes arcos são compostos de blocos maciços de granito vermelho e evocam uma *mandíbula* invertida (Tradução nossa)

¹¹⁷ "André de Mandach acreditou ter identificado seu modelo em uma ponte romana de treze arcos que passava 250m por cima do Tejo e religava Merida à Plasancia na Espanha." (Tradução nossa)

la religion catholique et son triomphe sur les hérétiques¹¹⁸. » (LE PERSON, 2003, p. 25)

A imagem de uma grande mandíbula no Auto de Floripes é representada com uma ponte construída de madeira e pregos que a fixam entre os reinos, morada do personagem e guardião da ponte, o gigante Galafre. Os arcos que marcam o início e o fim da ponte são feitos de palha de coqueiro e recebem decoração, majoritariamente, em cor vermelha e adereços coloridos. Nas laterais, cores e tecidos remetem ao mesmo material que cobre e decora o castelo mouritano. São utilizadas duas placas com o nome da ponte, afixadas em cada um dos seus lados, na parte superior do arco. As escadas permitem o acesso e ação dos personagens que por ela passam.



Figura 49: O gigante Galafre guardando a ponte. Ao fundo, o castelo vermelho dos mouros.

¹¹⁸ “Para Calderon, a ponte de Mantible parecia como o símbolo de passagem de uma crença errônea à fé, e a conquista da torre que domina a ponte por Carlos Magno com toda autoridade e estabilidade da religião católica e seu triunfo sobre os heréticos.” (Tradução nossa)

Além dos castelos, da ponte e da rua, outros três lugares compõem cenários da encenação do Auto de Floripes. Um deles, a força, é uma construção de madeira, com mecanismos de cordas e roldanas. Erguida num mastro com cerca de dez metros de altura, tem na parte superior um suporte onde o cavaleiro Gui de Borgonha é preso. Tem um sistema de roldanas e cordas que possibilita com que o cristão seja colocado em pé, amarrado e em seguida alçado até o alto. Sua construção está na entrada de uma rua perpendicular à praça, próxima à câmara de Floripes. Não recebe nenhum tipo de elemento decorativo, permanecendo com a cor e a aparência dos materiais do qual é feita.



Figura 50: Preparação da força.



Figura 51: Gui de Borgonha na forca. Foto Augusto Baptista, 2001.

Depois da forca, o cárcere é mais um espaço fixo na dinâmica cenográfica do Auto de Floripes. Sua cena acontece quando os mouros são levados para seu interior e Floripes chega para retirá-los e levá-los para a sua câmara. É a sede do Governo Regional, um casarão rosa de portas verdes localizado na Praça da Independência, que serve, em dias da festa de São Lourenço, feriado para governantes e funcionários, como o cárcere. Basicamente, é a porta dianteira e um pequeno espaço em seu entorno que são utilizados para a cena em que os cristãos presos são libertados por Floripes. O carcereiro Brutamonte é assassinado pela princesa diante da plateia que se aglomera para ver a cena. A localização não favorece a visibilidade por acontecer no mesmo plano do chão e num espaço reduzido. Não recebe nenhuma decoração específica como caracterização para o Auto, porém a presença dos participantes com suas indumentárias e movimentação fazem com que a sede do Governo seja identificada como o cárcere do Reino das Águas Mortas. Dentre os seis espaços cenográficos fixos é o único que não é construído como um elevado horizontal, em relação ao solo.



Figura 52: O cárcere na sede do Governo.

No “livro de Carlos Magno” este espaço, com a masmorra onde foram encarcerados os cristãos, é descrito como sendo “uma horrenda e escura tórr”, “abominável e muito mal cheirosa”. Uma outra indicação afirma que estava “junto a um braço de mar”, sendo, de fato, apenas a proximidade à Baía de Santo António a única correspondência entre o cárcere do livro e o do Auto, desde que a escuridão e as condições de higiene da sede do Governo não são condizentes com a descrição vinda da literatura. A cena é curta, o suficiente para a princesa matar Brutamonte e resgatar os cristãos que serão encaminhados para a sua câmara.

Assim como a Ponte de Mantible, o castelo do reino das Águas Mortas, a forca e o cárcere, a câmara ou o castelo de Floripes é o quinto espaço cenográfico fixo. Após a saída da princesa do castelo onde fica o seu pai e secretários, ela segue do cárcere para a sua câmara. É para lá que são levados os cavaleiros cristãos e também é onde acontece a cena do casamento. A estrutura é de madeira, semelhante à construção dos castelos. A decoração externa também segue a dos demais castelos, só que com tecidos de cores variadas como verde, rosa e azul.

Entretanto, é na parte interna que o castelo da princesa mais se diferencia em relação aos demais. No lugar de mesas e cadeiras disponíveis apenas para o

descanso ou espera de cenas, os móveis que estão ali são também destinados para compor a cena do matrimônio entre Floripes e o seu amado Gui de Borgonha. Comidas e bebidas estão sobre a mesa e as cadeiras que servem tanto para os personagens do Auto como para convidados e parentes reais da intérprete da princesa turca.



Figura 53: Dentro da câmara de Floripes, a mesa preparada para o casamento.

Sendo a representação na praça e na rua, o Auto de Floripes desfruta de antemão da cenografia própria destes espaços. Os territórios citados no texto em consonância com os espaços disponíveis e usados na encenação remetem a uma dinâmica ligada à ação. As cenas de batalha exploram os espaços mais abertos e propícios a grandes movimentações, especialmente por envolver uma espada, cujo manejo prescinde de lugares mais amplos. Junto a isso, existe um certo descompromisso com a reprodução fiel da realidade. Sendo assim, o cenário não fica subjugado à verossimilhança, mas sim ao intuito de comunicar ao público o sentido simbólico de cada espaço. A ponte, por exemplo, é uma representação sugestiva do objeto. A construção dá o sentido de uma passagem e a confirmação do seu significado é ratificada com uma placa fixada com o seu nome: Ponte de Mantible.

As representações dos espaços no Auto de Floripes seguem uma linha comum. É como se a intenção não fosse de provocar no público uma imagem de significado ambíguo. Não cria e não provoca uma abstração do espaço a ser representado e nem busca uma reprodução do real, mas explora o poder simbólico: os castelos são construídos num plano elevado simbolizando a estrutura de poder e a hierarquia. Já na ponte prevalece o sentido de passagem, mesmo não havendo nada que remeta a um rio como justificativa da sua existência. O cárcere, lugar que aprisiona os considerados degredados está num espaço de pouca visibilidade e no mesmo plano da plateia. Os campos de guerra são os espaços amplos das ruas. Ou seja, o cenário do Auto de Floripes explora os significados essenciais de espaço e escolhe símbolos diretos para comunicá-los ao público. Explora a alusão, deixando de lado o intuito de parecer ou imitar de forma fidedigna a realidade.

4.4 Caracterização: figurinos, acessórios e objetos

O figurino, em conjunto com os demais elementos cênicos do Auto de Floripes, traz informações que nos remete ao enredo do espetáculo, que tem na base da sua representação a oposição entre mouros e cristãos. Se o conjunto das roupas usadas por atores e atrizes através de formas, materiais e disposição informam as circunstâncias da ação e do personagem, é nas cores das suas vestimentas que cavaleiros, princesa, reis, almirante e imperador informam aos espectadores o princípio mais evidente e global desse drama: o antagonismo religioso entre cristãos e mouros expresso na oposição cores quentes X cores frias.

Visualmente, para os espectadores, a percepção das cores é o que se apresenta de forma mais imediata e captável na representação dos dois grandes grupos. Os mouros, que na perspectiva cristã, simbolizam o demoníaco, o infernal, são caracterizados pela predominância do vermelho, cor que é usada para representar o sol, o sangue, o fogo, e também, “muitas vezes os ídolos pagãos” (BIEDERMANN, 1993, p. 387).

O vermelho está associado a certos tipos de comportamentos e representações. Em geral, “é visto como uma cor agressiva, vital, rica em energia, aparentada ao fogo e ao amor, mas também à luta pela vida.” (BIEDERMANN, 1993, p. 386). Historicamente, dentre suas múltiplas significações, foi utilizada para

representar signos malignos. No Egito Antigo, na maioria das vezes “era associado ao malvado deus Sutech (Seti) e à serpente inimiga Apofi (Apophis). Nos papiros, seus nomes eram geralmente escritos em vermelho, e os animais vermelhos, como alguns tipos de cães, eram normalmente mantidos distantes da comunidade, por que sua cor era associada à violência e à agressividade.” (BIEDERMANN, 1993, p. 386)

Na cultura religiosa cristã, o vermelho também tem suas particularidades. Na arte católica tradicional tanto significava o sangue derramado em sacrifício da religião como também a chama pentecostal do Espírito Santo. “O vermelho cardinílico servia para indicar que aquele que o usava estava sempre pronto a verter seu sangue pela defesa da Igreja.” (BIEDERMANN, 1993, p. 387). Mas, a cor também foi adotada pelas prostitutas, em especial nas suas vestimentas, sendo que, o “vermelho torna-se depois a cor do inferno, do diabo e dos animais ‘suspeitos’, que a tradição tem associado ao mundo infernal”. (BIEDERMANN, 1993, p. 387)

A significação das cores quentes encontra correspondência nos demais elementos cênicos dos mouros, como a música que tem um ritmo mais acelerado, a gestualidade e movimentação que são mais vigorosas e mais rápidas, respectivamente. Convergem para o sentido orientador de toda a ação e caracterização que é o da representação do Mal, de seres pagãos e infiéis, aos olhos cristãos. Osvaldo Moreira, participante do Auto de Floripes como cavaleiro cristão, afirma: “Toda a coisa dos cristãos trabalha mais com Deus, oração, a Bíblia e só. Mouro é uma coisa de Lúcifer, de Diabo. É uma coisa viva, que desperta”. (BAPTISTA, 2001, p.15) Demais cores quentes como o amarelo compõem o figurino dos mouros, que também gozam de liberdade para colocar alguns pequenos adereços da cor escolhida.

Em oposição às cores quentes dos mouros está o conjunto de cores frias, representada especialmente pela cor azul. Atendendo ao alicerce do espetáculo pautado na oposição religiosa e política, os cristãos têm a predominância destas cores que simbolizam o contrário da representação demoníaca dos mouritanos: o céu, a calma, a espiritualidade e a serenidade são as marcas não só das cores, mas dos gestos, da musicalidade e da movimentação dos cristãos. Vista como a cor que simboliza o espiritual, está presente na iconografia cristã no manto de Maria, a mãe de Jesus, e nos pés de Deus, como indicativo do firmamento, da elevação e da superioridade. Na bíblia aparece como “símbolo da verdade e da eternidade de

Deus (pois o que é verdadeiro é eterno), permanecerá sempre como sinal da imortalidade humana”.

No Auto de Floripes, o azul está apoiado na utilização secundária do verde, também considerada uma cor fria. O antagonismo das cores e seu partidarismo mais evidente em vermelho e azul encontram eco em tempos que antecedem a própria existência do Auto de Floripes na Ilha do Príncipe, pois o “azul é desde os tempos imemoriais a cor dos franceses, dos cristãos; a cor vermelha, dos maus, dos demônios, dos turcos, dos ingleses”. (BRANDÃO, 1978, p. 14).

A percepção das cores passa pela possibilidade delas serem vistas. A iluminação natural marcada pela intensidade da luz de uma ilha localizada no “meio do mundo” destaca o vigor dos tons empregados nos tecidos das roupas, da decoração e dos acessórios. Como a duração do auto atravessa horas e turnos diferentes entre dia, tarde e noite, pode-se observar que as cores também, através de um elemento exterior a elas, são percebidas com variações.

Além das cores que criam uma espécie de um todo binário e coletivo-vermelhos contra azuis –, no figurino de mouros e cristãos a roupa tem a função também de particularizar personagens através de formas, cortes e disposição de peças. Em geral, tanto no grupo mouro quanto no cristão, a composição do figurino segue uma mesma orientação: na parte inferior, um calçado fechado de uso pessoal podendo ser decorado a critério de cada um, meias compridas, bombachas e saiotas. Wilson da Graça explica: “Meu fardamento do mouro é composta por um saio que fica na parte de baixo como se fosse um calção, depois é composto por uma saia que nós damos o nome de babado.”

Na parte superior, uma camisa de mangas compridas, gravata, uma espécie de colete, faixas e por toda a roupa, rosetas – uma rosa feita de tecido. Sobrepõe-se uma capa comprida, torneada com babado e com o símbolo cristão – uma cruz – ou a meia-lua com a estrela, dos mouros. “Tem um blusão, que é uma camisa, mas de um tamanho mais à vontade. Tendo em conta que a festa começa de manhã e só termina à tarde, temos é que ter uma roupa um cadinho à vontade, que não seja muito apertada como forma de poder nos ajudar em certos gestos. Temos uma capa por detrás que é solta. Quando fazemos a marcha ela vai abanando aos ventos”, explica Wilson da Graça.

Em geral, a roupa dos cavaleiros reproduz uma maneira de se vestir inspirada nos aparatos usados pelas cavalarias que atuavam nas batalhas em tempos históricos de épocas medievais. Criados e adaptados para atender a função de identificar grupos, permitir movimentos bruscos típicos do combate e proteger o corpo do ataque de inimigos, eram explorados em vestimentas que tinham uma função associada ao objetivo bélico. O Auto de Floripes não se distancia destes princípios na representação de seus figurinos, mas tem uma maior liberdade para explorar o critério estético. Se cores e formas remetem a culturas de outros tempos e territórios, a *customização* das roupas usadas no Auto de Floripes coloca em evidência a intenção espetacular do evento, em atrair olhares, atuando também na identificação dos personagens.

A possibilidade do figurino mesclar bases de sua inspiração histórica com a função de identificar personagens, acrescida do intuito estético do embelezar-se é largamente explorada. São fitas coloridas, rosetas, adornos nos capacetes e nas lanças, que não só trazem informações dos personagens, mas também apresentam a possibilidade de cruzamento cultural e de linguagens característico dos dramas carolíngios. O figurino atinge o que o professor Jean-Jacques Roubine indica: “ele dá um depoimento sobre a pessoa que o usa e, indiretamente, sobre o panorama no qual aparece.” (ROUBINE, 1998, p. 122). No Auto de Floripes ele traz tanto o aspecto individual que caracteriza o personagem como também revela muito do panorama estético principense. Tecidos, cores e formas do figurino estabelecem “um elo de significação entre o personagem e o contexto espacial em que este evolui.” (ROUBINE, 1998, p. 123)

No depoimento de Fredibel Umbelino, percebe-se a importância do caráter estético indo além da representação do belo. Neste caso, a beleza expressa em adereços serve também para o reconhecimento do personagem interpretado:

O meu traje, de Carlos Magno, é o traje normal do Auto de Floripes. Mas, cada um embeleza a sua farda o quanto puder com algumas rosetas, alguns brilhos pra dar mais visibilidade. Quanto à farda do imperador Carlos Magno é uma farda diferente, não é diferente dos outros pares, mas tem que ter mais brilho pra dar uma certa diferença com os outros pares. Eu coloco uma calça diferente dos outros pares. A minha calça tem que levar uma barra, tem que levar rosetas. Mesmo no turbante, que chamamos de chapéu, temos que embelezá-lo corretamente com alguns fios dourados de modo a dar um outro visual, para dar mesmo um aspecto de uma pessoa que é o comandante daqueles que são os 17 pares dos cristãos.

Wilson da Graça, figurante e organizador, afirma: “O modelo é um padrão onde nós vamos tirar o padrão, mas o feitio, o estilo, o brilho do fardamento, que nós chamamos farda do Auto de Floripes, cada par procura dar mais e melhor brilho pra que fique mais bem apresentado.”

Ao ver corpos vestidos e em movimentos interpretando Floripes, Carlos Magno, Balão, Ferrabrás, cavaleiros, sabemos que estamos diante de uma representação de combates, mas também localizamos o auto no lugar em que ele acontece, afinal “toute oeuvre dramatique peut et doit se réduire à ce que Brecht appelle son *gestus* social, l’expression extérieure, matérielle, des conflits de société dont elle témoigne.”¹¹⁹ (BARTHES, 2002, p. 137)

No caso do Auto de Floripes, em que o figurino passa pela reprodução e absorve imperceptíveis modificações a cada ano, acrescido do fato de pessoas e personagens transitarem pelos espaços ficcionais e reais de forma fluida, as vestimentas situam o espectador no espaço da encenação. O figurino situa também o espetáculo no local onde ele acontece, pois explora elementos da cultura local, como as rosetas, chamadas de fuxico no Brasil, que adornam e expõem traços do auto são-tomense.

A representação de reis, princesa, cavaleiros, imperador e almirante não segue uma simbologia realista, obediente a uma reprodução de hábitos e fatos da época. A inspiração histórica dialoga com a liberdade estética. Entretanto, figurinos e caracterização estão ligados a uma tradição construída pelo próprio Auto de Floripes. Hoje, a condição de cada participante poder transformar o seu próprio figurino, mesmo sendo ele o responsável por seu custeio, está submetida aos espaços restritos da criação individual, à aprovação da comissão organizadora e ainda ao próprio público que assimila e constrói a tradição através das informações passadas nas constâncias dos anos e das apresentações do espetáculo, chegando mesmo a rejeitar o que foge dela.

O público tanto pode identificar as funções de cada personagem, como perceber traços estéticos característicos da cultura do Príncipe. Mas, é na comunicação de quem assiste com o entendimento do que é apresentado, que o Auto de Floripes mostra-se coerente e acessível, pois o público decifra figurino e

¹¹⁹ “toda obra dramática pode e deve se reduzir ao que Brecht chama de *gestus* social, expressão exteriorizada, materializada, dos conflitos da sociedade cujo ela testemunha.» (Tradução nossa)

demais elementos do espetáculo a partir de seu universo de referência e na produção de sentido que lhe é atribuído ao ser contemplado. (PAVIS, 1999, p. 170)

Na leitura do figurino no contexto da encenação, o espectador pode identificar papéis, pertencimento ideológico e religioso, hierarquia. O corpo do ator caracterizado com roupas e objetos funciona como um cenário ambulante. Como o espaço da praça e das ruas recebe intervenções limitadas às implantações dos castelos, da forca e da ponte, a presença cênica do ator e suas passagens pelos espaços do vilarejo funcionam como um anúncio cênico preenchendo lugares e informando a população da ocupação do ambiente cotidiano pela ação espetacular. Manoel Salomão, ex-participante do Auto de Floripes, afirma: “De manhã quando o primeiro par, o embaixador, sai com a corneta, veja só a criançada atrás... E é só o pom-pom-pom da corneta e aquele vestuário... O colorido da coisa atrai as pessoas. Aquele colorido todo atrai as pessoas e as crianças então, ninguém mais vai parar em casa. Tem a farda dos mouros, os gentis, que é vermelho, aquilo atrai mais pessoas ainda.”

No coletivo de cada grupo, há uma ampla categorização pela cor associada ao pertencimento a um dos dois grupos. Mas, é, sobretudo, na caracterização individual de cada personagem que o figurino atribui significados referentes ao meio social, sexo, preferência pessoal, identificação da personagem, religião, cargo e etc. Constitui-se como uma utilidade semântica. Roland Barthes afirma que nas grandes épocas do teatro, o figurino teve um forte valor semântico, pois “il ne se donnait pas seulement à voir, il se donnait aussi à lire, communiquait des idées, des connaissances ou des sentiments¹²⁰ » (BARTHES, 2002, p. 142). No Auto de Floripes o coletivo de mouros e cristãos vai além da evidência do partidarismo das cores e assim, o figurino, em consonância com os demais elementos cênicos, completa o seu papel de comunicar princípios do próprio auto e da cultura do Príncipe.

Dos vinte e três personagens mouros, um tem um figurino que se destaca dos demais pela demarcação da diferença de gênero, a Floripes. Além das duas damas que a acompanham, ela é a única que usa vestido. Mas, além do traje formado por peças de roupas, algumas outras funcionam como acessórios do próprio figurino. Tanto a princesa como os demais personagens têm duas faixas cruzadas,

¹²⁰ “ele não se dava apenas à ver, ele se dava também à ler, comunicava ideias, conhecimentos ou sentimentos.” (Tradução nossa)

chamadas de bandas, em xis na parte superior, na região do peitoral. Saindo do capacete, desce um pequeno tecido com o emblema do grupo – cristão uma cruz e mouro a lua crescente com uma estrela.

A cruz presente nas capas e bandeira do grupo azul é o símbolo de religiões cristãs. Instrumento de punição, tortura e execução onde as vítimas eram presas para o castigo, passou a ter o seu significado metonímico do cristianismo a partir da propagação da morte de Jesus Cristo, interpretado como símbolo do seu sacrifício dedicado à religião. Transformou-se em objeto de devoção e representação cristã.



Figura 54: A cruz na capa e no capacete.

O grupo mouritano tem como símbolo nas capas e bandeira uma lua-crescente e uma estrela, símbolo da religião muçulmana presente nas mesquitas, em seus minaretes, em bandeiras nacionais e em diversos outros espaços de difusão da religião.



Figura 55: Capacete mouro com osímbolo muçulmano.

O capacete, chapéu ou turbante, é uma alegoria particular usada por todos os personagens dos dois grupos, exceto as daminhas que acompanham Floripes, bobos e os tamboreiros. Feito de papelão e coberto de tecido, obedece um mesmo padrão para todos, só que a decoração fica a critério de cada um. Daí surge uma diversidade de cores e materiais empregados que vão das rosetas e fitas, papéis, colares, enfeites natalinos que são colocadas na parte superior do capacete dando um aspecto individual num elemento tão padronizado pelo coletivo.

Em geral, a confecção do figurino é de iniciativa de cada participante. Como existe uma permanência duradoura do figurante em determinado papel, a vestimenta tem uma duração, segundo Wilson da Graça, de mais de seis anos, a depender dos cuidados de cada um. No entanto, em relação à princesa, cuja intérprete muda frequentemente a cada ano, pode ser usado o mesmo vestido, fazendo os ajustes necessários, mas o capacete é confeccionado a cada ano, pois a sua posse posterior à apresentação no Auto é assim feita pelas jovens como sinal de manutenção da memória ou mesmo prova da efêmera participação.

Na parte inferior, nos pés, todos calçam meias que vão até o joelho – em vermelho para os mouros e azul escuro para os cristãos - e usam sapatos fechados, sem unidade em cor ou modelo, sendo a escolha pessoal.



Figura 56: Parte inferior de um cavaleiro cristão. Sapato decorado com fuxico azul.

Os corpos em movimento, vestidos com roupas coloridas e exuberantes, fazem parte do universo plástico e cenográfico do Auto de Floripes. Juntamente com o figurino, objetos e acessórios compõem o panorama visual da cena.

Elementos figurativos como espadas, escudos, lanças, estão diretamente relacionados às ações de combate, eixo norteador da encenação. Demais objetos como carta, binóculo, cântaro com o bálsamo, são manipulados por um número reduzido de personagens envolvidos nas suas respectivas cenas.



Figura 57: Objetos cênicos: escudo, barba (preta), espada e turbante (à esquerda).

Dentre esses elementos e objetos, um se destaca por ser parte da composição de, praticamente, todos os personagens: a espada. Além do aspecto quantitativo, esse objeto torna-se uma espécie de agente de ação quando manipulado por mouros e cristãos nas cenas de batalha. São as espadas que seduzem e atraem a atenção dos espectadores e também dos figurantes que as utilizam.

A presença de um objeto dessa natureza no contexto de combates envolvendo grupos religiosos, com referenciais cênicos de um passado medieval, é uma constante, devido ao sentido a ela associada, antecedente mesmo à representação cênica.



Figura 58: Cabo da espada: madeira e aço.

A espada funciona como um ícone dos diversos folguedos que tratam das representações de lutas entre mouros e cristãos, tal é a sua função na construção da espetacularidade e na construção de sentido e significação nessas encenações.

A manipulação da espada demonstra a habilidade do seu portador na luta, o que a transforma num importante objeto para quem a possui, como meio para atingir o interesse da plateia.



Figura 59: Almirante Balão e sua espada.

A espada solicita um outro que a manipule, o que se efetiva na ação de um duplo, ou seja, um ator opositor que também a porte para que aconteça um diálogo gestual. Sendo assim, o jogo das espadas é uma comunicação que envolve sua manipulação individual, mas num encontro com um outro par, composto por espada e seu manipulador. Essa característica fortalece a ideologia por ela transmitida. “Nas representações de cena, em que aparece a espada, ela representa a ideologia e a conquista de um pretendido bem, revelando para além de seu manejo, a qualidade santa da causa que defende por mão do herói.” (FERREIRA, 1993, p. 97) A espada passa a ter em diversas narrativas carolíngias um papel que a classifica entre objeto sagrado e simbólico. “A espada e a lança.... Os guerreiros sempre tem que ter a arma, que nós temos que utilizar”, afirma Jorge Prazeres, atual intérprete de Gui de Borgonha e participante do auto desde 1977.

No Auto de Floripes, nas cenas de combate entre numerosos cristãos e mouros, a espada funciona como protagonista de atos heroicos pautados no exagero de execuções de golpes e de mortes. Numa das rubricas do texto transcrito por Fernando Reis em Pôvô Flogá, Ferrabrás é vítima do poder da espada de

Oliveiros: “Oliveiros deu tal golpe a Ferrabrás que lhe desarmou todo o ombro esquerdo até ao cotovelo”. (BAPTISTA, 2001, p. 136) Ferrabrás também é autor de atos semelhantes: “[...] foi o golpe que o Ferrabrás deu ao Oliveiros tão forte que, resvalando a espada do elmo de Oliveiros, lhe desceu ao peito e lhe partiu o arnês e todas as mais armas e feriu Oliveiros na teta esquerda[...]. (BAPTISTA, 2001, p. 135)

Na cena em que o combate acontece mais restritamente entre Oliveiros e Ferrabrás, o caráter mítico dessa arma é evocado antes mesmo de dar início a peleja. A princesa moura Floripes vendo o irmão partir para guerrear com cristãos faz o chamado para que ele volte e receba das suas mãos uma valiosa e especial arma. A princesa chama o irmão e diz: “Aceitai, meu irmão, esta espada, prenda única digna de ti, porque fora dos nossos antepassados, e, com esta arma, alcançarás vitórias memoráveis; vai meu irmão sem susto, extinguir as tiranias dos nossos inimigos e, ao puxares por ela, recordarás a tua irmã Floripes;” (BAPTISTA, 2001, p. 128)

As conquistas cristãs estão representadas nos seus efeitos e estes pautados no heroísmo, resultado da demonstração de coragem e valentia. A espada é instrumento de execução de mortes, assegurada na sacralidade da sua confecção e no exagero alcançado pelos seus golpes. O valor da espada é afirmado durante o combate em ações e falas: “Ó minha boa e admirável espada, muito tempo há que te possuo e estimo; e agora me pesa muito de te perder”, diz Ferrabrás à Oliveiros. (BAPTISTA, 2001, p. 136)

O Auto de Floripes não se diferencia das demais narrativas que exploram o caráter místico e mítico da sua representação. Associada a um ideal de justiça, instrumento e símbolo de conquista, o Auto de Floripes representa a conquista pela crença, coragem e batalha tendo como base os ideais cristãos. O personagem cristão Oliveiros diz, em plena batalha: “Deus abençoe o mestre que fez esta espada!” (BAPTISTA, 2001, p. 136)

Nas cenas do Auto de Floripes a espada se destaca no combate entre Oliveiros e Ferrabrás, e nas demais cenas em que acontece um maior número de figurantes envolvidos, onde a percepção dos espectadores se distribui para todos que estão em ação. A demonstração de técnicas e movimentos com a espada passa a ser um recurso do ator para atrair os olhares para si. É o que Pavis expõe como “plástica móvel” (PAVIS, 2003, p.176). Essa ligação entre objeto e seu manipulador

recebe tanto respeito no Auto de Floripes que muitos dos figurantes revelam o status de herança familiar creditada a ela: “Uso uma espada que é muito importante. A espada que eu uso hoje herdei do meu avô, o senhor Belarmino Alves de Carvalho, que representou muitas vezes o auto”, afirma Wilson da Graça, atuante no auto como figurante e membro da comissão organizadora. Fredibel Umbelina, Carlos Magno nos anos de 2008 e 2009, estende essa importância aos graus de hierarquia dos personagens.

O Imperador cristão por ser o mais alto comandante usa uma espada diferenciada, dita por Fredibel como sendo de prata. “Esta espada (a espada de Carlos Magno) foi comprada em Portugal na ocasião da Expo 1998, realizada em Lisboa, no qual fomos convidados a representar a cultura são-tomense.”

Os demais figurantes do Auto usam uma espada confeccionada pelos serralheiros da ilha. “Normalmente, a espada que os outros figurantes usam é feita a partir de uma mola do carro. Portanto é levada pra uma oficina, metida no fogo, batida e os ferreiros conseguem fazer uma espada”, diz Fredibel Umbelina. Jorge dos Prazeres, Gui de Borgonha no Auto e mecânico de profissão, é quem faz a sua própria espada: “É uma barra de aço, que é a mola do carro. Cortamos, metemos na forja, batemos com uma rebarbadeira, preparamos e damos o molde como queremos”. Wilson da Graça afirma: “Dantes eram espadas importadas. E a história conta que essas espadas eram feitas de ouro e os punhos eram de bronze, tendo em conta que era tradição. Mas a história vai evoluindo e hoje fazemos com pedaço de ferro, hoje fazemos em mola de aço e o punho dobramos uma chapa, desde que seja boa e bem preparada para a proteção do braço, do nosso punho. É feita localmente. São os serralheiros, os bate-chapas da região.” Diz-se que eram feitas “de pau cobertas de papel prateado”, mas agora é a mola de carro velho – “uma mola que abra, que tenha boa posição para bater, preparar”–, o molde e a mão-de-obra do serralheiro que fazem existir a valiosa arma. (BAPTISTA, 2001, p. 29) O serralheiro, conhecedor da técnica da confecção das espadas e dos aspectos cênicos do Auto de Floripes, revela: “A do mouro é mais ampla, oval. A do cristão é um pouco a direito. E a dos oficiais é de combate. São todas espadas, mas a definição da grandeza e da qualidade é diferente”, é o que dizia o serralheiro Julião da Costa Tébus.

A relação com a espada transcende os aspectos mítico e sagrado a ponto de ser nomeada, como forma de personalizar o objeto demonstrando o apreço e a credibilidade a ela devotada. O personagem Roldão tem uma espada de nome Durindana, companheira nos combates e autora de extenso número de execuções. Assim, ele é conhecido por ter “espada e escudo como horror de toda a Turquia”. Suas armas representam a sua coragem e habilidade na luta. O destemido cavaleiro cristão revela com a sua espada a sua valentia para encarar o gigante que guarda a ponte pela qual precisa passar para chegar ao reino mouro: “[...] prometo que com a durindana lhe ei-de pagar o tributo que nos pede ou a cabeça para pendurar nas ameias como lhe cortar a sua”. (BAPTISTA, 2001, p. 143)

O escudo, objeto usado por mouros e cristãos, prioritariamente uma arma de defesa, no Auto de Floripes é também instrumento de ataque. Durante o combate está junto ao corpo do lutador, que o mantém de forma firme por uma das mãos. É usado na defesa dos golpes de espada e como ataque é projetado ao encontro do opositor que com mesmo golpe se defende. Este encontro de escudos, projetados com forças opostas, provoca um estampido e passa a ser um elemento sonoro de ambientação do combate.



Figura 60: Parte posterior do escudo com alça.

O material de confecção do escudo é a madeira. O formato diferencia-se de acordo com o personagem: ovais, quadrados, em formato de meia-lua. O escudo carrega também a função de complementar a identificação do personagem, pois nele vem escrito o nome ou o símbolo de quem o carrega. O escudo é portador também de informações específicas, como no caso de Ferrabrás. O seu escudo é

dividido pela pintura em duas metades: uma de cor vermelha e a outra cor azulada, antecipando a sua conversão da religião moura para a cristã.

Wilson da Graça explica a sua confecção: “É feito com tábuas. Corta-se, faz um estilo, o desenho, depois põe o sobrepunho na parte onde a gente mete o braço que depois vai se segurar pra gente fazer a peleja. Lá também a gente coloca uma espadinha”.



Figura 61: Escudos mouros e cristãos.

Outro instrumento que compõe o armamento é a lança. Usada por alguns cavaleiros, tanto mouros como cristãos, também é feita de madeira. “Escolhemos uma boa árvore rija, cortamos isso, preparamos e depois enfeitamos. Ou enfeitamos ou podemos pintar à tinta. Os cristãos nós pintamos: é o branco, o azul, o verde e dos mouros pintamos o vermelho, o amarelo, o laranja de acordo ao nosso traje, o nosso uniforme”, explica Wilson da Graça.

Um dos modelos da lança, usada pelo gigante e por Ferrabrás, tem cerca de dois metros de altura e diâmetro de 15 cm. Não é usada diretamente no combate, mas, em mãos indica o poder e autoridade.



Figura 62: Mouro com sua lança.

Escudos e espadas estão diretamente relacionados às ações de combate e defesa. Um outro elemento componente dos grupos não é uma arma, mas é presença constante no universo das batalhas carolíngias. Funcionando como elemento identificador a bandeira possibilita o reconhecimento dos grupos em longas distâncias. “.... e lhes dobrou o prazer quando conheceram o estandarte e as armas do imperador Carlos Magno” (BAPTISTA, 2001, p. 157). O objeto carrega a identificação pelas cores e símbolos. No Auto de Floripes é de tamanho pequeno, cerca de 40cm X 50 cm e cada grupo tem a sua única bandeira levada pelo Embaixador.



Figura 63: As bandeiras cristã (esquerda) e moura (direita).

No conjunto de elementos que caracterizam os personagens e suas ações estão acessórios que atuam em vínculo direto com o figurino, estando no corpo do figurante. São eles: as barbas, os óculos de sol e as máscaras.

Os óculos de sol não se constituem como item oficialmente obrigatório, no entanto são utilizados por todos os figurantes, exceto pelas duas daminhas mouras e os bobos. Não se encontra de imediato uma razão explícita na sua utilização como recurso de caracterização de personagem. Por esta razão, não há um tipo determinado, ficando a critério de cada um dos figurantes a escolha do modelo utilizado. A proteção física no ambiente da batalha é uma das razões: “O óculo escuro é pra tapar o coiso [aponta para os olhos]. Isso é perigoso na hora que tamos a batalhar com espada, que é pra livrar os olhos”, diz o General Embaixador cristão.

O antropólogo Paulo Valverde amplia a compreensão da utilização dos óculos escuros a partir da observação do uso do mesmo objeto no Tchiloli e da simbologia do olhar na cultura são-tomense.

Igualmente importante para descrever e racionalizar a qualidade performativa de representações específicas é o discurso do olhar e o simbolismo óptico – inscrito nos espelhos, nos óculos escuros, nas máscaras – através dos quais diferentes poderes e intenções individuais são equacionados com diferentes usos dos olhos e energia metafísica – umas malignas, outras benignas – canalizadas e exteriorizadas visualmente. Na cultura são-tomense, há uma hiperelaboração simbólica do olhar como um *locus* de agencialidade do ser humano, ou seja, o olhar como um instrumento de

transformação das relações sociais ou da condição de outros seres, humanos ou não. O forro é rico em metáforas ópticas: por exemplo, o *uê bluco* (o mau olhado), o *uê ichá* e o *uê glôço* (o “olho cheio” e o “olho grosso” ou inveja), o *uê leve* (o “olho leve”, a capacidade de ver defuntos. (VALVERDE, 2000, p. 45)

Na perspectiva de compreender os folguedos são-tomenses na sua relação com a complexa rede cultural da qual fazem parte, o exercício de reflexão acerca dos óculos escuros possibilita diversas interpretações advindas tanto das respostas dadas pelas pessoas que fazem o Auto de Floripes como das observações mais amplas sobre as expressões de religiosidade. Mesmo sendo evidenciado como elemento estético, o uso desse objeto também oferece reflexões sobre a forma que os são-tomenses lidam e efetivam suas crenças.

O olhar é visto como canal de comunicação com poderes de ações consequentes para quem tem uma intenção de atingir um alvo, uma outra pessoa, com motivações, muitas vezes, malignas. Por essa razão, se não há uma clareza emitida no discurso dos figurantes quanto ao uso dos óculos, há uma plena aceitação na sua utilização. Em se tratando de um espetáculo, onde a atração do olhar do público é objetivo de quem faz a cena, nada mais coerente do que usar um recurso de proteção como forma de se expor aos olhares sem desprezar os cuidados de preservação da dimensão metafísica do corpo.

Mas, a incorporação dos óculos escuros hoje no figurino pode ser também a simples reprodução de um costume. Os novos figurantes encontraram esta prática e a reproduzem como elemento de transmissão pautada na lógica tradicional. Não é possível fazer uma genealogia das ideias que acompanham a inserção de objetos cênicos no Auto de Floripes.

Esconder os olhos para Wilson da Graça, participante e um dos organizadores do auto, é motivo para situar a caracterização dos figurantes na identidade do personagem, no contexto do espetáculo: “Quanto ao óculo, eu acho que é pra trazer algum disfarce. Certamente que isso é representado como um auto, um teatro, prá trazer algum disfarce pras pessoas ficarem em dúvida se essa é fulana ou fulana ou pra também que é pra dar mais um pouco assim de bonito ao nosso gosto”. É o que Paulo Valverde chama de “dissimulação da identidade”. Jorge dos Prazeres, figurante no Auto de Floripes, completa:

A princípio há pessoas que têm vergonha e com o óculos escuros a vergonha passa. Eu vejo a pessoa, mas quem tá lá fora não me vê. E outra coisa, o óculo também é pra diferenciar a estrutura normal da

cara. Por que um personagem depois de estar vestido já não é ele próprio. É o personagem que ele vai ter que sair. Então, tudo isso é um jeito de enfeitar-se. No carnaval as pessoas se pintam e nós também no São Lourenço temos que trazer o óculo para nos diferenciar, a personagem própria e o figurante em si.

No outro drama carolíngio que acontece no país, o Tchiloli, o que já foi o lugar da máscara, hoje, foi substituído pelos óculos escuros e o pó branco. Para o antropólogo Paulo Valverde a utilização dos óculos “inscreve-se num projeto premeditado dos figurantes para dissolverem a sua identidade quotidiana, para desconcertarem o espectador com o mistério da sua personagem, oferecendo-lhe apenas sinais clandestinos da sua identidade real.” (VALVERDE, 2000, p. 35) Prossegue na sua observação, que pode ser aplicada de forma análoga no Auto de Floripes: “É um projecto que os protege também face aos competidores despeitados de outros grupos ou aos simples espectadores, que, perante o triunfo do actor, podem activar, de um modo consciente ou inconsciente, poderes metafísicos – em geral, associados com a visão”. (VALVERDE, 2000, pp. 35-36)

Os óculos escuros também têm um sentido cultural no espaço exterior ao espetáculo. São usados como proteção contra os raios solares e atuam como elemento estético na composição do figurino, especialmente dos mais jovens. Sua utilização no Auto de Floripes recebe também as influências do ambiente externo ao espetáculo.



Figura 64: Utilização dos óculos escuros por mouros e cristãos.

Caracterização de personagens no espaço extra-cotidiano, ocultação da identidade, proteção metafísica corporal, estes e ainda outros argumentos são destacados no universo complexo da transfiguração cênica na utilização tanto dos óculos escuros quanto da máscara no Auto de Floripes. Usada pelos bobos, atua na ocultação do rosto, já que todo o resto do corpo é coberto pela roupa. A dissimulação deste personagem é coerente com sua ação, desde que atua no limite entre o grotesco, o obsceno, o violento e o cômico. Faz-se necessário então o disfarce para que suas ações sejam mais livres de retaliações por parte do público.

Assim, a utilização da máscara é um elemento preponderante na atuação cênica dos bobos. Sua confecção já foi exclusivamente artesanal. “Algumas máscaras dos bobos são confeccionadas pelos próprios, utilizando materiais diversos: pacotes de vinho, sobras de pano, embalagens, plásticos. Antes faziam-nas também com pele (casca, dizem) de asno, seca ao sol. Asno é um peixe aqui relativamente abundante. Em 96 e 97 não vi este gênero de máscaras”. (BAPTISTA, 2001, p. 162).

Atualmente, são as máscaras fabricadas com material similar ao látex ou borracha que cobrem os rostos dos bobos com caras exageradas de palhaço, diabo, velho, monstro. Nas cabeças, perucas, tecidos e chapéus auxiliam no disfarce e no encobrimento total do corpo.



Figura 65 Bobos fotografados em 1969, por Fernando Reis e por Augusto Baptista em 2001.



Figura 66: Bobo com máscara sintética, 2009.



Figura 67: Bobos com máscaras variadas, 2001. Foto de Augusto Baptista.

No que concerne ao rosto e cabelo, Floripes, a bela princesa, explora pequenas intervenções, mas, ao contrário dos bobos, não no intuito de esconder-se, mas de evidenciar os traços de beleza da própria atriz. Por esta razão, a maquiagem e o cabelo não atuam como agentes transformadores da relação identitária atriz e personagem, mas reforçam a identidade da jovem e bela. A maquiagem usada no

rosto da Floripes funciona para sobressair traços e cores de lábios, sobrancelhas, olhos e bochechas, de forma a não provocar modificações consideráveis, mas sim, como dito, realçar traços que reafirmam a beleza da atriz a serviço da personagem.

Por ocupar o espaço da rua, onde a qualidade da visibilidade é determinada, dentre outras coisas, pela distância entre o espectador e os atores e as condições naturais do ambiente – luz, clima, etc –, a maquiagem usada pela princesa serve para ampliar a realidade, ou seja, evidenciar na personagem as características já presentes na atriz. Compondo parte das intervenções aplicadas na cabeça, Floripes tem os cabelos, mesmo estando parte sob o capacete, submetidos a penteados discretos próximos aos usados pelas jovens da Ilha do Príncipe.

Se a princesa recebe intervenções nos seus traços faciais através de maquiagem, os personagens masculinos adquirem um elemento que afirmam poder, autoridade, experiência, maturidade e masculinidade. São as barbas postiças fixadas nos rostos dos personagens de maior hierarquia dos exércitos mouros e cristãos – os cristãos Carlos Magno, Roldão, Oliveiros, Gui de Borgonha, Alorino, Autor, Urgel de Danoa, Ricarte, Duque Nemé, Duque Regner e os mouros Almirante Balão, seu primeiro secretário Sortibão, os reis Burlante, Escapado, Galafre, Tempeste e Barbaça.

Os mouros usam apenas barbas pretas, sem distinção de posição etária e de hierarquia. Já os cristãos que ocupam os cargos mais altos usam barba branca, agregando à idade uma escala de poder em relação aos cavaleiros cristãos mais jovens que utilizam a barba escura. Este critério de diferenciação das cores das barbas está presente em uma das cenas envolvendo um conflito entre os cavaleiros cristãos mais jovens de alta hierarquia e o Imperador Carlos Magno. Roldão, o jovem chefe dos doze pares, recusa, após ter lutado com os seus doze “cavaleiros moços” contra cinquenta mil turcos, ir à batalha com Ferrabrás, pois ao retornar da peleja ao reino cristão o imperador disse que “os cavaleiros velhos haviam obrado muito melhor na batalha do que os novos” (BAPTISTA, 2001, p. 129)

Neste caso, a cor da barba, além da idade comunica a hierarquia na corporação, que no contexto bélico denota experiência e sabedoria associada aos mais velhos e valentia e resistência aos mais jovens. No grupo cristão, o Imperador Carlos Magno tem a barba branca, feita de tecido e preenchida de algum material no seu interior, o que dá a ideia de uma barba mais farta. Os conselheiros que o

acompanham usam uma barba também branca, mas de aspecto mais ralo. São signos que comunicam poder, com base na idade e na autoridade.

A barba, feita com tecido branco, cortado e costurado é presa ao rosto com um elástico que passa pela parte de trás da cabeça. Já as barbas escuras são feitas com cabelos postiços, de material sintético, conforme a explicação de Wilson da Graça: “Noutro tempo nós fazíamos com tecido preto desfiado, mas hoje fazemos com postiços que se trança, como as tranças do cabelo. Nós preparamos isso e compomos a barba.”



Figura 68: Barbas feitas de fio sintético e de tecido.



Figura 69: A barba como símbolo de autoridade.

Outros objetos aparecem pontuando algumas cenas, como o bálsamo, o binóculo, a carta. O bálsamo, líquido milagroso, aparece apenas com Ferrabrás, que

o carrega em dois pequenos vasos, que por “força das armas” o ganhou em Jerusalém. É ele mesmo quem explica a Oliveiros, na cena de combate entre estes dois inimigos, de que se trata: “[...] foi o teu Deus ungido e embalsamado quando o desceram da cruz e foi posto no sepulcro: bebe dele, que logo sararás de todas as feridas e ficarás com as tuas forças dobradas” (BAPTISTA, 2001, p. 131)

Guilhermina Martins, a Floripes dos anos de 2007 e 2008, explica:

Ele, o Ferrabrás tinha consigo um bálsamo que era do sangue de Cristo, do sangue que Cristo tinha derramado na cruz e ele tinha consigo esse sangue e com esse sangue... quem bebia esse sangue qualquer ferida que tivesse no corpo secava no momento e o Ferrabrás convidou o cristão a ir tomar um pouco desse bálsamo e ele tomou e jogou o resto fora no rio que era muito caudaloso e ninguém soube mais do bálsamo.

Ferrabrás leva o bálsamo consigo para as situações de batalhas em que constantemente está envolvido. O líquido é conduzido dentro de um recipiente. Wilson da Graça explica: “Pendurado tem uma pipa pequenina. É feita em metal ou em madeira, como se fosse um cântaro e por dentro ele traz misturas de líquidos, bebidas. Isso é segundo a história de que eles usavam algumas bebidas, alguns remédios para quando entrasse em peleja, se tivessem feridos, a força do remédio fazia sarar, curar suas feridas. Eles usavam isso para as suas curas.”

Dentre os demais objetos que aparecem em cena estão uma carta e um binóculo. Tais referências não aparecem no livro matriz, foram incorporadas no contexto cênico. A carta está presente na cena em que Orangel, mensageiro de Balão, vai até a Ponte de Mantible entregar ao seu governador, o gigante Galafre, a missiva que tem o seu conteúdo anunciado na fala do seu autor, o próprio Almirante: “[...] com toda a pressa e brevidade leves esta carta a Galafre, governador da ponte de Montible, e dizer-lhe que estou muito aborrecido com ele porque deixou passar os sete cavaleiros que nos têm destruídos; e assim que tenha cuidado, não passe o mensageiro, sob pena de o mandar enforcar na janela da torre”. (BAPTISTA, 2001, p. 152). O gigante simula a sua leitura, e cenicamente resolve a anunciação do seu conteúdo pelo diálogo com o almirante, que ao entregar a carta verbaliza a mensagem nela contida.

O binóculo é usado como recurso de ampliação da visão. De certa forma, como signo coadjuvante, reforçando informações sobre os espaços, no que se refere às distâncias e localizações. É Urgel de Danoa quem o utiliza para verificar,

do alto da torre, se os cristãos se aproximam para prestar socorro a ele e a seus companheiros que estão presos pelo Almirante Balão. Na didascália da transcrição de Fernando Reis consta: “Voltados à torre, subiu o Urgel de Danoa à parte mais alta da torre, e pôs-se a binocular a ver se chegava algum socorro de Carlos Magno” (BAPTISTA, 2001, p. 156).

4.5 Texto em trânsitos: da prosa ao palco, do palco ao drama

Das particularidades que caracterizam o Auto de Floripes, o texto encenado e suas interações com o formato escrito merecem especial atenção. Tendo a sua origem declarada de um texto em prosa, o livro *A História do Imperador Carlos Magno e os doze pares de França*, o vínculo com a escrita e a leitura transcende a relação inicial e permanece ainda hoje como via importante no processo de transmissão, aprendizado e existência do auto.

Além da apreciação direta do espetáculo, os participantes, principalmente os que têm falas, declaram o contato com o texto escrito como uma das etapas imprescindíveis no aprendizado, compreensão e inserção no auto.

Da transposição destacam-se, como marcas da adaptação da prosa para o dramático, as informações sobre personagens e fatos que passam a vir através de ações e diálogos. Se a prosa carolíngia tem suas unidades de ações divididas e anunciadas em capítulos e nos seus respectivos títulos, o dramático tem uma divisão interna própria que, baseada no desenrolar da ação e da encenação, pode ser dividida em cinco atos. O primeiro, quando é anunciado o roubo e retenção das Santas Relíquias cristãs pelos mouros, consiste na troca de embaixadas. O segundo é a batalha do cristão Oliveiros com Ferrabrás, filho do Almirante Balão, que resulta na derrota e conversão do mouro. No terceiro, ocorrem as batalhas sucessivas que desencadeiam a prisão dos cristãos. O quarto ato é marcado pelo envolvimento da princesa moura Floripes no favorecimento dos cristãos por conta do seu grande amor por um dos cavaleiros, culminando no casamento e em sua conversão. O último ato retrata a batalha final entre mouros e cristãos que tem como desfecho o extermínio dos mouros e prisão do seu líder maior, o Almirante Balão.

Na encenação não há cortes ou rupturas imediatamente reconhecíveis que demarquem uma divisão. Mas, é possível identificar mudanças que atingem diretamente a unidade de espaço e ação. Podem-se reconhecer as menores unidades de capítulos em que se estrutura a prosa transposta em quadros encadeados na encenação do *Auto de Floripes*, mas o tempo da ficção não corresponde ao tempo real. A duração do espetáculo está condicionada ao desenvolvimento do enredo e dos fatos que precisam ser dramatizados para a conclusão da história. Desta forma, o critério de referência ao tempo ficcional como elemento da estruturação em unidades é apenas um coadjuvante da ação e do espaço.

Na transcrição feita por Fernando Reis no livro *Pôvô Flogá* (1969), que se constitui como o primeiro registro escrito da encenação, o *Auto de Floripes* é dividido em Primeira e Segunda Partes. A primeira envolve as embaixadas e a batalha de Oliveiros com Ferrabrás. A segunda compreende todo o resto da encenação. O autor não apresenta qual foi o critério utilizado para tal ordenação. Entretanto, revela as suas fontes na elaboração da escrita da encenação em texto dramático:

Este auto foi-nos facilitado pelo natural do Príncipe Sr. Manuel dos Santos Baptista Prazeres, actualmente funcionário administrativo na cidade do Cubal (Angola) e que desempenhou durante alguns anos o papel de Oliveiros. Para melhor interpretação do enredo, transcrevem-se (em itálico) vários trechos elucidativos intercalados nos diálogos, extraídos do velho livro a que já nos referimos e que serve de guião para os intérpretes do auto. (REIS, 1969, p. 125)

O velho livro a que se refere Reis é o texto em prosa *A História do Imperador Carlos Magno e os doze pares de França*, com o qual, na ocasião das suas pesquisas na ilha do Príncipe, teria tido contato através de dois exemplares: “um muito antigo, impresso no Brasil; outro velhíssimo, com o nome da editora ilegível, mas presumimos que seja do século XIX” (REIS, 1969, p. 127). O autor faz uma espécie de cruzamento utilizando a literatura em prosa e o testemunho da encenação para escrever o enredo, os diálogos e as rubricas com as indicações e informações sobre personagens, espaços e ações.

Ao fazer uma análise da transcrição realizada por Reis, Baptista conclui que “o texto de Fernando Reis comporta, em maior ou menor grau, uma dose de recriação, face ao original. Não é cópia neutra e integral da fonte.” (BAPTISTA, 2001, p. 123)

Mas, é importante destacar que o texto transcrito, tendo como base o texto em prosa e o relato oral de um dos participantes, gerou uma estrutura fixa do auto em texto dramático. O conteúdo encenado hoje tem como fonte de consulta e mesmo de orientação, não mais o texto em prosa do “livro de Carlos Magno”, pois como diz o senhor Marcelo Lopes de Andrade, presidente da comissão que organiza o Auto de Floripes, “tínhamos um livro muito antiquado da própria História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares, conforme a tradição. Mas esse livro já o deterioraram.” (BAPTISTA, 2001, p. 123). Manoel Salomão, funcionário do arquivo público da ilha do Príncipe, afirma:

O livro de Carlos Magno está desaparecido daqui e lá tinha toda a história. Tinha todas as peças pra decorar e representar. Tudo que está aqui, o que apresenta aqui tá tudo no livro. E através de quem assina a parte tal então vai decorar esta cena, pra parte tal e assim sucessivamente e aí faz um historial. É tudo que está no livro, está a dramatizar tudo. Tal como está no livro. Eu tive contato com este livro há muito tempo. Pôvô Flogá tem extratos, tem uma parte, como tem o Tchiloli, tem o Auto de Floripes. É um trabalho de reportagem praticamente. Alguém veio, tirou as coisas, compilou e fez um livro. É uma coisa muito diferente como o próprio livro original. Que não temos, aqui não se encontra.¹²¹

Portanto, pela decomposição decorrente do seu uso e falta de novas edições, o livro matriz em prosa já não é mais utilizado como referência no Auto de Floripes. No decorrer do tempo, o texto dramático registrado na publicação de Fernando Reis passou a ocupar esse espaço, chegando a ser considerado, até a década de noventa, como a “bíblia” do Auto de Floripes, como constata o jornalista Augusto Baptista nas suas pesquisas realizadas no ano de 1996. Atualmente, no ano de 2009, tal posto é dividido com a publicação de sua autoria.

Os exemplares do único livro que tem o Auto de Floripes do Príncipe como tema principal, escrito pelo jornalista português e publicado em 2001, circula pelas mãos dos participantes do Auto, sendo também o exemplar da Biblioteca da cidade de Santo António, bastante manuseado, vide os sinais presentes nas páginas, resultado de sua intensa utilização. Já o livro Pôvô Flogá, reunião das principais expressões culturais de todo o São Tomé e Príncipe, é raro de ser encontrado,

¹²¹ Manoel Salomé (10/01/1945) é Diretor de Cultura do Arquivo Histórico da Região Autônoma do Príncipe. Interpretou no Auto de Floripes os personagens Guarim e Autor, ambos cavaleiros cristãos.

tornando-se objeto pertencente apenas aos participantes mais antigos do Auto de Floripes.

O trânsito de estruturas do texto do Auto de Floripes circulou no formato de prosa para a encenação e desta para o texto dramático. Nessa transposição, podem-se observar adaptações de estruturas que se organizam em gêneros literários que se evidenciam nos formatos dramático e épico.

Em relação ao épico, o Auto de Floripes apresenta como características as cenas que são recitadas e não representadas em ação, pois o “teatro épico tenta encontrar e acentuar a intervenção de um narrador”. (PAVIS, 1999, p. 130) Temos como exemplo uma das cenas em que Floripes fala com os cavaleiros cristãos e expõe a razão de sua intervenção em favor dos inimigos do seu país. A informação vinda em forma de diálogo é importante para que o público compreenda suas atitudes, dando coerência ao texto. É dizendo aos personagens presentes na cena, que Floripes comunica ao público as justificativas de todo o seu empenho em salvar os cristãos. Esse recurso literário e cênico reforça o nexo do texto através de falas e não da apresentação direta em ação:

Sabeis pois, senhores, que haverá dez anos que estando o Almirante, meu pai, e Ferrabrás, meu irmão, em Roma, tive a fortuna de ver o grande Gui de Borgonha em umas justas, e foram tais as suas proezas que semearam e radicaram em mim um tão firme amor que nem o tempo nem as afrontas, nem os danos que dele tem recebido meu pai tiveram jamais poder para mo desarraigar do coração nem fazer-mo esquecer. (BAPTISTA, 2001, p. 139)

A narração de um fato acontecido no tempo passado e num outro espaço favorece a apresentação de cenas que requereriam uma estrutura mais complexa para ser encenada diante do público.

O caráter épico, que destaca os atos heroicos dos cavaleiros, serve-se do exagero nas ações de batalha, distanciando-se de um viés mais realista. São cenas que colocam os guerreiros cristãos como verdadeiros ases no trato com as espadas, ressaltando atos de coragem e bravura. O diálogo entre os mouros, Rei Clarião e seu líder Almirante Balão, a respeito dos inimigos cristãos dá credibilidade ao discurso que valida o modelo cristão como vencedor: “Junto àquele porto deixei quatro mil homens de peleja, que depressa chegarão aqui; e assim trata de largar as armas e render-te, que algum partido te fará o Almirante; pois é impossível que escapes das nossas mãos”, declama o rei mouro. O cristão Ricarte confirma a

sentença: “Deus nos quer ajudar; porque hoje havemos de ter batalha com o mais feroz gigante do mundo e com três mil turcos que não se apartam do seu lado”. No transcorrer da encenação sabemos que o reduzido grupo de cristãos derrotou todo o exército inimigo, composto de milhares de mouros.

A resolução cênica para a representação do combate envolvendo grande quantidade de figurantes é apresentar este dado na fala do personagem. O grupo reduzido de atores não corresponde literalmente à cena, mas, reforçado pela informação vinda no diálogo, torna-se representativo da bem maior quantidade.

O eixo dramático do Auto de Floripes está centrado nas cenas de guerra entre os grupos, seja apenas pelo discurso, com as embaixadas e diálogos, ou com o combate direto através das lutas de espadas. Mas, a história se completa num enredo que explora o romance, e seu impedimento imediato pela oposição religiosa, e o fantástico, nas cenas em que a utilização do bálsamo age de imediato na cura de ferimentos de guerra e no poder maravilhoso do cinto mágico pertencente à princesa, que a livra da fome. A dinâmica cênica se completa com a tensão e o suspense presentes nos quadros ligados à traição familiar.

No quesito romance, o que de instantâneo aparece como impedimento – o pertencimento do par a grupos inimigos – dissolve-se quando a princesa moura declara seu amor incondicional ao cavaleiro cristão, colocando-se disposta a transpor qualquer empecilho para a realização do seu desejo. Mas, o que o público vê e sabe não chega até seu pai, que, acreditando na fidelidade da sua filha ao amor paterno e pátrio, delega a guarda dos cristãos e toda a sua confiança aos pedidos e falsas justificativas da princesa.

Aliás, o que poderia estar na categoria do suspense ou do desconhecido é, de certa forma, revelado através da tradição desde quando o enredo, conflito, intriga e resoluções são conhecidos previamente pelo público. Mas, o frescor de cada apresentação, o contato estabelecido anualmente parece não comprometer a expectativa da plateia. O número de pessoas na assistência e o que é demonstrado como resposta às cenas são reações que se renovam.

O suspense pautado no combate de quem se sagrará vencedor se esgota no conhecimento prévio da história pelo público, mas mesmo assim a não absorção imediata da complexa encenação recheada de sucessivos quadros dramáticos e encadeamentos intrincados de diálogos e ações deixa o público à espera de mais

uma apresentação. Como ela acontece anualmente, a expectativa é alimentada pelo tempo: o tempo de realização do espetáculo e o tempo da espera da próxima apresentação no intervalo de um ano.

O texto e a encenação se encontram num lugar comum pela estrutura em que se apresentam. Como um amálgama de gêneros literários, dramático, épico e lírico, é sob a denominação “auto” que o texto da cultura de São Lourenço se organiza.

A denominação “auto” para um certo tipo de texto e representação refere-se a um modelo de peça desenvolvida fortemente na Espanha e em Portugal no Século de Ouro e que teve posterior proibição no ano de 1765. (PAVIS, 1999, p. 31). Caracteriza-se por ter um forte teor moralizante, teológico ou burlesco. Os autos foram utilizados nas colônias portuguesas como estratégia de conversão religiosa por missionários jesuítas e eram encenados especialmente em ocasiões religiosas e festivas.

Explica-se o emprego do termo auto para a encenação que acontece em Príncipe por conta desta manter o princípio moralizador assentado na classificação do ideal católico representando o “bem”, com ações justificadas pelo extermínio do “mal” concretizado nos muçulmanos, os mouros.

A identificação desse auto como sendo de Floripes, única personagem feminina num texto com forte teor colonizador de perspectiva masculina, está associada, muito provavelmente, à definitiva e imprescindível intervenção da personagem no drama.

A construção dramática na encenação, apesar de complexa, obedece a uma estrutura simples. Logo na primeira cena é apresentado o conflito que permeia toda a encenação: a disputa religiosa e a conquista de territórios. A fábula se desenvolve na apresentação de unidades de intriga representadas em sucessivas cenas de disputas, seguidas de consequências e resoluções. Sendo que a sustentação maior do drama se concentra na resolução do conflito final, quando os cristãos sagram-se vencedores ao exterminarem todo o exército mouro, ficando o Almirante Balão como prisioneiro e seus filhos, Ferrabrás e Floripes, convertidos ao cristianismo.

O texto escrito e encenado tem na base da sua construção lingüística o português. Sabendo-se que na Ilha do Príncipe pratica-se outras línguas como o linguíe e o caboverdiano, o Auto de Floripes, não absorveu essa diversidade, exceto na pronúncia singular de alguns fonemas que podem ser percebidos na fala dos

atores. O Auto é apresentado todo em português, mesmo sendo esta, geralmente, apenas segunda língua aprendida. Os primeiros anos de vida, até chegar à idade escolar, a comunicação é feita nas línguas locais, principalmente na mais falada, o chamado crioulo vindo da língua caboverdiana. O são-tomense Izequiel de Souza Batista compreende o português como:

[...] instrument de communication imposé par le colonisateur mais c'est également le véhicule de transmission du savoir philosophique et littéraire. La maîtrise complète de cette langue, tant à l'écrit qu'à l'oral, permet d'accéder à un statut socio-économique supérieur grâce aux études, de communiquer avec le monde lusophone et d'appartenir à une communauté culturelle plus large, dépassant les rivages des îles et s'étendant hors de l'Afrique. » (SOUSA, 2008, p. 09-10)¹²².

Logo, existe uma valoração associada aos conhecimentos das línguas. O forro, bem como o pouco falado linguê quanto o mais falado, o caboverdiano, são línguas que qualificam o seu utilizador como pertencente ao universo do colonizado. São estruturadas e transmitidas pela via da oralidade. Vistas de forma pejorativa, na perspectiva colonizadora, em determinados períodos históricos esteve associada a uma expressão de menor valor. Já o português é associado ao contexto cultural letrado, de maiores possibilidades de comunicação com o mundo econômico e cultural luso-europeu. Para a professora Inocência Mata,

Os são-tomenes, com um certo grau de instrução e pertencentes à elite urbana, ou aspirantes a ela, embora entendendo (e até falando bem o forro e o lunguyé), expressavam-se normalmente em português, que, de facto, era (e parece ser, embora não haja dados fiáveis quanto à sua percentagem) entendido por sua grande parte da população. Em muitas dessas famílias da elite aos filhos não era permitido falar o crioulo, sobretudo em São Tomé. (MATA, 2009, p. 03)

O Auto de Floripes, ao ter na sua base o português, também passou a ser um dos seus instrumentos de difusão e aprendizagem. Mas, sendo a referência para a encenação o português fixado na escrita, a pronúncia do texto revela que a língua, como veículo de expressão cultural, faz parte de um sistema muito mais amplo de

¹²² « (...) instrumento de comunicação imposto pelo colonizador, é igualmente o veículo de transmissão do saber filosófico e literário. A mestria completa desta língua, tanto a escrita quanto a oral, permite ascender a um status sócio-econômico superior graças aos estudos, de comunicar com o mundo lusófono e de pertencer a uma comunidade cultural maior, ultrapassando as fronteiras das ilhas e se estendendo para fora da África.» (Tradução nossa)

enunciação, que envolve também a fala. Neste campo, no que concerne ao texto, a encenação do Auto de Floripes demonstra tratar-se de um espetáculo localizado no espaço dos encontros culturais, evidenciado nas formas de pronúncia das palavras emitidas em português com a sonoridade singular na cultura do Príncipe.

4.6 Música, sons e pausas que fazem a cena

A sonoridade do Auto de Floripes é fortemente marcada por sua configuração cênica. Ao acontecer no espaço aberto da rua, numa relação direta com o público e no ambiente espacial pertencente a outras realizações, o espetáculo está condicionado a se relacionar com toda a ambientação sonora que o circunda.

A sonoridade do Auto de Floripes é composta por uma parte determinada, intra- espetáculo, que se refere ao campo musical e à emissão vocal dos figurantes. A outra parte desta composição é originada do ambiente extra-espetáculo, que compreende sons, silêncios e ruídos produzidos pela plateia e por toda a ambientação exógena à encenação. Tendo como objeto de análise musicalidade e sonoridades, destaca-se, para a observação, em sua complexa malha, o que é estabelecido pelo espetáculo, na sonoridade expressa vocalmente pelos figurantes e na música produzida pelo e para o espetáculo.

A música segue o fio condutor da encenação pautando sons e melodias que marcam o antagonismo entre os grupos, sem descartar as tramas suplementares que completam o drama. O tambor como instrumento de comunicação convida e anuncia aos moradores de Santo António que a principal festa da cidade começa. A primeira etapa do Auto de Floripes, antecedente à encenação propriamente dita, inicia-se com a presença marcante dos toques do tambor e os sopros da corneta. A participação deste par de instrumentos é preponderante na etapa denominada “recolha dos pares”. O primeiro cavaleiro, tanto dos mouros como dos cristãos, responsável por tocar a corneta e anunciar o início da festa, é acompanhado pelo tamboreiro.

Durante a marcha pelas ruas, o toque do tambor é intermitente, com esporádicas intervenções do som da corneta, esta última tocada por um dos pares

de maior hierarquia presente no grupo. Instrumento de percussão, o tambor do Auto de Floripes é feito de forma artesanal.



Figura 70: O tambor tocado no grupo mouro.



Figura 71: O tamboreiro cristão

A estrutura circular é feita de madeira com um acordoamento que tanto faz a fixação do couro – base superior que é percutida por duas baquetas – como a afinação do instrumento, que se dá através do nível de tensão da pele que recobre a parte de cima e a de baixo da estrutura circular. Tem uma alça que permite que o

seu executor o pendure ao lado de seu corpo, mantendo as mãos livres para realizar os toques. O tamboreiro tem a função exclusiva de tocar o instrumento, não se constituindo, explicitamente, em um dos personagens do Auto e nem mesmo usando um figurino específico.

O uso da corneta diferencia-se nesse aspecto. Enquanto apenas um tambor acompanha cada grupo, a corneta ou buzina aparece em maior quantidade, tocada por personagens que ocupam altos cargos do exército como Galafre, General-embaixador e o Rei Clarião – por parte dos mouros, é o que informa Wilson da Graça. Esse instrumento musical é de dois tipos, feito de materiais diferentes, embora com semelhanças de formato e sonoridade. Segundo Wilson da Graça, participante ativo no Auto de Floripes, a buzina, na sua forma mais tradicional, é feita com corno de animal: “Fura-se um buraco nela e depois de bem tratada ela vai secando e vai fazendo os benefícios que se faz para conseguir soprar e aí ela dá um som, um som como se fosse uma corneta”. Este instrumento é, de fato, o tocado pelo Rei Clarião, cabendo a buzina de metal aos demais cavaleiros.



Figura 72: A corneta feita de corno de animal. Foto Fernando Reis, 1969.



Figura 73: Corneta de metal, ano 2009.

O par de instrumentos, tambor e corneta, está presente entre cristãos e mouros, sendo que este último grupo usa ainda um outro elemento sonoro que é o apito. Cada um dos componentes tem um desses pequenos instrumentos, objetos que são tocados durante a marcha pelas ruas, acompanhando cornetas e tambor. Esses apitos não obedecem a um modelo específico, sendo, contudo, todos industrializados, confeccionados de material plástico.

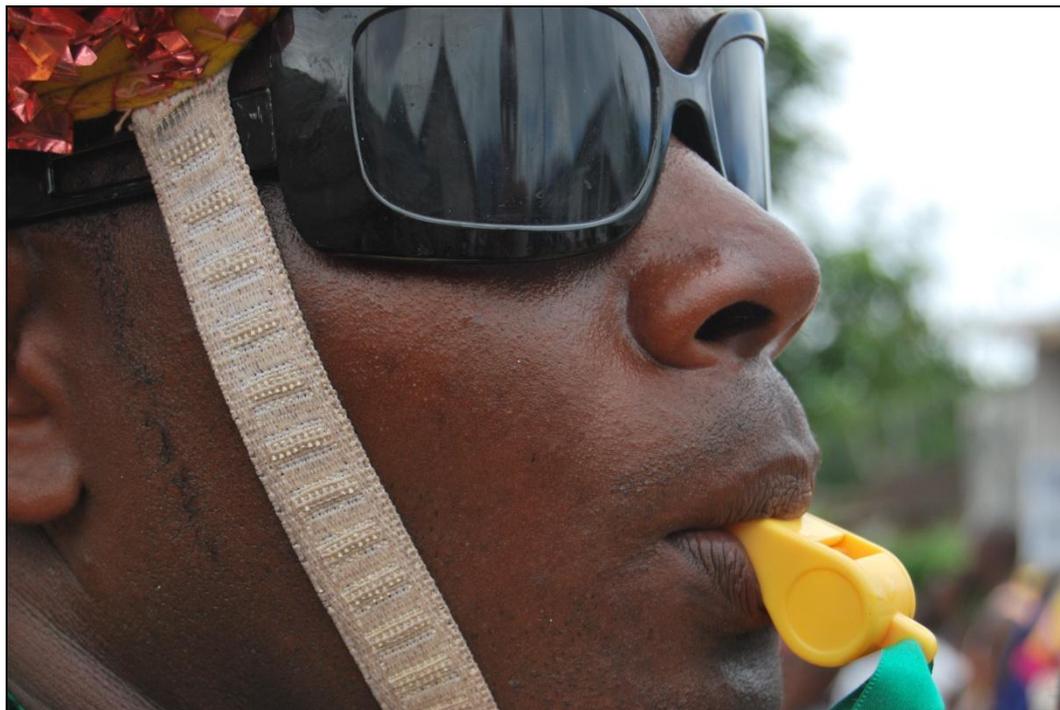


Figura 74: O apito tocado pelo soldado mouro.

A música no Auto de Floripes, que tem o tambor como principal e mais constante instrumento, tem a função de criar uma atmosfera que coloca os espectadores “receptivos à encenação” (PAVIS, 2003, p. 130). “É o tambor que dá o alarme da festa”, diz Wilson da Graça.

Basicamente, os grupos mouros e cristãos têm em comum na composição musical o tambor e a buzina. Mas os toques do tambor e os sons da buzina são diferentemente executados, de forma a distinguir as características de cada grupo. As músicas dos mouros “são tensas e agudas (apitos, corneta e tambor). A dos cristãos são calmas e compassadas (corneta e caixa)” (BAPTISTA, 2001, p. 161). Assim explica Wilson da Graça:

Os mouros o tambor toca um rufar com mais vibração e dos cristãos com uma pausa mais lenta. Tendo em conta, as ações dos mouros são mais... as atividades mouras são feitas mais rápida e os mouros são compostos com maior número de elemento e os cristãos a marcha é feita mais suave, mais pausada e por isso o soar do tambor traz essa diferença que qualquer um ao ouvir o rufar do tambor consegue diferir se são os cristãos que estão passando ou se são os mouros.

Fredibel Umbelina afirma que quando tinha quatro ou cinco anos se interessava mais pelos mouritanos, “porque eram mais agitados, o toque do apito, da corneta, do tambor, aquela corrida, faziam mais motivação, davam mais vida àquilo que é mesmo a atividade”. O clima de maior tranquilidade – gestual, visual e sonoro – associado aos cristãos está ligado ao aspecto celestial que lhes caracteriza. O infernal relacionado aos mouros demanda uma musicalidade que demonstre tal aparência: ritmo mais rápido e maior volume sonoro.

A repetição e a pouca variação rítmica mostram-se coerentes com o aspecto tradicional da encenação. A reprodução sonora reitera o ato cênico no pacto estabelecido e conhecido pela plateia. Revela-se assim, em alguns momentos, como a música do Tchiloli: “encantatória na sua monotonia” (VALVERDE, 2000, p. 42)

A música dá o relevo sonoro como acompanhamento das cenas e pontua determinadas fases: a recolha dos pares, a marcha dos embaixadores em direção aos castelos no momento das embaixadas, a recolha dos bobos pelos mouros, as cenas de luta, a informalidade das cenas dos bobos e o cortejo final pelas ruas da cidade, esta última etapa sendo acompanhada pelo cântico do grupo formado pelo público e pelos atuantes no Auto.

Entretanto, a participação musical do público na cena final rompe com os modelos musicais executados durante o espetáculo. São duas músicas com letras que se repetem na marcha que conduz a princesa Floripes até sua residência. A autoria e a precisão das palavras que compõem a letra não são facilmente identificadas. Manoel Salomão, funcionário público e ex-figurante do Auto de Floripes, afirma: “É uma música desde o tempo colonial. É música popular, é como música popular de Brasil feita com letra a saudar o Príncipe. É mais uma festa do Príncipe e tal... Todo mundo conhece, vai passando de geração pra geração. Já é tradição, vem de Portugal, desde o tempo minhoto. Tem mais enfeito nesta altura, na marcha final do São Lourenço.” Eis a letra:

Ai, ai, ai minha machadinha
 Ai, ai, ai minha machadinha
 Quem te pôs o nome de machadinha sou eu
 Se você é minha eu também sou sua
 Se você é minha eu também sou sua
 Traz ela pra roda escolher seu par

A segunda música cantada pela plateia e pelos figurantes do Auto na marcha final é uma exaltação ao país. :

Ah, Príncipe, ah Príncipe!
Ah Príncipe,
O que serás da terra do mar
Tu és o canteiro, o jardim desse país
A tua “pequeneira” tem no mapa mundial

A vocalização das músicas e de gritos ritmados com o acompanhamento dos tambores e das buzinas e toda a sonoridade presente nas ruas não favorecem uma compreensão clara dos versos cantados. A melodia é quem une e mais interessa, soando como um canto único, familiar, alegre e coletivo. Considerando os hábitos de escuta da sociedade contemporânea são-tomense em sua relação com as formas de emissão mediadas por aparelhos sonoros, a emissão vocal na música atende à qualidade de compreensão a que se pretende. Funcionando como um desencadeador de um ritual melódico e coletivo, o que sobressai nessa cena final é o conhecimento e o pertencimento ao ritmo, ao som, ao grupo.

Já nas cenas em que a sonoridade vem pela fala, contrariamente ao que se passa com a música da marcha final, há uma individualização e centralização em personagens determinados e não no coletivo. Assim, o exercício da atenção, da apreciação e da escuta é mais solicitado ao público. Entretanto, a convivência da cena com demais componentes sonoros do ambiente e o próprio hábito cultural atual de escuta, influenciado fortemente por equipamentos de ampliação do som, colocam o público diante de um modelo tradicional e direto de emissão do falar e do ouvir e, assim, por vezes, comprometedor na qualidade da escuta da voz dos figurantes.

A reprodução do Auto de Floripes com poucas ou imperceptíveis modificações possibilita, com a repetição, o conhecimento das falas dos personagens e, por consequência, do enredo do auto. Outras formas de conhecimento do auto, a leitura, por exemplo, atuam na complexa relação de compreensão do espetáculo pelo público.

4.7 Religiosidades: fusão de fés e festas

Reafirmando que O Auto de Floripes, por sua construção histórica e composição cênica, é uma encenação de natureza catequética. Os personagens

cristãos representam a dominação sobre os mouros, os infiéis. Muitos dramas e autos, entre os quais o de Floripes, estão associados ao projeto de colonização e cristianização das terras “descobertas” por portugueses.

Em São Tomé e Príncipe, práticas religiosas relacionadas ao catolicismo podem ser também observadas em festas e no cotidiano. Batismos e casamentos são as manifestações mais evidentes da vinculação da comunidade com a religião católica, sendo o batismo, contudo, considerado pelo são-tomense “um sacramento muito importante”. O matrimônio, ao contrário, é motivo de preocupação da Igreja, pois, mesmo com 81,4% de um total de 117.504 habitantes declarando-se católicos apenas 2,7% são oficialmente casados. (SEIBERT, 2002, p.444)

Mesmo sendo o batismo uma ação de compromisso com os fundamentos cristãos, trata-se de uma resolução que intervém pouco no comportamento cotidiano da comunidade. O padre Leonel Pereira “queixou-se de que o babtismo da maioria das crianças se deve a razões que têm mais a ver com a superstição do que com a fé cristã”. (SEIBERT, 2002, p. 456). Vinculados a uma festa, os custos com o evento têm afastado ou adiado a decisão da família de realizar o batismo. Mas, mesmo assim, sua prática mais constante que a do casamento segue os indicativos pregados pela Igreja. Já o casamento canônico nos moldes católico ou civil pertence a uma estrutura mais complexa que transcende os limites da Igreja, chegando às esferas econômicas, históricas e culturais.

Enquanto a princesa, personagem feminino de destaque no Auto de Floripes, casa e desta ação resulta sua crença e definições de vida relacionadas ao marido, as mulheres são-tomenses, em sua maioria, não praticam o matrimônio católico, embora permaneçam sob forte domínio masculino. Os casamentos se organizam em outras duas formas, além da que é pregada pela Igreja. São as uniões não legalizadas ou abençoadas por um padre – união de fato – ou as chamadas *vivenchas*, que são famílias nas quais mãe e filhos recebem a visita ocasional do marido e pai.

Vista como uma sociedade poligâmica, aos seus moldes, a afirmação da dominação masculina apresenta-se fortemente no quesito casamento. Visto como condição natural da masculinidade, existe uma aceitação e estímulo ao fato dos homens terem várias companheiras e famílias, mas não com a co-existência na

mesma casa. A virilidade masculina é apresentada tanto no número de parceiras como no número de filhos.

A mulher não goza dos mesmos prestígios sociais. Dela espera-se a fidelidade, a monogamia e a aceitação às demais relações do cônjuge. Numa sociedade de fortes dificuldades econômicas, a atitude de construção matrimonial está ligada à subordinação financeira. Diante de dificuldades de manutenção das finanças e de desigualdades de direitos, os homens – ainda com melhores condições de trabalho em relação às mulheres – passam a ser uma fonte de sustentação da casa. “Numa sociedade que desfavorece a mulher em termos de oportunidade de educação e de rendimento, impondo-lhe muitas vezes o recurso a favores sexuais como meio de subsistência, a pobreza pode levar ao estabelecimento desse tipo de relações, nas quais são oferecidos em troca dinheiro e mantimentos”. (SEIBERT, 2002, p. 449)

Com doze igrejas no país (1991), os líderes católicos demonstram preocupação em orientar o comportamento matrimonial dos são-tomenses. Mas, no que tange a impregnação cultural e as circunstâncias econômicas, a Igreja pode considerar-se longe de alcançar as determinações expostas pelo bispo da diocese de São Tomé, D. Abílio Ribas, no ano de 1994: “As famílias têm de aceitar o projecto que o Criador lhes destinou desde o princípio: apenas um homem para cada mulher e vice-versa numa relação de amor mútuo. Amor que irá se materializar nos filhos, para os quais irão viver e que serão a razão da sua existência” (SEIBERT, 2002, p. 443)

Ao considerarmos a inserção dos dramas carolíngios em São Tomé e Príncipe como estratégias de difusão do ideal colonizador e católico vemos que a transculturação foi a forma mais viável e o caminho mais favorável à permanência dessas práticas artísticas de cunho moralizador. A própria data da festa de São Lourenço, quando onde acontece o Auto de Floripes, é resultado das adaptações e encontros entre a religião e os interesses civis. Sendo a data comemorativa oficial do santo o dia 10 de agosto, é no dia 15 que acontece a celebração com a apresentação do Auto de Floripes. Não há uma associação aparente entre o santo e o auto, nem mesmo entre a festa e a Igreja. “A festa está ligada à Igreja, mas não temos o apoio da Igreja”, afirma Jorge dos Prazeres, figurante do auto há 33 anos.

A homenagem ao santo, mártir da Igreja católica e perseguido por romanos pagãos, fica visível no nome da festa que por extensão serve também para denominar o auto. Muitas pessoas da comunidade da Ilha do Príncipe chamam o Auto de Floripes também de cultura de São Lourenço. Entretanto, a participação direta da Igreja no dia 15 de agosto é praticamente inexistente. Não há missas ou nenhum outro tipo de intervenção do clero na realização da festa.

O santo reverenciado no dia 15 de agosto na Ilha do Príncipe, São Lourenço, viveu no século III e tem seu nome vindo de *lauro*, *lauream tenens*, louro, coroa feita de louro, símbolo da vitória, dos vencedores. Com uma vida marcada pelo martírio em prol do cristianismo, São Lourenço foi um diácono de origem espanhola que atuou em Roma. Divulga-se na sua hagiografia, que foi o condutor da ação de distribuir a riqueza do império de Filipe, o ex-imperador cristão de Roma. Logo depois de ter assumido o comando do império romano, Décio, o posterior comandante romano, empreendeu uma forte perseguição aos cristãos como forma de recuperar o tesouro ofertado à Igreja pelo seu antecessor. Lourenço, por ser o tutor da distribuição, foi capturado, torturado e trancafiado num cárcere para que revelasse o local onde se encontravam as relíquias. Como já havia distribuído todo o espólio entre os pobres e as igrejas, o mártir recebeu como castigo uma morte lenta e muito sofrida. Foi queimado em uma grelha em praça pública.

Como o Auto de Floripes tem como deflagrador do drama a posse das relíquias disputada por mouros e cristãos, pode-se encontrar aí um ponto de contato entre a vida do santo e a encenação. Mesmo não tendo uma exposição explícita de participação da Igreja na sua realização, o auto por si só já carrega comportamentos e ideais da cultura católica. O personagem Oliveiros, cavaleiro cristão fala para o mouro Ferrabrás:

Ó meu Deus! Princípio, meio e fim de todas as coisas que estão sobre o firmamento: e que com as Vossas próprias mãos, formasse nosso primeiro pai Adão; e por companheira lhes deste a Eva, formada da sua casta e os colocaste no Paraíso Terreal e um só fruto lhes proibiste e dele, enganados do demónio, comeram e por isso perderam o Paraíso. E Vós, Senhor, doendo-se da perdição do Género Humano, baixaste ao Mundo e tomaste humana carne no ventre virginal da Santíssima Virgem Maria, Senhora Nossa [...] Vós pregaste neste mundo a Vossa Santa Doutrina e os judeus invejosos Te cravaram na cruz [...] (BAPTISTA, 2001, p. 133)

Mesmo sendo de evidência católica, o atual Auto de Floripes vai além de ser a expressão de uma única religião. Revela seu caráter sincrético proveniente do

encontro de culturas. Pelo lado português o que há de mais evidente é a língua usada e também o livro apontado como sua matriz. Mas, é na sua expressão espetacular que o Auto de Floripes mostra a dinâmica cênica em adaptar-se, transformar-se e fundir-se em novos formatos. A prática religiosa também é reveladora deste sistema de interações.

Etapas introduzidas no percurso da encenação demonstram o alcance que a religiosidade assume na festa e na vida de quem a faz. A dimensão sagrada da existência se presentifica no ritual de comunicação com os mortos. Uma das etapas do auto, após a chamada recolha dos pares, quando os grupos estão completos com os seus participantes, é a reverência aos que morreram. A primeira ação coletiva dos grupos com a ida ao cemitério demonstra a crença numa dimensão mística da existência na sua relação com a morte. A prática de fazer a cortesia no cemitério estabelece uma relação entre o mundo presente e o mundo dos mortos. Tais práticas se expressam em rituais particulares como deixar um cigarro aceso em cima da tumba, derramar um líquido no chão do cemitério ou verbalizar uma conversa ao pé do local do ente sepultado.

Realizações semelhantes o antropólogo Paulo Valverde observou no Tchiloli, na capital, São Tomé: “Na maioria das representações a que assisti, alguns membros da tragédia derramavam no chão bebidas (...) e colocavam alimentos e cigarros em determinados locais para homenagear e propiciar os mortos e conquistar a sua convivência para a “brincadeira” em vias de iniciar”. (VALVERDE, 2000, p. 32).

O autor lembra o pertencimento desses tipos de costumes a uma amplitude cultural maior: “Esta prática é comum em diversos contextos africanos como uma forma de convocar os antepassados e de criar com eles uma comunidade no tempo e no espaço circunscritos de uma cerimónia e de, pelo recurso à alimentação, dissuadir eventuais comportamentos mais agressivos da sua parte.” (VALVERDE, 2000, p. 32). Portanto, a cortesia ou penitência feita para os mortos no cemitério do Príncipe reúne ações coletivas como a entrada em grupo no cemitério, mas sua realização é de carácter mais individual, onde cada membro efetiva a sua ação e escolhe a quem ela se destina.

Uma outra prática recorrente também se dirige para a perspectiva religiosa. Realizada ou apontada como uma prática de preparação que antecede a

transfiguração, o banho com infusão de folhas e a aplicação de um preparado líquido em pontos do corpo, é feita, ou assim aconselhada, por todos os participantes, mas tem um caráter individual. O banho na cultura cristã tem uma relação com o batismo e com a limpeza espiritual: “L’idée de ‘propreté’ qui est le plus fréquemment associée aux bains, symbolise aussi, et très tôt, l’absence du péché que l’eau fait disparaître¹²³ »(Encyclopédie des symboles, 1996, p. 68).

No Auto de Floripes o intuito declarado do banho é o de proteção. Eunice, responsável pelo banho da Floripes no ano de 1997, declara: “Outras pessoas que queriam sair e não conseguiram sair podem ter mal olhado contra ela.” (Filme Auto de Floripes, 1997) A preparação da água que será vertida no corpo, antes de vestir o figurino do personagem do auto, é feita, normalmente, por uma pessoa mais velha, parente do figurante. É feita uma mistura de folhas, acrescida de outros ingredientes, como explica Eunice: “A gente põe xixi num garrafão, parte ovo podre e também põe.”

Depois é aplicado a muta, chamada também de murta, um bálsamo extraído de plantas como a babosa. Tem a função de proteger contra o mal olhado. Aplicado por uma outra pessoa em partes especiais em pequenas cruces – testa, costas, pernas, peitoral – segundo Isabel Ananias, “tem bem o privilégio pra tirar mau-olhado, feitiçaria e tudo.” Wilson da Graça explica:

Minha avó me passa alguns remédios que são tradicionais cá da nossa terra e me uniformizo. São remédios que funcionam em sentido de defesas. Temos um remédio que nós usamos tradicional que é babosa e temos um remédio que eles usam aqui, dá-se o nome de muta, que é preparado com algumas coisas, com urina para afugentar ou tirar algum mau olhar que a pessoa possa nesse dia pôr ou fixar nos figurantes. E isso é tradicional mesmo, é nosso, tradicional e todos os pares se preparam assim. Uns mais do que os outros, mas todos fazemos esse benefício. Já fizemos algumas deslocções. Mesmo quando fazemos deslocções a nível nacional e internacional, que já fizemos, levamos conosco esses benefícios.

O banho é também um recurso utilizado pelos grupos do Tchiloli, em São Tomé. Ao estudar os grupos que encenam “A tragédia do Marquês de Mântua”, Paulo Valverde confirma: “Pouco a pouco, porém, os elementos das diversas tragédias foram-me revelando que tomavam banhos de folhas e cascas antes de

¹²³ « A ideia de ‘limpeza’ que é mais frequentemente associada aos banhos, simboliza também, a falta de pecado que a água faz desaparecer. » (Tradução nossa)

fazerem uma actuação e, em alguns casos, utilizavam remédios do mato – num caso, por exemplo, ocultos nos sapatos dos figurantes – feitos por curandeiros amigos. Algumas tragédias contavam com curandeiros como elementos ou como uma espécie de protectores.” (VALVERDE, 2000, p. 74)

A busca e a crença no feitiço como alternativa de proteção e cura, ameaça e vingança, é perceptível na vida religiosa da comunidade de Príncipe. Outras expressões culturais unem dança, música, teatro com rituais coletivos de natureza religiosa. Encarnar espíritos – montar, na linguagem local – é recorrente em manifestações populares, mas também vista com reservas pela própria comunidade. Doenças, mortes e acontecimentos indesejados são creditados aos poderes de malefícios encomendados aos feiticeiros.

O autor são-tomense Izequiel Batista de Sousa, no livro *São Tomé et Príncipe de 1485 à 1755: une société coloniale, du Blanc au Noir*, avalia, dentre as questões relacionadas ao colonialismo, o panorama religioso atual na sua relação histórica. A adesão à religião católica era uma forma de mostrar-se civilizado, próximo do ideal do colonizador. Mas, a prática católica estava associada às técnicas de transmissão não muito compatíveis com os costumes locais. “Cependant, la population ne sachant ni lire ni écrire n’a retenu que l’aspect superficiel et la magie des rites¹²⁴” (SOUSA, 2008, p. 10). Por essa particularidade, o autor pensa que :

C’est ainsi que, malgré les interdictions et la répression, les rituels africains ont perduré et ont été intégrés aux rituels chrétiens. Pourtant, la plupart du temps, les diverses formes de la sacralité africaine et en particulier la sorcellerie sont pratiquées discrètement, souvent de façon clandestine. Le syncrétisme est fort et vivace, aussi bien dans les prières, les pratiques magiques que dans la sacralité ancestrale.¹²⁵

Para Sousa a expressão religiosa é, talvez, o melhor revelador da permanência da africanidade em São Tomé e Príncipe. O *Auto de Floripes* revela este contexto de encontros culturais. Reverenciar um santo católico, num drama de ideal moralizador e cristão, com práticas religiosas da cultura são-tomense, é uma

¹²⁴ “Entretanto, a população não sabendo nem ler nem escrever só retém o aspecto superficial e a magia dos ritos.” (Tradução nossa)

¹²⁵ “É assim que, apesar das interdições e da repressão, os rituais africanos perduraram e foram integrados aos rituais cristãos. Entretanto, a maior parte do tempo, as diversas formas da sacralização africana e em particular a magia são praticadas discretamente, geralmente de jeito clandestino. O sincretismo é forte e vivaz, tanto nas preces como nas práticas de magia da sacralização ancestral.” (Tradução nossa)

forma de fazer existir as referências culturais do lugar, considerando sua diversidade, adaptabilidade e possibilidades de recriação.

Para as manifestações espetaculares que se expõem intencionalmente aos olhares dos espectadores, fica a prática religiosa como forma de criar impedimentos para a entrada dos maus-olhados, para que os poderes encantatórios restrinjam-se aos gestos, vozes, figurinos e ação de pessoas e personagens sobre o público. O intuito do Auto de Floripes é a atração dos bons olhares pela via da sedução estética.

4.8 Em trânsito: o público entre ficção e realidade

“Il faut faire confiance au spectateur, lui remettre résolument le pouvoir de créer lui-même la richesse, de transformer la rayonne en soie et le mensonge en illusion¹²⁶. » (Roland Barthes, in : Les maladies du costume de théâtre)

Os espetáculos convencionais determinam, por sua organização espacial, um lugar fixo para o espectador. Ou seja, no palco exhibe-se o espetáculo e no espaço em frente estão as poltronas fixas, destinadas ao público que vai assistir a apresentação. Se muitos elementos do Auto de Floripes, o texto, por exemplo, possibilitam que ele seja compreendido pela estrutura desse teatro convencional, a disposição cênica e sua organização espacial rompem esse elo.

A duração do espetáculo, o longo enredo a ser compreendido, o figurino exuberante, a gestualidade ampliada, a projeção vocal e a história pré-conhecida são alguns dos elementos que encontram razão de existir no conjunto global da encenação por esta pertencer a uma determinada cultura, existir e ser a autora de um espaço cênico que a favorece. O Auto de Floripes pertence a uma festa e tem também sua autonomia dentro dela.

A festa de São Lourenço se confunde com o Auto de Floripes, sendo que a festa ocupa todo o mês de agosto, que, por esta razão, nos últimos anos, passou a ser chamado o “Mês da Cultura do Príncipe”. Inicialmente, apenas com o Auto de Floripes no dia 15 de agosto, agora, por iniciativa do Governo Regional, todo o mês ganha uma programação noturna que compreende apresentação de grupos culturais como a “deixa”, a “puita”, grupos musicais, cantores e as barracas instaladas nas

¹²⁶ “É preciso confiar no espectador, entregar-lhe deliberadamente o poder de crer na riqueza, de transformar a seda artificial em seda e a mentira em ilusão.” (Tradução nossa)

ruas adjacentes à Praça da Independência. Isso significa que a programação e a estrutura festiva dos meses de agosto estendem-se para além do Auto de Floripes.

Por outro lado, o Auto de Floripes é o principal condutor que move todo o mês de festa. Os eventos antecedentes ao dia 15 de agosto funcionam como encontros precedentes para o dia maior. O público goza, assim, no dia quinze, de uma programação que começa nas ruas por volta das sete horas e na praça por volta de meio-dia e prossegue além da finalização do Auto, nas barracas que oferecem no seu cardápio bebidas e comidas.

A estrutura com mesas e cadeiras próximas à apresentação possibilita a extensa duração da encenação e a mobilidade da plateia que circula livremente entre os espaços ficcionais da encenação e da realidade. O pacto relacional entre quem assiste e o que está sendo apresentado se estabelece de forma fluida. O público sabe que está diante de uma encenação e esta própria não foge desse propósito. Esta condição é revelada nas fronteiras espaciais conhecidas pela comunidade e em comportamentos de trânsito livre entre a realidade e a ficção ou a fusão destas duas situações.

O deslocamento de espaço, advindo da facilidade de entremear a apreciação do espetáculo com outras ações ligadas à diversão, compõe uma dinâmica cênica imprevisível. Algumas cenas demandam maior interesse que outras, o que provoca esvaziamento ou maior concentração de pessoas ao redor de determinadas unidades de apresentação.

Não só o público desfruta da mobilidade espacial e cênica. A própria encenação passeia entre as dimensões do real e da ficção. O ilusionismo é afirmado e quebrado diante de exposições como: a possibilidade de uma conversa paralela entre o ator e o público enquanto acontece uma cena simultânea num outro espaço, a inserção do público em cena como assistente e ator figurante, ao sentar na mesa, na cena do casamento da princesa Floripes com o cavaleiro cristão Gui de Borgonha.

A disposição dos palcos – os castelos – muito próximos do público possibilita a intromissão ativa da plateia. Existem, todavia, regras que orientam tais ações. A proximidade das cenas com o público é também necessária para a audiência. Parte considerável da encenação se concentra nas informações vindas dos diálogos, no entanto, o espaço aberto da rua que absorve os ruídos nela presentes e a dispersão

do volume da voz emitida solicitam avizinhamo dos envolvidos nas cenas: atores, atriz e público.

De fato, a tradição e a repetição, o contato próximo do público com as pessoas envolvidas no ambiente além do dia do espetáculo – nas relações de amizade, família – e a leitura do livro fazem com que o conhecimento prévio da história representada seja um elemento facilitador para a percepção do auto em suas nuances visuais, sonoras, musicais e gestuais. A relação marcada pelo entretenimento deixa que o interesse seja vivenciado pelo prazer da assistência.

Em determinadas cenas a quantidade de pessoas que a rodeiam é limitada, principalmente nas cenas de diálogos que acontecem no chão, no mesmo plano da plateia. Na batalha de Oliveiros com Ferrabrás, em que as cenas de falas acontecem num lugar fixo e com pouca movimentação, os espectadores cercam a cena deixando pouco espaço de visibilidade e audiência para os que não conseguem um lugar muito próximo.



Figura 75: Um pequeno público consegue ver Oliveiros e Ferrabrás.

As interferências sonoras do amplo espaço da festa com músicas vindas dos aparelhos de som das barracas de bebidas e comidas, conversas e ruídos das pessoas presentes que se misturam com as vozes dos personagens, exigem uma

capacidade vocal nem sempre alcançada pelos atores. Assim, a audiência passa a ser privilégio de quem consegue um melhor lugar, bem próximo e bem ao lado da ação dos personagens.

Por esta razão, pessoas da comunidade com menor experiência e contato com a encenação revelam não compreender todo o enredo do auto apenas com a apreciação do espetáculo. Guilhermina Martins, a Floripes nos anos de 2007 e 2008, é uma delas: “Quando eu só assistia não conseguia compreender tudo. Mas eu acho que pras pessoas antigas que já conhecem a história, eles conseguem entender, mas pras pessoas que só vão pra assistir o auto eu acho que eles não entendem se não perguntar. Por já conhecer a história através do gesto, os mais antigos, eu acho que eles já perguntavam por que era assim... Porque eles já tinham contato com o livro...”

Pensando em resoluções para a questão sonora, o secretário Regional dos assuntos políticos e sócio-culturais no ano de 2009, Carlos Alberto Pires Gomes, sugere que seja instalado um sistema de som com microfones. Não descarta esta ação como uma iniciativa do próprio setor administrativo, do governo da ilha.

Wilson Sacramento da Graça compartilha da mesma sugestão.

Não é possível todo mundo captar a informação a mensagem que nós vamos passando, tendo em conta que o auto é feito ao público num lugar, num espaço muito aberto, a multidão é muita e todo mundo tem aquela vontade, a curiosidade de querer ouvir. Mas, às vezes a mensagem não chega de igual modo a toda a gente. Mas, na medida do possível o auto tem de procurar melhorar a forma de passar a mensagem através mesmo dos pares, exigir ou pedir que eles se dediquem que estejam mais à vontade. E mesmo até já pensamos em fazer um auto através do micro para que a mensagem, o som saia através dos aparelhos e que dê oportunidade pra toda a gente ouvir.

A visibilidade, em determinados momentos, fica comprometida quando a encenação ocupa o mesmo plano do público. Além dos espaços elevados dos castelos, da forca e da ponte, algumas cenas acontecem no chão, no nível da plateia. Quando são cenas que evidenciam a gestualidade, nas cenas de batalhas, por exemplo, a aproximação do público é até evitada, como forma de proteção dos golpes violentos dos combatentes. Porém, nas cenas nas quais o diálogo é a ação de contato mais evidente com o público, poucos conseguem lugar para assistir e acompanhar a apresentação.

A ocupação e definição de lugares passa pelo pacto da repetição. Os espaço da cena e do público obedecem à tradição de serem os mesmos a cada ano. As inovações não são recorrentes e, por vezes, são até rejeitadas. O secretário Regional dos assunto políticos e sócio-culturais, Carlos Alberto Pires Gomes, revelou uma preocupação da administração que encontrou resistência e negação pela comissão responsável pelo auto:

Nós do governo já tentamos alterar a apresentação do Auto de Floripes pra outra rua ou outras ruas e a associação não aceitou alegando que as apresentações sempre foram naquelas ruas e tem que continuar a ser naquelas ruas. Então, isto... vê-se mesmo que a tradição está tão enraizada e quando as pessoas fecham-se ao diálogo e à compreensão fica difícil nós sentarmos, dialogarmos e conseguirmos melhorar algumas coisas e adaptar essa atividade à própria realidade atual. Mas, vamos convivendo com isto. Eles sempre dizem: os nossos pais faziam assim, nós nascemos e encontramos assim, então temos que continuar assim. Quando é assim, é um pouco difícil. As pessoas não cedem. Não estão dispostas à mudança, à evolução.

A proposta de alterações vindas do representante do governo apresentava sugestão na mudança das ruas onde acontece a apresentação. Como forma de preservar os jardins da Praça da Independência, que estão sob os cuidados da administração regional, o governo propôs mudanças na definição do espaço, como revela o secretário Carlos Gomes:

Temos dois jardins bonitos e que durante a festa ficam mesmo estragados. Tem que voltar a consertar. A proposta era alterar, invés de ser naquelas ruas, ser em outras ruas de forma a manter o nosso jardim bonito como é. Mas não há acordo, não há possibilidade. Uma vez tentaram fazer isso, não surtiu efeito, houve algumas revoltas e tivemos que manter aqui.

A demarcação territorial dos espaços cênicos, então, obedece à mesma ocupação a cada ano. O castelo mouro e a ponte funcionam como indicadores do espaço mouritano, assim como o segundo castelo sinaliza a definição do reino cristão. Os espaços não preenchidos por construções físicas são espaços vazios de intervenções cenográficas, mas conhecidos, pela plateia e pelos atores como espaços de significação cênica. Com base na tradição, a plateia conhecedora da encenação sabe de antemão onde acontecerá cada cena e o espaço destinado a ela e ao público.

O aprendizado da ocupação territorial da cena passa pela constância anual das apresentações. Mas, outras formas de regulação espacial são intrínsecas à encenação. A cena de Oliveiros com Ferrabrás, considerada como destaque no Auto, vide a quantidade de pessoas que a assistem, dispõe de um recurso de personagens coadjuvantes na cena. A atuação dos bobos, com chicotes e chistes, pode ser um meio de repressão e castigo aos que avançam, podendo provocar diversão e rejeição de quem assiste e para quem descumpre o pacto do espaço.

O público infantil aparece em quantidade significativa. Em geral, acompanha todas as etapas do auto, começando com a recolha dos pares. Por sua altura, esse público ocupa os espaços mais à frente da plateia. O interesse pelo mundo da diversão e da imaginação explorado pelo Auto de Floripes relaciona-se com o desenvolvimento etário e psico-social do universo infantil. Não é à toa que boa parte dos figurantes inicia seu aprendizado de deixas e marcação cênica já nos primeiros anos de vida, como espectador.



Figura 8: O público e o exército voltados para o castelo mouro.

se a conclusão de adiar a festa. O que é que aconteceu: houve uma revolta por parte da população. Recordo isso. Eu até já tinha tirado o fardamento do corpo. Já estava em casa. Então a população revoltou-se foi ter como presidente do Governo Regional e nós fomos obrigados a voltar a pôr farda e sair à praça por causa da população que tava aí.

A obrigação de se apresentar também já foi uma punição, como relata Osvaldo Moreira, ex- cavaleiro cristão:

Houve um branco, administrador aqui do Príncipe, que mandou que o São Lourenço saísse durante um mês, porque houve uma falta de respeito que os Pares fizeram, Pares na fila que estavam mal vestidos, tomaram aí dois copos, confusão, então quando ao fim foram à residência do governador, ele disse: *Hoje está tudo, amanhã ainda é São Lourenço!* Depois que acabasse: *Amanhã ainda é São Lourenço!* Isto foi assim sucessivamente. A minha avó contou que o meu pai saiu durante um mês. (BAPTISTA, 2001, p. 31)

Numa perspectiva mais individual, da parte de quem se apresenta, a relação com a comunidade, na qualidade de público, soa de forma tensa, no que tange à relação com o belo, o desejo de ser aprovado pela qualidade estética da gestualidade, da voz, da memorização das deixas. João Paulo Cassandra, funcionário público, membro da comissão organizadora, revela que sua timidez era esquecida quando estava diante da plateia representando os papéis cristãos. Assim justifica: “As pessoas quando vestem a farda, depois de tá no meio dos outros, mesmo não querendo ser diabo, aprende a sê-lo. E essa movimentação toda, o próprio público a puxar pelas pessoas nas batalhas, nas palavras, nas cenas todas, obriga que haja maior vigor por parte do participante e isto leva que a gente, sem complexo, sem problemas, represente muito bem o nosso papel.”

A reação do público funciona como incentivo ou como intimidação para os figurantes. A comparação é um elemento presente na avaliação. Como o mesmo papel, no caso da Floripes, é representado, praticamente, a cada ano, por pessoas diferentes, o cotejamento das atuações e posteriores comentários são práticas frequentes. O espaço e as condições técnicas e ambientais da organização do espetáculo favorecem a atuação do público na realização de comentários, palmas, permanência ou saída diante da cena.



Figura 78: Público assiste a atuação dos mouros.



Figura 79: A plateia infantil na primeira fila.



Figura 80: O público muito próximo da cena.



Figura 81: Nas cenas de batalha os espaços ficam muito bem definidos: a cena e o público.



Figura 82: O público envolvido durante boa parte do espetáculo.



Luta de Mouros e Cristãos

Prado-Bahia



5 LUTA DE MOUROS E CRISTÃOS: O ESPETÁCULO E SEUS ELEMENTOS

Depois de permanecer por longas páginas no ambiente insular do Príncipe e nos elementos espetaculares do Auto de Floripes, cruzamos o Atlântico e chegamos à sua outra margem litorânea, a brasileira, baiana. A margem é outra, o oceano o mesmo, e permanecemos na mesma temática – dramas carolíngios- porém, aportamos em outra praia, em outro espetáculo: Luta de Mouros e Cristãos¹²⁷.

O palco do drama carolíngio em questão é a cidade do Prado, localizada na região litorânea do extremo-sul baiano.

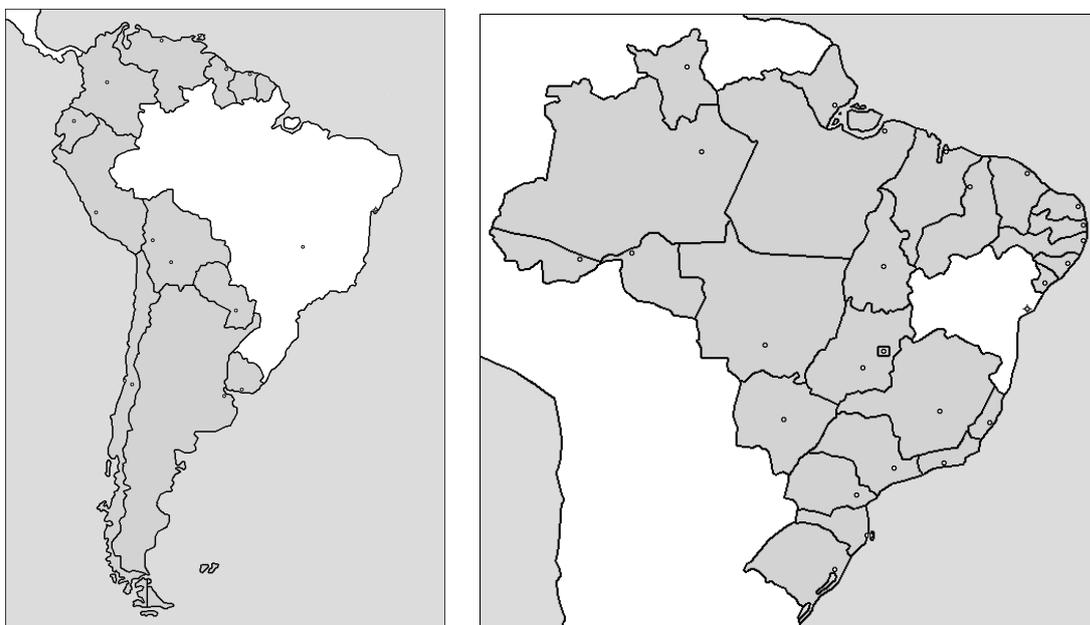


Figura 9: À esquerda: mapa da América do Sul com o Brasil em destaque. À direita: Mapa do Brasil com a Bahia em destaque. Prado está localizado no extremo-sul baiano.

¹²⁷ A referência para a escrita deste capítulo foi a pesquisa e o seu acervo construído e organizado para a dissertação de mestrado “Mouros e Cristãos: cenas de um folguedo popular da cidade de Prado- Bahia”, desenvolvida por mim e defendida no PPGAC- UFBA, no ano de 2005, disponível on line no: http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=458

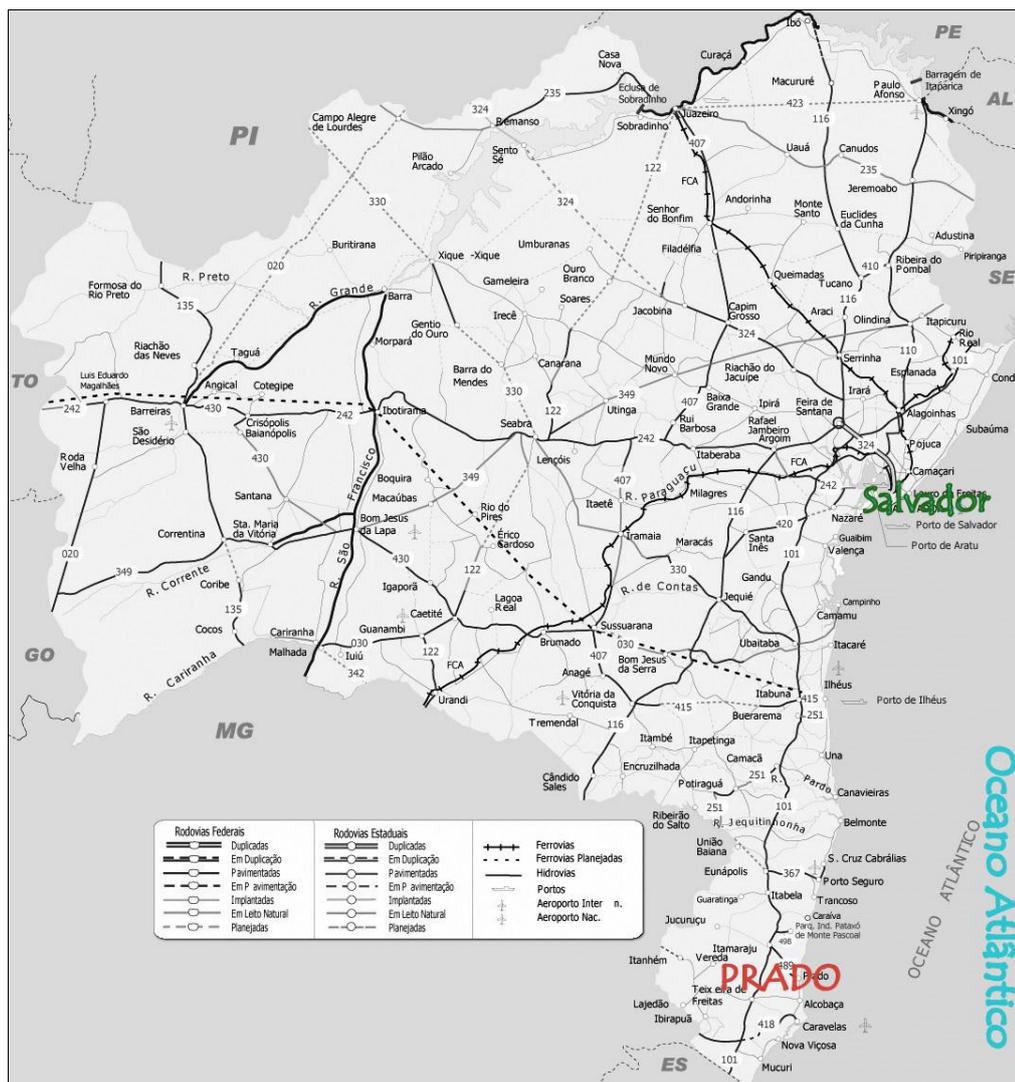


Figura 10: Mapa da Bahia. Destacada em vermelho a localização do Prado.

O ponto de contato com o Auto de Floripes inicia-se na matriz lusófona. Prado tem na sua extensão territorial um dos lugares que compõem os sítios da “descoberta”. Era o ano de 1500, e em uma das viagens que compunha o plano de expansão ultra-marina portuguesa, as embarcações chegaram ao Brasil. Foi na foz do Rio Cahy, localizada em território pradense que parte dos tripulantes da frota comandada por Pedro Álvares Cabral teve os primeiros contatos com os nativos da nova terra.

A carta que o português Pero Vaz de Caminha, tripulante e escrivão dessa viagem, escreveu relatando suas impressões sobre o Brasil a El-Rei D. Manuel, no ano de 1500, diz:

E assim seguimos nosso caminho, por este mar de longo, até que terça-feira das Oitavas de Páscoa, que foram 21 dias de abril, topamos alguns sinais de terra (...). E quinta-feira, pela manhã, fizemos vela e seguimos em direitura à terra, indo os navios pequenos diante (...) até meia légua da terra, onde todos lançamos âncoras, em frente da boca de um rio. (...) E dali avistamos homens que andavam pela praia, uns sete ou oito, segundo disseram os navios pequenos que chegaram primeiro. (...) E o capitão mandou em terra a Nicolau Coelho para ver aquele rio. E tanto que ele começou a ir-se para lá, acudiram pela praia homens aos dois e aos três, de maneira que, quando o batel chegou à boca do rio, já lá estavam dezoito ou vinte. Pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrissem suas vergonhas. Traziam arcos nas mãos, e suas setas. Vinham todos rijamente em direção ao batel. E Nicolau Coelho lhes fêz sinal que pousassem os arcos. E eles os depuseram.

O trecho acima, destacado da carta, é revelador de características que ainda marcam época na cidade de Prado. Destacam-se, na carta do ano de 1500, referências culturais como a presença de grupos autóctones que habitavam a região com relativa disposição para a troca e o diálogo intercultural.

Neste capítulo, a observação da Luta de Mouros e Cristãos leva em consideração os aspectos históricos e sociais, porém o foco de análise parte dos elementos que compõem o espetáculo. Ou seja: Como a cultura indígena dialogou com a matriz carolíngia e ibérica na construção desse drama? Como esses sinais aparecem no folguedo de hoje, em especial nos elementos que compõem o espetáculo?

Compreendendo a Luta de Mouros e Cristãos na sua globalidade espetacular, serão destacadas categorias de análise como: texto, atores (brincadores), cenário, figurino, música, elementos que demonstram significados presentes e aparentes na cena ou mesmo que transcendem o que aparece nela.

5.1 O campo e a luta: o Prado em festa

A Luta de Mouros e Cristãos é uma celebração que acontece em homenagem a São Sebastião e está agregada, em Prado, ao dia da festa da padroeira da cidade Nossa Senhora da Purificação, dia 02 de fevereiro. Os festejos da santa iniciam-se nove dias antes — a novena—, quando a comunidade promove a realização de nove missas noturnas na igreja matriz, de caráter espetacular, com coral,

intervenções cênicas, filarmônica e fogos de artifícios¹²⁸. O dia dois de fevereiro pode ser considerado, dentre as datas de festejos católicos, o dia festivo de maior importância para a comunidade pradense.

É na manhã de 02 de fevereiro que os sinais da festa anunciam os acontecimentos do dia. Uma rajada de fogos de artifícios disparada por volta das cinco horas da manhã noticia a comemoração e as esperadas etapas da celebração: missas, procissão e as apresentações de batalhas promovidas por “mouros e cristãos”.

Por cerca de nove horas da manhã uma missa dá início à participação coletiva da comunidade nos festejos aos santos. A filarmônica Lira Pradense, composta por instrumentos de sopro e percussão, acompanha a cerimônia, dando o tom mais espetacular na missa. Eventualmente acontece a inserção de números teatrais nas etapas previstas da liturgia. Além dos fieis, grupos religiosos como a Irmandade do Divino e do Sagrado Coração de Maria e a Marujada¹²⁹, participam da celebração matutina. Após a missa, que acontece até cerca de 11:30 horas, a segunda etapa é a procissão, na qual mouros e cristãos se integram aos grupos religiosos da cidade.

A concentração para a partida dos mouros, em geral, se dá na Colônia de Pescadores Z- 23, localizada às margens do Rio Jucuruçu, numa localidade da cidade conhecida por Aymorés, com os mouros se preparando com suas vestimentas e adereços de caracterização de cada personagem.

Após a preparação individual dos membros e já de posse da imagem de São Sebastião roubada dos católicos, os mouros entram num barco e navegam nas águas do Jucuruçu, em direção ao centro da cidade. O percurso navegado é acompanhado, em terra, pelos cristãos compondo um espaço cênico formado por rio e ruas. Ali mesmo iniciam-se as ameaças com espadas em atrito emitindo sons provocativos e a exposição de movimentos corporais desafiadores.

¹²⁸ Os elementos que compõem a missa variam de acordo com o interesse e condições financeiras do festeiro do dia, que para obter música e fogos deve contratar a filarmônica, coral e os serviços de um fogueteiro.

¹²⁹ A Marujada se destaca como um dos grupos religiosos de devoção a São Benedito e é considerado uma das manifestações culturais de grande prestígio na cidade. Saem nas ruas na primeira segunda-feira após a sexta-feira santa, com vestimentas apropriadas, pandeiros, violas cantando e desfilando pelas ruas da cidade.

Após algumas passagens, os mouros desembarcam na Praça Sete de Setembro – conhecida como Praça Redonda – e, com os cristãos à espera, dá-se início à primeira de uma série de batalhas que se sucedem. Ao chegarem à praça, os mouros enfileiram-se, lado a lado, posicionando-se frente aos seus inimigos cristãos. Neste momento, as duplas de músicos de cada um dos grupos tocam, com flauta e tambor, os sons anunciadores da disputa.

Dá-se início ao primeiro combate.



Figura 11: O exército cristão em marcha, 2004.



Figura 12: O exército mouro em marcha, 2004.

A disputa inicia-se com um diálogo verbal, conhecida como embaixada, quando o capitão mouro, através do seu embaixador, manda uma mensagem hostil para o capitão cristão. A mensagem tem variações de palavras, mas, em geral, é assim proferida:

Embaixador da Turquia, vai de encontro à lei cristã e diz que está chegando a hora e o momento de nos acharmos em campo de batalha. Tu siga e traga a resposta.

O embaixador, depois de ouvir a mensagem, vai em direção ao exército cristão acompanhado, até a metade da distância que separa os dois grupos, por dois dos seus soldados. Um par de soldados cristãos o espera. Antes de acompanhar o embaixador até o seu destino, os soldados trocam rápidos golpes de espadas. Assim, os mouros retornam ao seu exército e o embaixador mouro segue escoltado pelos cristãos. Ao chegar em frente das autoridades cristãs, diz a mensagem enviada pelo seu capitão:

Embaixador cristão, eis eu como embaixador da Turquia, perante a lei e a vós num dever a cumprir. Venho a mando do meu rei soberano impor a lei que devemos seguir. Lei da verdade sem igualdade, só a ela devemos adotar. Não sejas fanático com o cristianismo. Se tens por fim um nada a adorar, adorai meu ídolo: senhor da Turquia e do mundo inteiro. Por aquele resplandecente sol que ilumina o mundo inteiro, divindade é pura ilusão. O céu e a terra

não são dos cristãos. Se por vossa ignorância for recusado, do maldito sangue em breve a terra será banhada. Com o auxílio do meu ídolo e com o auxílio da minha espada, em breve eu farei tu te esqueceste desse seu deus que acreditas. Dai-me resposta, capitão!

O capitão cristão responde:

Por que tu vens com tanto atrevimento? Tu voltas e diga ao teu senhor que quando ele tiver embaixada igual a essa, que venha ele pessoalmente. Não mande ti nem outro como tu. Suma!

O embaixador mouro segue em retorno ao seu grupo escoltado por dois soldados cristãos e ao chegar na metade do caminho, dois soldados mouros o acompanham. Finalizando essa etapa, o grupo cristão recomeça, agora dando a primeira embaixada a ser enviada para a cúpula moura, repetindo o roteiro desenvolvido pelos mouros. Assim , o capitão cristão brada:

Nobre embaixador, segue em continência ao rei da Turquia e diz que é muito alta e poderosa a opção humana aqui de dentro. Siga e traga a resposta.

O embaixador cristão vai em direção ao exército inimigo e profere a embaixada, frente ao capitão e ao embaixador mouros:

Nobre embaixador da Turquia, está chegando a hora e está chegando o momento de nos acharmos em campo de batalha, para ver quem daqui sairá vitorioso. Ou tu abandonas a lei de Mafoma ou com a força das minhas armas, tu será preso pra morrer diante dos seus fracos soldados. Dai-me resposta, capitão!

O capitão mouro reage:

Embaixador, tu olhas o que fala e arrepare no que dizes. Chegar na frente do meu exército com esse desafio? Mas, o que hei de fazer com um pobre e fraco embaixador? Tu volte e diga ao teu capitão que quando tiver uma embaixada igual a essa, venha ele pessoalmente. Não mande ti, nem outro como tu, porque tu é um ousado, o teu rei um absoluto. Que pronúncias de loucura! Oh meu ídolo, dai-me um só golpe e força que com o auxílio da minha espada acabarei com essa toda sua ignorância. Procure seu senhor, atrevido!

O embaixador cristão ouve a resposta e segue em direção ao seu grupo, sendo que, na metade do caminho, retorna e vai até o capitão mouro e diz, antes de voltar para o seu grupo:

Eu vou, mas eu volto para saber quem daqui sairá vitorioso!

Dá-se início mais uma sessão de embaixadas pelos mouros. O embaixador vai até os cristãos e diz:

Imperador cristão, diante do meu sultão onipotente, eu vim cumprir a minha gratidão pela minha terra, conforme seja a lei do meu Alcorão. Maomé era o meu profeta definido. Preciso te deixar convertido, porque este deus que tu adoras no calvário é um falso profeta sem lágrimas. As tuas armas com a legião, ambas assim em campo aberto... Assim como eu vim, falo certo e hei de vencer o seu brasão e tu te renderás à lei do meu alcorão. Dai-me resposta, capitão!

O capitão cristão responde:

Muito me admira o gesto da sua ignorância: chegar em frente ao meu exército com esse grande atrevimento! Tu volte e diga ao teu senhor que ainda é tempo e dou-te a escolha. Ou tu abandonas a lei de Mafoma ou senão tomo-lhe as armas e será vergonhosamente escoltado em frente do meu exército. Siga!

O embaixador mouro vai em direção ao seu grupo, mas antes volta-se para a cúpula cristã e diz:

Sigo sim. Mas logo voltarei para saber quem é mais do que o rei da Turquia. E quem temeroso estiver e da nossa lei abusar, com o talento do meu rei, a força do meu exército e os punhos das minhas armas, eu farei voar tu e todo o seu exército!

Em resposta, ouve do capitão cristão:

Procure o seu senhor, atrevido! E não tornes a voltar!

O diálogo vai tornando-se mais hostil, acompanhado de gestuais ameaçadores. O embaixador mouro retorna ao seu grupo e o embaixador cristão dá início a mais uma nova sessão de embaixadas, dirigindo-se pessoalmente ao grupo mouro:

Nobre embaixador da Turquia, eu como embaixador cristão, sou, serei e morrerei na doutrina cristã. Está chegando a hora e o momento de nos acharmos em campo de batalha. Dai-me resposta, capitão!

Do seu campo de batalha, diante do embaixador cristão, o capitão mouro responde:

Embaixador, embaixador... Ah, se tu não fosse embaixador, eu faria a tua cabeça voar. Mas tu volte ao seu senhor e diga que a Turquia tem a sua grande doutrina honrada. Em caso contrário, se duvidas, levaremos a ferro e a fogo sem ter a mínima compaixão. Ainda dou-te tempo para a escolha. Siga!

Num crescente de tensão, o capitão cristão ignora a resposta e retorna ao seu grupo. No seu campo, recebe mais uma embaixada moura:

Imperador cristão, está chegando a hora e está chegando o momento de acharmos em campo de batalha. Cumpro do meu rei soberano, o mandato da nossa soberania. O poder da Turquia está castigando seus fracos soldados. Por que não aceitar nossos conselhos, agora que já se acham fracassados em torno de uma batalha perdida?! Se não chegarem ao Concelho da Mauritânia castigamos sem piedade até chegar ao caminho da morte!

O cristão responde:

Não lhe é da sua insolência e do seu atrevimento de vir em frente ao meu exército e dar uma embaixada como essa! Muito me admira o gesto da sua ignorância. Mas, volte e diga ao teu senhor que é a hora de acharmos em campo de batalha!

A partir dessa última frase, os integrantes de cada exército voltam a compor a formação inicial, com cada grupo alinhado, um frente ao outro, pondo, assim, fim às tentativas de vitória e conversão através do diálogo. Inicia-se a etapa que configura a batalha corpo a corpo.

A música demarca a mudança de atos, tornando-se mais lenta, contribuindo para a ambientação do suspense que antecede a disputa.

Os passos ritmados dos capitães funcionam como um tipo de prólogo, que anuncia a batalha que virá. Ao dar por fim as embaixadas, os capitães caminham lentamente para a área central do retângulo, este formado nas duas extremidades menores pelas fileiras de soldados, sargento, alferes e embaixador de cada um dos grupos e as outras duas extremidades maiores ocupadas pela plateia.



Figura 13: Puxada de alarme: capitães cruzam os piques e os sargentos, no centro, cruzam as espadas.

Ao chegarem no centro do retângulo, os capitães, um frente ao outro, cruzam os seus piques ou lanças nas extremidades superiores e os levam até ao chão, primeiro para um dos lados onde se encontra a plateia e em seguida, para o lado oposto. Sob os piques, os sargentos rivais cruzam suas espadas, acompanhando a movimentação dos capitães. Repetem essa sequencia três vezes e depois largam seus piques no chão, como sinal de autorização para o início da luta de espadas. A etapa acima descrita é chamada de “puxar o alarme”. A partir daí, todos os componentes partem para uma disputa corporal, no qual a espada é a arma de combate e de exposição de destreza e bravura. Com duração que varia entre quinze e vinte minutos, a luta de espadas termina com o comando discreto do capitão. As embaixadas, a “puxada de alarme” e a luta de espadas constituem uma unidade cênica que se repete no decorrer das apresentações com algumas e eventuais modificações, de acordo com o espaço, a plateia e as condições do ambiente.

Dentre as variações que acontecem no roteiro das apresentações dos Mouros e Cristãos, uma diz respeito ao contexto, quando os grupos fazem suas performances como parte integrante da procissão da padroeira Nossa Senhora da Purificação. Após sua primeira apresentação, que acontece após o desembarque, os exércitos marcham por ruas distintas até se encontrarem na frente da Igreja Matriz, espaço central da cidade do Prado. É nesse espaço que estão os demais grupos que vão compor a procissão da padroeira, Nossa Senhora da Purificação: Irmandade de São Benedito e Marujada, a Irmandade do Sagrado Coração de Jesus, a Filarmônica Lira Pradense, fieis, curiosos, turistas e demais componentes do cortejo. As imagens dos santos são colocadas em andores enfeitados, algumas crianças são caracterizadas como anjos, transformando mouros e cristãos numa espécie de atores de uma encenação maior.



Figura 14: Cristãos e mouros carregam São Sebastião na procissão.

Cerca de vinte homens que formam o grupo cristão, dispostos em duas alas, seguem na frente funcionando como uma espécie de condutor do desfile. O grupo mouro não acompanha a procissão, pois fará o que chamam de “tocaia”. Eles ficam escondidos em esquinas das ruas onde passará a procissão, de forma a surpreender os cristãos com ataques repentinos.

Ao serem surpreendidos pelos mouros, os cristãos reagem e começa a peleja com ataques de espadas. Após cerca de cinco minutos, o capitão cristão dá o comando e o seu grupo retorna para a procissão. Com pequena distância, o grupo azul alcança o cortejo e continua marchando pela procissão ao som da flauta e do tambor, até acontecer o próximo encontro, a próxima tocaia. A sequência, agora composta por desfile, tocaia e luta de espadas, segue até a procissão retornar à Igreja, quando os Mouros e Cristãos realizam a última batalha do dia.



Figura 15: Mouros fazendo a tocaia (2004).

No dia 03 de fevereiro¹³⁰, após os festejos da padroeira, acontece, tradicionalmente, a celebração exclusiva a São Sebastião em Prado. O dia começa com queima de fogos e, por volta das dez horas, os exércitos iniciam a marcha pelas ruas. O encontro se dá de forma casual, pois o centro da cidade, onde acontece as apresentações, é relativamente pequeno, o que permite que os grupos se deparem mesmo sem haver uma prévia combinação.

Quando acontece o encontro entre os grupos, inicia-se o enfrentamento que segue uma sequência composta de embaixadas, puxada de alarme e luta de espadas. Essa unidade cênica se repete até a primeira pausa para almoço, que normalmente acontece na casa do festeiro ou em restaurantes, subsidiado pela Prefeitura Municipal. Os grupos opositores, mesmo caracterizados, dão trégua à disputa e, juntos, além de comer, conversam, brincam e comentam suas ações da manhã.

¹³⁰ Nos últimos anos, as etapas que compõem tradicionalmente o folguedo vêm sofrendo transformações, o que faz com que alterações aconteçam a cada ano. Desta forma, em alguns anos (2002, 2003, 2007) a festa de São Sebastião aconteceu em apenas um dia, alterando as formas e o roteiro de realização das apresentações, decorrendo assim em supressão eventual de cenas como a tocaia, a esmola, e a não realização de cenas como a busca e o hasteamento do mastro de São Sebastião, construção do forte, a venda dos mouros capturados etc.



Figura 16: Capitão mouro voltando da embaixada (2004)



Figura 17: Embaixador mouro dando embaixada (década de 1980).

Após o almoço, seguem em desfile pelas ruas e mais batalhas ocorrem. Por volta das 16horas os grupos seguem separadamente para a frente da Igreja Matriz onde acontece a reunião para a realização da pequena procissão com a imagem de São Sebastião. Fieis, mouros e cristãos em filas distintas, fogos de artifícios, dão o tom da solenidade. Mas, o cortejo tem dimensões de alcance e de ação espetacular mais reduzidas em relação à procissão do dia anterior, a de Nossa Senhora da Purificação.

Ao final da procissão, depois de seguir pelas principais ruas da cidade, retornam à Praça da Matriz, em frente à Igreja, acontecendo o último e o mais duro combate, com maior público e maiores projeções gestuais dos combatentes. Afinal, é deste duelo que sairá o grupo vencedor, o cristão. Após a efetivação cênica da unidade composta por embaixadas, puxada de alarme e luta de espadas, cada um dos cristãos prende um mouro pelas mãos significando a rendição e conversão que se efetiva, com a participação do padre levando água benta e abençoando os mouros.

Em seguida, a imagem de São Sebastião retorna à Igreja culminando na esperada e repetida vitória cristã e a conversão dos considerados pagãos ou infieis.

Mas, a encenação não acaba aí. Avança pela noite, quando cristãos saem de porta em porta, pelas ruas da cidade, conduzindo um mouro apreendido e oferecendo os serviços domésticos deste em troca de dinheiro. A venda acontece informalmente e pode ser efetivada por dinheiro, bebidas ou comida. Mas, o objeto da venda é só um anúncio, não sendo o trabalho do mouro uma moeda que de fato se concretize. Nesse caso, a venda do “pagão” pelo cristão, aproxima a cena da realidade histórica da escravidão, onde os não-católicos, principalmente os africanos, eram tratados como mercadoria nas colônias lusitanas. Entretanto, no contexto cênico da Luta de Mouros e Cristãos tem o caráter lúdico e leve da brincadeira, pois o “mouro” não cumpre os serviços ofertados na compra e o dinheiro arrecadado é dividido entre o par, cristão e mouro.

Fazendo parte do roteiro mais profano da encenação, a “venda” proporciona um retorno financeiro para os brincadores, que possibilita, geralmente, a compra de bebidas alcoólicas que serão consumidas posteriormente.

Atualmente, a venda dos mouros já não acontece na cidade de Prado. O batismo também é uma etapa que caminha para a inexistência, devido, principalmente, à desaprovação do padre local, Ariston de Araújo, pároco contrário à efetivação da festa de São Sebastião:

Não é correto a celebração a tantos santos numa mesma igreja. Não pode ter mais de um padroeiro numa casa, em uma paróquia. Não pode ficar tanta festa de santo numa mesma paróquia, porque aí fica uma disputa de santo e religião não é pra disputar. Religião é pra levar a santidade e espiritualidade pras pessoas. E aí não pode fazer

uma festa de santo que destaque mais que a padroeira, aí não fica correto. A padroeira é que deve ser a mais destacada, é a dona da casa. Por isso é que cheguei aqui e tirei o São Jorge daqui. Porque senão fica muita festa e aí complica a vida do padre.¹³¹

Uma outra forma voltada para obtenção de dinheiro, além da venda do mouro, era o leilão. Acontecia antes da realização da festa, com produtos arrecadados na comunidade que eram arrematados em praça pública pelos próprios moradores. Atualmente, com o enfraquecimento da aceitação pela comunidade, os investimentos são mais baixos, sendo a Prefeitura Municipal a maior apoiadora e financiadora do evento.

Dentre as outras etapas que não são mais realizadas está todo o ritual que envolvia o hasteamento do mastro de São Sebastião. Tratava-se de um evento suplementar à Luta de Mouros e Cristãos, pois a “Puxada do Mastro” pode ser encontrada em outra localidade pradense, a exemplo da festa que acontece dia 20 de janeiro no seu distrito Cumuruxatiba. O longo mastro com uma bandeira do santo fixado na sua extremidade superior, fincado num lugar central próxima à igreja e de alta visibilidade funcionou, historicamente, como forma de marcar a presença católica e a divulgar a fé cristã nos territórios brasileiros. Esse tipo de festividade “fazia parte dos rituais de consagração do espaço de sociedades arcaicas e dos ritos mágicos e brincadeiras de vários grupos indígenas brasileiros”. (COUTO, 2001, p.63)

Hábito recorrente em diversas culturas, a Puxada do Mastro foi incorporada aos rituais católicos como estratégia adotada para conquistar novos fieis e purificar hábitos considerados pagãos. “O mastro simboliza ao mesmo tempo a cristianização e a superioridade do cristianismo sobre a religião indígena. Além disso, o madeiro sagrado serve para a consagração do espaço e como eixo de comunicação com o céu.” (COUTO, 2001, p. 67)

Em Prado, fazia parte da celebração a São Sebastião, realizada pelos “mouros e cristãos” e acontecia em fases distintas:

- 1) A ida à mata para a derrubada de uma grande árvore; preparação do tronco com cortes, retirada de folhas e carregamento até o local da sua fixação;

¹³¹ Ariston de Araújo, pároco da cidade do Prado desde março de 2005, cinqüenta anos, foi ordenado em dezembro de 2004 e Prado é, até então, a sua primeira e única paróquia.

2) Retirada do mastro velho e hasteamento do novo mastro.

Ao ser retirado da mata, o tronco de madeira era arrastado ou carregado até a cidade num cortejo que além dos adultos, participavam sempre duas crianças sentadas em cima da grande tora, cada uma com uma bandeira: uma com a vermelha dos mouros e a outra com a azul dos cristãos. A participação de crianças tinha como sinal a busca da prosperidade para a comunidade.

Antes, porém, de derrubar e carregar o mastro, o Bando Anunciador, composto pelos brincadores “mouros e cristãos”, saíam na noite anterior, pelas ruas, convidando os moradores da cidade a acompanharem o cortejo até a mata para abater a árvore. O anúncio era feito em quadras rimadas, como lembra Romildo Machado, participante do folguedo pradense durante cerca de sessenta anos ininterruptos:

Viemos em comissão
Pra todo o povo avisar,
Pra amanhã às seis horas
O mastaréu ir buscar

Na Luta de Mouros e Cristãos de Caravelas, cidade localizada há cerca de 56 Km de Prado, o Bando Anunciador ainda sai pelas ruas convidando a comunidade para a retirada do mastro:

Amanhã começamos a luta
Entre mouros e cristãos
Levantando o grande mastro
De São Sebastião
(vídeo-documentário Moirama, 1973)

No alvorecer do dia 20 de janeiro, os participantes da “luta” e mais os agregados seguiam para a mata para a derrubada, preparação e carregamento do mastro. Além de ser cortada para a retirada de arestas, a madeira era raspada e por fim, pintada com as cores vermelha e branca. No dia do seu hasteamento, dia 01 de fevereiro, o “pau de Bastião”, como era popularmente conhecido, recebia o mastaréu – madeira de menor porte que é acoplada ao mastro – e depois de colocada a pequena bandeira com a pintura do santo homenageado. Estava, assim, finalizado o hasteamento do mastro.



Figura 18: “Pau de Bastião” em Cumuruxatiba, Prado, 2007.

Atualmente, o hasteamento do mastro é realizado por iniciativas isoladas e não mais como uma etapa do ritual coletivo da Luta de Mouros e Cristãos.

Outra cena, associada à peça de madeira, já não acontece mais. A proximidade com o pau era espacial e de evidência cenográfica. Era na base do “pau” que era construída uma fortificação para a guarda do santo roubado. Chamada de forte, era uma construção de palhas de coqueiro e madeira onde ficava guardada a imagem de São Sebastião, depois de ter sido roubada da igreja no dia 01 de fevereiro. É lá que os mouros ficavam durante toda a noite fazendo a vigília para que os cristãos não tomassem de volta a imagem do santo. A vigilância era regada a muita música, chamada de chula¹³², executada com os instrumentos que

¹³² A chula é também dançada numa outra significativa manifestação cultural do Prado, a Marujada. Em Prado, a música é tocada com viola e pandeiro. A dança assemelha-se ao samba, sendo que há uma maior movimentação dos pés e menos dos quadris. No Rio Grande do Sul, “se apresenta como

acompanhavam a representação. A diversão vinha também da dança e do consumo de bebidas alcoólicas¹³³.

A “fortaleza de ramadas”, como a identificou o Príncipe Maximiliano, em suas viagens pelo Brasil nos anos de 1815 a 1817 (MAXIMILIANO, 1989) ao assistir uma encenação de combate entre “mouros e cristãos”, em Ilhéus, é chamada de gruta, na cidade de Nova Viçosa e tem funções semelhantes na composição cênica da “luta” pradense.

Assim como em Nova Viçosa, em Prado, após a procissão final, antes mesmo do batismo, o forte era derrubado pelos cristãos.

Atualmente, o final perceptível das comemorações para São Sebastião acontece após a última batalha que acontece em frente a Igreja Matriz, com dispersão posterior dos atuantes da brincadeira, ficando alguns reunidos em bares e outros retornando para suas casas.

Em relação às demais cidades da região do extremo sul baiano, onde acontecem lutas de Mouros e Cristãos, em Prado há uma particularidade quanto à data de realização da festa. Em Caravelas, Alcobaça e Nova Viçosa as batalhas acontecem no dia 20 de janeiro, dia dedicado a São Sebastião no calendário católico.

Em Prado, a festa, tradicionalmente acontece nos dias 02 e 03 de fevereiro. O primeiro dia coincide, propositadamente, com a festa da padroeira. A razão para que que justifica a distinção da data em relação às demais localidades é o município de Prado não dispor, quando da consolidação da festa de padre que servisse exclusivamente à sua comunidade. Um único pároco atendia às diversas paróquias da região e o seu deslocamento estava condicionado às condições climáticas que interferiam no estado das estradas de barro. Em dias de muita chuva e demandas religiosas, as viagens ficavam impossíveis de serem realizadas. Desta forma, era mais fácil associar duas festas, como, por exemplo, as de São Sebastião e Nossa

uma coreografia que só os homens executam: com sapateado e outras evoluções e, torno ou sobre uma lança, no chão”. (CASCUDO, 2001, p. 136). Dança popular no norte de Portugal, tem um “andamento vagaroso, com canto acompanhado por rabecas, violas, guitarras e percussão”. (HOUISS).

¹³³ A construção do forte e as etapas de encenação que acontecem em torno desse espaço ainda podem ser vistas na cidade de Caravelas.

Senhora da Purificação, num único período, dias 02 e 03 de fevereiro.¹³⁴ As circunstâncias históricas e culturais fizeram com que a adoração e festejos aos santos funcionassem como elemento agregador da comunidade. Para Marlise Meyer,

A ausência de padres de um lado, a profunda religiosidade de outro, dava lugar a uma crença total no poder intercessor dos santos, como modo de exorcizar as forças do mal e garantir o paraíso. Donde a necessidade de um ritual coletivo em datas fixas, ainda que estivessem ausentes as instituições oficiais da Igreja. (MEYER, 1995, p. 11)

Acontecendo, *a priori*, com estímulos da Igreja como forma de assegurar uma educação cristã, o que foi incentivo, hoje em Prado, se traduz em rejeição católica, representada na sua autoridade máxima no município, às formas híbridas e mestiças de se cultuar santos.

Em Cumuruxatiba, a cerca de 36 Km da sede do município, a celebração a São Sebastião também recebe restrições. Organizada pelas pequenas aldeias indígenas localizadas no seu entorno, a Puxada do Mastro é a principal forma de manifestação de fé e festa feita pelos moradores do vilarejo. Os índios fazem procissão com o santo pelas ruas, vestidos com suas roupas características feitas de casca de árvores e sementes, cantando cânticos que misturam palavras indígenas, da tribo pataxó, com nomes cristãos. O pároco, Ariston de Araújo, favorável a um catolicismo ortodoxo, já se recusou a celebrar a missa, assim como desautorizou a saída da imagem do santo da igreja para a procissão. Foi no ano de 2008 que a intervenção da FUNAI¹³⁵ possibilitou que índios, turistas e moradores fizessem a festa na sua plenitude.

A popularidade do santo fez com que festas acontecessem e que novos significados fossem dados a ele. No imaginário brasileiro, cristão, a figura do inimigo muçulmano não tem a mesma reverberação acontecida nos territórios europeus. Sendo assim, no território baiano, associado aos campos de representação de lutas

¹³⁴ Nas demais sedes dos municípios da região, a festa de São Sebastião acontece no dia 20 de janeiro. Os seus povoados celebram em dias posteriores, a exemplo de Ponta de Areia, pertencente a Caravelas e Helvécia, distrito de Nova Viçosa.

¹³⁵ FUNAI (Fundação Nacional do Índio) “criada pela Lei 5.731, de 05 de janeiro de 1967, vinculada ao Ministério da Justiça, entidade com patrimônio próprio e personalidade jurídica de direito privado, é o órgão federal responsável pelo estabelecimento e execução da política indigenista brasileira em cumprimento ao que determina a Constituição Federal Brasileira de 1988”. Disponível em www.funai.gov.br. Acesso em 21/04/2011.

de mouros e cristãos, São Sebastião e mouros assumem novas identidades. O “capitão mouro” Baú, afirma:

São Sebastião era um selvagem, um guerreiro também. Só que ele tinha o povo dele. Era um selvagem, mas tinha o exército dele. Só que ele não era batizado e era selvagem. Então invocaram de pegar o cabôco pra prender, pra ver se batizava, pra ele quietar, que ele não era gente boa, que prestasse. Então, como aconteceu: o exército do lado dos azuis e nós, os vermelhos, que usava a roupa do nosso guerreiro São Sebastião, pra pegar ele, sabe o que que aconteceu? Frecharam, amarraram e levaram. O que é a história de São Sebastião.¹³⁶

A hagiografia afirma que Sebastião nasceu em Narbonne, na Gália, no ano de 250, Império Romano, hoje sul da França. Logo após seu nascimento, foi com seus pais para Milão, na Itália, onde recebeu uma educação católica, vinda da sua mãe. Foi perseguido por professar o cristianismo, numa época em que a prática religiosa era politeísta e o poder político era centrado no estado e não na religião. O Imperador era a representação da divindade. Fazendo parte da guarda pessoal do Imperador Diocleciano, Sebastião foi perseguido por pregar os ensinamentos cristãos. Foi condenado à morte, o que fez com que ele fosse amarrado num tronco e flechado inúmeras vezes. Não morreu nessas circunstâncias, mas foi essa a imagem que serviu para retratar o santo para os católicos.

Na cidade do Prado, as informações oficiais católicas são desconhecidas, o que permite a criação de uma nova hagiografia pautada nas evidências plásticas do santo. Para Seu Romildo, atuante na luta por cerca de sessenta anos, as características são irrefutáveis: “Você vê... a roupa dele é da cor dos mouros e ele tem as flechas no corpo... É porque ele veio da mata. Ele é pagão, é cabôco”.

A aparência do santo o aproxima do universo indígena. Seja na presença das flechas que atravessam o corpo, seja na cor do manto que cobre a sua pelve, e mesmo nos traços físicos, a identificação do universo indígena com o santo e com os mouros localiza a festa no território onde ela acontece. Mouros e santo passam a ter novos significados. O inimigo do cristão deixa de ser o muçulmano para ser o infiel, o índio. Para João dos Santos, o Cabôco Sila, ex- soldado mouro, o santo é brasileiro, baiano, pradense: “São Sebastião era mouro. A roupa dele é vermelha. E ele era índio porque o cabelo dele é estirado assim” Dessa forma, o que era da

¹³⁶ Bernardo Gomes, pescador, conhecido como Baú, foi capitão e líder da Luta de Mouros e Cristãos. Faleceu de modo inesperado no ano de 2006, afogado nas águas do Rio Jucuruçu.

cultura de um outro lugar passa a ter sentido de acordo com um novo imaginário de conceitos e representações construídos por e para ele.

São Sebastião passa a ser não só o santo, mas também personagem com a função de ser o deflagrador do conflito, presente em todo o desenvolvimento do drama, o que pode ser observado no roteiro que segue, composto das principais etapas da “Luta de Mouros e Cristãos”, do Prado:

1. Derrubada da árvore, confecção e hasteamento do mastro de São Sebastião (Acontece eventualmente em Prado, mas já sem o ritual de ida coletiva à mata);
2. Esmola e leilão de objetos coletados e doados pela comunidade para obtenção de verbas para a realização da festa;
3. Construção do forte com palhas e madeira;
4. Entrada na Igreja e roubo da imagem de São Sebastião pelos mouros;
5. Vigília da imagem guardada no forte;
6. Passeio da embarcação com os mouros pelas águas do Rio Jucuruçu com os cristãos nas margens trocando ameaças;
7. Desembarque dos mouros ao cais velho da Praça Redonda com a imagem do santo;
8. Encontro com os cristãos;
9. Primeiro embate com embaixadas e luta de espadas entre os grupos;
10. Integração dos cristãos à procissão de Nossa Senhora da Purificação;
11. Tocaia: durante a procissão os mouros fazem a tocaia, escondendo-se nas esquinas e abordando inesperadamente os cristãos na procissão;
12. Acontece a luta de espadas;
13. Segue a procissão, com eventuais repetições da tocaia e luta;
14. O segundo dia começa com a marcha dos dois grupos por ruas distintas;
15. Encontros com disputas envolvendo embaixada e luta;
16. Procissão de São Sebastião pelas ruas da cidade, com participação dos mouros e dos cristãos;
17. Fim da procissão e batalha final, na porta da Igreja;
18. Vitória dos cristãos;
19. Prisão dos mouros pelos cristãos;
20. Batismo dos derrotados pelo padre e entrada na Igreja de mouros e cristãos;

21. A imagem de São Sebastião retorna à Igreja;
22. O forte é destruído pelos cristãos;
23. Cada cristão sai com o mouro preso por um lenço na mão, vendendo-o, oferecendo os serviços do prisioneiro em troca de dinheiro;
24. A festa continua, informalmente, nos bares da cidade.

5.2 Pessoas e personagens: preparação e iniciação na luta

“Antes de vestir a roupa, tem que fechar o corpo. Tomo três talagadas de conhaque, faço o padre nosso e saio. Aí não tem quem me pegue!” (Baú)

Na Luta de Mouros e Cristãos, cada exército é composto por cerca de vinte pessoas. Os personagens não se particularizam em nomes e individualidades definidas. Estão fixados, tanto nos mouros como nos cristãos, em tipos. Cada grupo é formado por um capitão, um embaixador, um alferes de bandeira, um sargento, uma dupla de músicos (flauta e tambor) e o restante forma o corpo de soldados.

É utilizada a denominação “brincador” para definir a pessoa que representa o seu papel na formação dos exércitos. Os grupos mouro e cristão apresentam a mesma composição, diferenciando-se, essencialmente na representação de cada grupo religioso. Há tanto o soldado mouro como o soldado cristão e a mesma relação para os demais personagens. Logo, possuem apenas a denominação da função, sem nomes específicos para cada personagem.

A caracterização e ação de cada personagem têm uma relação direta com o papel em que atua. Os mouros utilizam a cor vermelha e os cristãos a cor azul. Afora essa diferenciação, o figurino iguala-se no cargo exercido na corporação. O soldado mouro usa roupa similar ao soldado cristão. O capitão e o embaixador representam os cargos mais elevados da corporação. O primeiro é o comandante do grupo e o segundo, o responsável pela comunicação com o inimigo. O alferes é quem carrega a bandeira. O sargento tem uma hierarquia superior aos soldados. Estes, em maior número, são os combatentes mais diretos na luta corporal e tem como maior habilidade o manejo com as espadas.

Na disposição dos membros dos exércitos nos momentos em que marcham pelas ruas e nas embaixadas, embaixador e capitão ocupam o centro da fileira e, na

ordem decrescente, hierarquicamente para as extremidades, seguem os alferes de bandeira, os dois sargentos e soldados.

A definição de quem vai fazer cada papel fica a cargo de uma organização interna que obedece ao tempo de inserção de cada um na brincadeira. Como o papel de embaixador e capitão exige um conhecimento e memorização prévias de falas ele é, geralmente, feito pelas mesmas pessoas ao longo dos anos. A inserção de uma nova pessoa passa por uma preparação anterior que envolve um tempo considerável de apreciação do espetáculo e de memorização das embaixadas. Dá-se, sobretudo, pelo interesse despertado ainda como plateia. Da observação para a inserção em um dos grupos, os critérios são de ordem pessoal e familiar. Este último está associado ao critério religioso, vindo em forma de promessas e graças alcançadas. Artur Marques, pescador, 54 anos, gaiteiro e capitão cristão, revela o principal motivo que o fez entrar na “Luta de Mouros e Cristãos”:

Essa festa tem muita importância pra mim, porque minha mãe, quando eu me acidentei, ela fez uma promessa, que quanto tempo de vida eu tivesse, eu ficasse participando da brincadeira. E eu só vou parar quando Deus precisar de mim. Enquanto eu tiver em vida, vou sempre correr atrás pra eu sair. Sai eu e três filho meu.

A relação familiar influencia o contato com o evento espetacular, fortalecendo os laços, o processo de aprendizagem e fomentando o desejo de perpetuação. Em geral, os atuais brincadores tiveram ou tem um membro da família que o iniciou na Luta de Mouros e Cristãos. João dos Santos afirma: “Comecei a brincar porque meu pai era mouro. Quando eu fiquei rapas, eu falei com a minha mãe: minha mãe, meu pai morreu. Eu vou brincar no lugar de meu pai,”. Cosme Maciel também teve parentes que o influenciaram.

Meu pai brincou muito. Todo ano minha mãe preparava a roupa dele e ele saía. Ele, meu tio Pedro Maciel... Aí, depois, meu pai morreu e meu tio também morreu. E depois que eles morreu, nós ficamos seguindo. Quando eu apanhei meus 14 anos, aí eu comecei a brincar. Meu pai e meu bisavô, meu avô, tudo brincava essa festa e nós ficamos naquilo, aprendendo. Naquilo ali, todo mundo foi praticando e perseguindo naquela devoção de ver os brincador, aqueles brincador antigo e sempre que toda vez que começava a festa de São Sebastião, eu sempre participava de ver, pra mim aprender que moda que era. Foi assim que eu aprendi, vendo os mais velhos brincando. Eu sempre via a brincadeira, apreciar a festa... Eu gostava muito de ficar de junto deles, pra mim apreciar que moda é que se brincava. Até que eu aprendi!

Romildo Machado expõe essa circularidade numa perspectiva futura: “Quando eu morrer queria que a festa seguisse adiante. E aí é bom que tem outro pra entrar no meu lugar prá brincar”. Cosme Maciel não descarta a sua preocupação com a permanência da Luta de Mouros e Cristãos, incentivando seus filhos e netos.

Eu acho uma alegria passar as coisas pra meus filhos e meus netos. Eu acho uma alegria porque eu to passando o que eu sei, pra mais tarde eles passar pra outros também. É isso que eu to pretendendo fazer com eles, pra depois eles passar pros filhos dele, pras neta, tataraneta, o que for!

A apreciação da festa através do contato familiar propicia tanto o aprendizado como a formação estética e o interesse dos futuros participantes. O critério estético é citado como ponto significativo na tomada de decisão em tornar-se um “cristão” ou um “mouro”. Elenildo, pescador, soldado mouro, revela: “A bunitiza me fez querer ser mouro. É uma brincadeira divertida. Eu acho bonita”. Nos depoimentos de Cosme Maciel, conhecido como Doutina, percebe-se motivação semelhante:

Desde novinho que eu tinha essa invocação prá brincar. Desde pequeno quando eu via o pessoal mais velho brincar eu tinha aquela paixão de brincar, eu achava bonito. Aí eu dizia... qualquer um tempo que sobrar pra mim, eu vou brincar. E todo ano eu não perdia. Eu não brincava, mas eu vinha espiar. E porque eu gosto. Eu sou apaixonado pela festa de São Sebastião. Até que chegou uma época que eu pude fazer a farda e comecei a brincar.

A beleza se estabelece na realização individual, na execução de movimentos e sons, na preparação do figurino, mas ela se completa na relação com o outro que assiste ao espetáculo. O sentido relacional entre o brincador e plateia gera em Cosme Maciel uma expansão do seu corpo, possivelmente um estado que se aproxima ao que Eugenio Barba chama de “tensões físicas pré-expressivas”, ou seja, “qualidade extracotidiana da energia que torna o corpo teatralmente ‘decidido’, ‘vivo’, ‘crível’”. (BARBA, 2009, p. 25). Cosme diz, em relação ao momento que está atuando: “Parece que meu corpo abre, meu corpo fica alegre. Não sei que moda que é. O corpo fica maneiro de um jeito, que parece que nem sou eu”.

Na atração da plateia para o evento espetacular, mouros e cristãos do Prado apostam em gestos e ações, principalmente, no momento da luta de espadas. Sobre os momentos em que acabara de lutar com sua arma, Cosme Maciel revelou: “Me sentia bonito com aquilo e me sentia um cara grande, um cara forte, por causa que eu tava fazendo aquilo”. Ressalta também o aspecto dialético e interacional da cena:

“Tem aquele prazer de brincar e ver o povo apreciar. Porque se eu não tiver prazer de apresentar pro povo, o povo não pode apreciar a gente.” Romildo Machado confirma: “Quanto mais gente vendo, mais eu tenho aquele impulso pra falar, pra botar presença. Aí quanto mais gente, mais eu falo com entusiasmo”.

O público, além de alvo e incentivo para alguns, para outros pode vir a ser um elemento intimidador. É o que revela Antonio Andrade: “A gente fica um pouco nervoso quando tem muita gente olhando. Quando vejo que tem muita gente olhando pra mim, eu abaixo a cabeça... Pra poder parar a vergonha”. Para Cosme Maciel, a plateia torna-se um estímulo para atingir um maior grau de beleza e entrega na execução de seus movimentos em cena: “Quanto mais a gente fazer bonito, melhor seja pro que vem apreciar”. Assim completa seu raciocínio: “Quanto mais gente tem pra gritar, quanto mais faz... é aí que a gente se espalha mesmo. Aí é que a gente luta mesmo. Agora, quando não vê ninguém gritar a gente fica sem-graça.”

Para a execução do belo, faz-se necessário uma preparação, um aprendizado para a execução de gestos e ações pertinentes a cada personagem. A apreciação do espetáculo, citada como a primeira etapa do processo de aprendizagem faz concluir que é na condição de espectador que se dá o conhecimento que posteriormente contará como elemento importante na trajetória de aprendizado do brincador.

A partir da entrada do brincador na “Luta”, pode-se identificar outra etapa referente a preparação, hoje já não mais realizada. Era nos ensaios, realizados nove dias antecedentes ao dia 02 de fevereiro, que brincadores mais velhos ensinavam as técnicas e os movimentos a serem realizados pelos mais novos nos dias de apresentações do espetáculo. Atualmente, o ensaio acontece por iniciativa pessoal. No passado, era nesse período que “mouros” e “cristãos” reuniam-se num descampado em frente à igreja e lá faziam a marcação coreográfica dos passos dos embaixadores e capitães. Mas o ensaio era essencialmente para que as duplas exercitassem o manejo com as espadas. Usavam-se um modelo de madeira para os iniciantes e só depois de uma técnica adquirida é que vinham as de metal.

O chamado “bater espada” se constitui, para brincadores e público, um momento atraente no espetáculo. Cosme Maciel informa: “É tipo um filme de espadachina, uma coisa que a gente tá pulando, tá se divertindo. Na hora que começa a brincadeira e a gente tá começando a bater espada, quanto mais a gente bate a espada, mais a gente quer brincar”.

Em geral, os soldados são os que exibem maior destreza corporal em cena. O gesto, na Luta de Mouros e Cristãos, não passa por uma convenção coreográfica. São aprendidos e criados por cada um dos participantes, tendo como referência a execução dos brincadores mais antigos. Este método de aprendizado e criação volta-se para o que Marcel Mauss diz: “O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros”. (MAUSS, 2003, p. 405)



Figura 93: Combate entre soldados mouros e cristãos.

A expressão corporal de embaixadores e capitães demonstra, além da austeridade, uma presença cênica concernente ao cargo e à hierarquia representados. A gestualidade menos brusca e mais contida na ação física no momento da luta de espadas, ganha um novo contorno nas cenas de Embaixadas, quando a voz assume o espaço de destaque. Capitães e embaixadores projetam um

som com potência e vigor provocando intimidação no seu opositor. A voz dos brincadores da Luta de Mouros e Cristãos vem acompanhada de uma movimentação corporal ameaçadora, assim solicitada pela ambientação da cena. Nesse caso, a voz funciona como um “prolongamento do nosso corpo, no mesmo sentido que nossos olhos, que nossos ouvidos, que nossas mãos: é um órgão nosso que nos prolonga em direção ao exterior e que é no fundo uma espécie de órgão material com o qual podemos tocar.” (GROTOWSKI, 1971, p. 126)

O treino vocal na brincadeira pradense não obedece a um rigor coletivo. Cada brincador assume a sua preparação e *performance*. Esta etapa, contudo, já foi realizada nos ensaios que aconteciam anteriormente. Considerando a sua importância, mesmo não acontecendo os ensaios de forma sistematizada, alguns dos brincadores continuam investindo na aquisição técnica nos movimentos e na projeção vocal.



Figura 94: Lutadores em ação.

Além de etapas suprimidas, a Luta de Mouros e Cristãos do Prado também se atualiza na inserção e incorporação de novos elementos. Um deles é a entrada de

mulheres fazendo personagens como capitão e alferes de bandeira. Letícia Gomes, filha do ex-capitão e falecido Baú, foi uma das primeiras a fazer parte do contingente de mulheres que eventualmente passaram a sair de combatente no dia 02 de fevereiro. A sua inserção está associada ao convívio com o pai. Ela revela que desde pequena o pai lhe ensinou as embaixadas, memorizadas na informalidade, em ritmo de brincadeiras. A partir daí, recebeu incentivo do pai e dos demais mouros para que fizesse parte do exército vermelho. Letícia diz não ter recebido retaliação dos homens do grupo e hoje, além dela, o seu marido e o seu filho compõem o elenco do exército mouritano. Seu Romildo opina:

Não vejo problema, não. Ao menos tão se interessando. E elas brigam mesmo. Se fosse tudo de mulher tava bom também. Tem mulher que não sai, mas até sabe embaixada. A filha de Baú, mesmo, sabe a embaixada dos mouros. Tem a filha de Doutina e outra aí. Ninguém do grupo foi contra.

A inserção de mulheres num universo bélico marcado pela presença masculina, mesmo num folgado, dialoga com a situação feminina de hoje, em que cada vez mais, apesar da discriminação que persiste, a ocupação de cargos tradicionalmente feita por homens vem sendo ocupado por mulheres nos diversos setores da sociedade. Além dessa mudança de caráter social, o desinteresse dos homens da comunidade do Prado em participar dos folguedos da cidade, disponibiliza vagas para aqueles que demonstram interesse, seja homem, seja mulher ou mesmo criança.



Figura 95: Iniciando e aprendendo: brincador mouro.

Atualmente, em Prado, a inclusão de pessoas na brincadeira dos mouros é facilitada pela disposição de figurino, financiado pela Prefeitura Municipal¹³⁷. Tal situação exonera os participantes, em geral pescadores de baixo poder aquisitivo, do ônus com os custos com tecidos, fitas e demais componentes do fardamento.

Além da preparação referente a caracterização visual, rituais de caráter mais subjetivo marcam o início da performance de brincadores no dia da festa. Mesmo não sendo consumida por todos, a cachaça faz parte da preparação funcionando como um recurso atuante na liberação corporal. O ex-soldado mouro, Cabôco Sila, declara: “Eu bebia sabe por quê? Pra poder lutar! Mas a cana que eu bebia saía no suor”. Para Michel Maffesoli, “o álcool remete a uma extensão de cada um de nós” e a embriaguez “é, ao mesmo tempo, uma iniciação cósmica (perda de si) e uma iniciação erótica (agregação coletiva)” (MAFFESOLI, 2005, p. 121).

O argumento exposto por Cabôco Sila está de acordo com um ritual feito pelo líder Baú, no ano de 2007, quando, com uma garrafa de conhaque, com os

¹³⁷ Em 2007, a Luta de Mouros e Cristãos foi contemplada, com projeto inscrito por mim, com o Prêmio Manifestações Tradicionais da Cultura Popular, do Governo Estadual, edital 20/2007, ocasião em que recebeu o valor bruto em dinheiro de seis mil reais que possibilitou a confecção de novos figurinos e espadas e a compra de uma imagem de São Sebastião.

companheiros mouros já dentro do barco, o capitão derramava a bebida na boca de cada um dos seus companheiros de batalha. A cena pode ser interpretada, como afirma Michel Maffesoli, na perspectiva do reconhecimento que o álcool:

(...) no sentido simples do termo, desaliena; ele abre a ordem dos possíveis, alivia as pressões sociais e permite que se passe ao ato. É ele, portanto, vetor de violência, de potência, de dinamismo, coisas desordenadas e efervescentes que são indispensáveis ao equilíbrio individual e societal. (MAFFESOLI, 2005, p. 121)

Para outros participantes, a cachaça provoca um estado prejudicial, pois afeta os reflexos e as ações, qualidades importantes na atuação dos brincadores, pois o manejo das espadas exige um corpo de gestos conscientes e controlados. “A gente já tá agitado demais. Com aquele calor pode dar até um colapso na gente ali e matar. Não convém, não”, afirma o cristão Doutina. A reprovação da festa pelo padre local passa também pela condenação ao uso do álcool pelos brincadores. Mesmo tendo uma bebida alcoólica na representação do sangue de Cristo, o consumo da bebida é visto por Ariston de Araújo na perspectiva negativa da desordem e do descontrole:

Eu aprovo as festas religiosas desde que o povo saiba fazer uma festa sadia. Eu desaprovo as condutas, os comportamentos deles, sobretudo os mouros e cristãos. Eles aparecem em alguns movimentos, é muita cachaçada. Eles não se reúnem pra fazer uma festa religiosa pela fé, mas parece que vai mais pela bebida, pelo alcoolismo. Isso eu não aprovo e não aceito nas festas. Aí quando sai fora do limite, eu cobro mesmo! E por isso eu impeço, às vezes, que eles apareçam em certas festas.

A começar pela razão exposta acima, a relação da Igreja com a festa de São Sebastião encontra-se com os laços fragilizados. Por consequência, algumas das etapas da representação, que dependia da intervenção direta do padre, como o batismo dos mouros, já não acontece mais. Para o cristão Doutina, “nós brincador não tem obrigação de participar de negócio de igreja, não. Nós temo que participar é da festa nossa, fazer a festa, né! Eles [a Igreja] querem modificar, querem fazer isso e aquilo. A festa de São Sebastião não é pra modificar nada. A modificação é só nós mesmo aqui, prá nós brincar”.

Mesmo com sinais de enfraquecimento aparente, supõe-se que a festa tem vencido a fé, na sua representação mais ortodoxa, expressa no pensamento e condução da autoridade máxima da Igreja local.

5.2.1 Seu Romildo: Nasceu um embaixador!

“Pra tirar a embaixada é preciso cantar. Eu tiro a embaixada em pedaços, volto de novo na poesia pra poder pegar de novo o ritmo, porque se não a gente esquece. Falando esquece e cantando não, já vai naquele ritmo.” (Romildo Machado)

No dia 20 de maio de 1925, na cidade do Prado, nasceu um embaixador. A metáfora eleita para representar a personalidade de Romildo Machado não foi de caráter aleatório. Associar a personalidade de Seu Romildo ao personagem da “brincadeira” em que ele fez por cerca de sessenta anos ininterruptos, é reconhecer que a escolha do papel de embaixador interpretado por cerca de seis décadas, parte de uma caracterização corporal, pessoal.

A estatura, a postura, o timbre de voz, traços físicos desenvolvidos no corpo de Romildo possibilitaram a ocupação do cargo de alta hierarquia no grupo dos mouros. A gestualidade expressiva, a potência e a dinâmica vocais e a memória contribuíram para que seja ainda hoje, depois de quatro anos “aposentado”, o respeitado embaixador, considerado por parte da comunidade como uma referência no folgado.

Começou a brincar, conforme suas próprias informações, “desde quando era rapazinho”, sem saber precisar o ano da sua entrada na brincadeira. “Eu já entrei pra brincadeira pro lado dos mouros, porque eu só gostava da parte dos mouros. Não sei bem por que. Acho que é dote. Pra mim os mouros era mais bonito que os cristãos”.

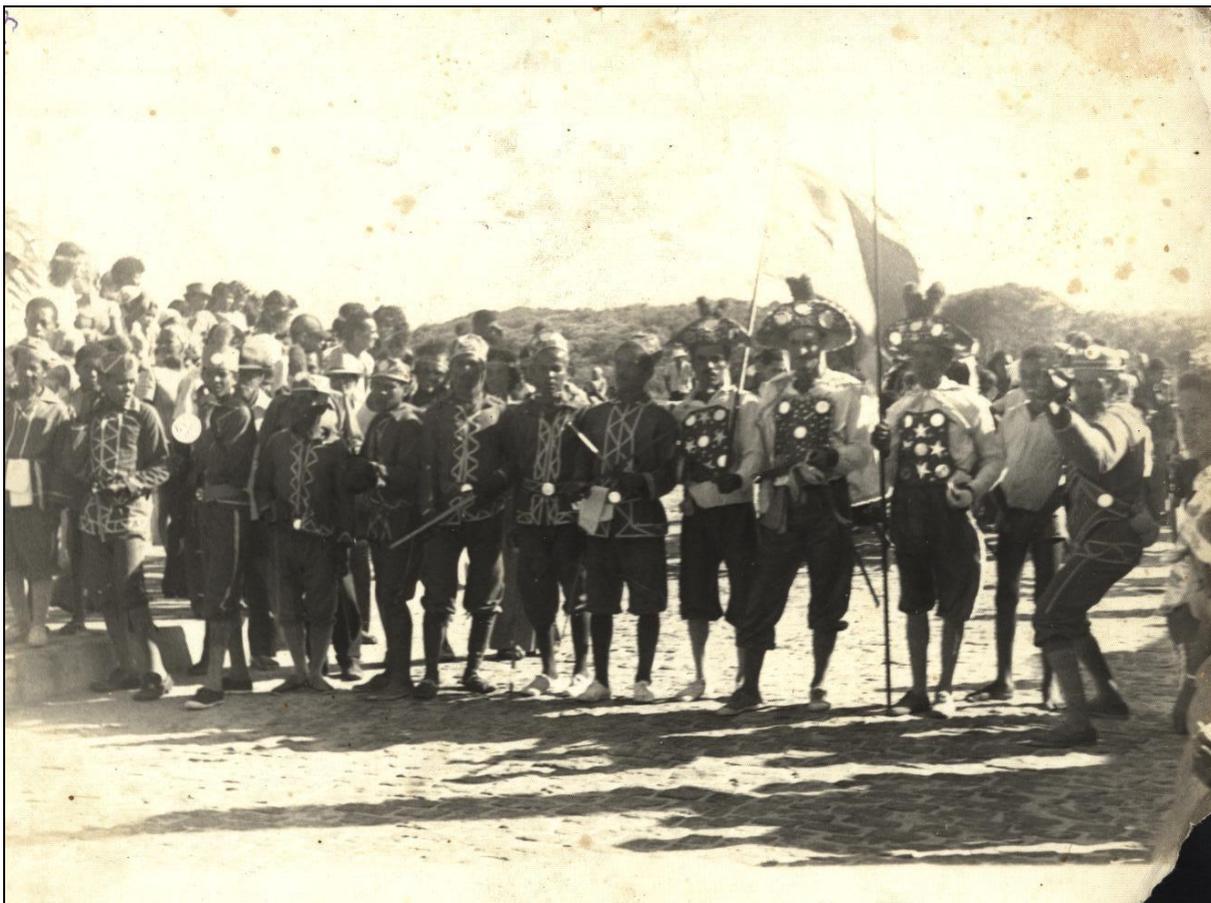


Figura 96: Seu Romildo é o quarto da direita para a esquerda.

Associado ao longo tempo que participou da Luta de Mouros e Cristãos, cerca de sessenta anos¹³⁸, Seu Romildo é constantemente citado pela qualidade das suas apresentações. E é na relação com o público que ele diz sentir-se mais à vontade: “Me sinto bem quando tem gente assistindo porque isso dá prazer a elas. (...) Os turistas quer ver a festa. A festa é bom pra dar atenção ao povo. O povo gosta daquele auê... Ficam gritando. Isso é bom porque dá impulso à cidade. Eu acho bonito. Eu gosto!”.

Prossegue a sua observação sobre o público, afirmando:

Eu quando tô falando não tenho vergonha de nada. Quanto mais gente vendo, mais eu tenho aquele impulso prá falar, prá botar presença. Aí quanto mais gente, mais eu falo com entusiasmo. Falo com calma. Já falando a embaixada aqui pra você, eu acho estranho, é uma moda, um negócio... Não sinto aquela reação de quando tano meio do pessoal, todo mundo olhando e eu fazendo... Aí dá mais entusiasmo. Aí eu falo com mais empolgação. Eu faço os gestos:

¹³⁸ Usando a declaração do Seu Romildo que começou “ainda rapazinho”, calculei sua entrada na “brincadeira” com vinte anos e ele brincou até o ano de 2007. Ou seja, de 1945 a 2007 são cerca de 62 anos ininterruptos de participação na Luta de Mouros e Cristãos, da cidade do Prado.

aponto pro sol, pra terra e vou fazendo a citação. Já assim falando pra você parece que eu fico com vergonha. Mas, na hora da embaixada mesmo, parece que dá aquela força... (risos)

Fora da cena, Seu Romildo aparenta timidez, tranquilidade e serenidade. A sua performance é marcada por sua personalidade e história de vida. No início da sua vida profissional atuou como estivador, mas foi no mar, lugar onde acontece o “verdadeiro encontro do homem com Deus”, como costuma dizer, que construiu sua trajetória profissional. Seu Romildo foi pescador e, hoje, lamenta não ter mais forças para o trabalho. Como um embaixador que vive em prol da comunicação e da coletividade, ele diz não gostar da solidão: “solidão, nem pra bicho!”. Se na Luta de Mouros e Cristãos ele foi um destemido guerreiro, valente e audacioso, na sua vida de hoje, ele diz temer a morte, mas acredita estar longe dela.



Figura 97: 19 O mouro Romildo participa da Luta na cidade de Alcobaça, anos 80.

Atualmente, com o avançar da idade apresenta fragilidade na saúde que o impede de participar da brincadeira. Nos últimos anos, mesmo com a disposição física e vigor distantes do que anunciava o seu personagem, conseguia conquistar plateia através de uma expressão vocal e corporal convincentes. Nos momentos em

que se exigia movimentação, força no manejo da espada, caminhadas e marchas pelas ruas, já não conseguia atingir o ritmo dos demais participantes, o que o fez desistir do papel de embaixador. Mas, a ausência física de Seu Romildo como o embaixador mouro não o destituiu do cargo, pois as reverências feitas na sua porta nos dias de festa atestam que, para ele, o limite entre a vida do personagem e a sua pessoal, é fluido e funciona numa definição particular de realidade e ficção.



Figura 98: Performance do embaixador mouro Romildo Machado, 2005.

5.3 Cenas e rios, ruas e praças: a cenografia da luta

A reprodução de elementos da natureza da magnitude do Rio Jucuruçu na criação de um cenário para um espetáculo seria um desafio para qualquer cenógrafo. Mas, na cidade de Prado, o rio está lá, pertencente à paisagem local, com importante função na pesca, no turismo e na navegação de pequenos barcos que transportam pescados para outras cidades e estados da região.

Porém, na representação de um imponente rio que faz com que mouros naveguem e aportem em territórios cristãos, as águas pradenses compõem de forma realista o cenário da chegada de muçulmanos em solos de disputa ou dominação católica. Margens e leito não recebem uma caracterização específica, colocada para o espetáculo da Luta de Mouros e Cristãos. Entretanto, quando o barco sai da margem localizada em frente à Colônia de Pescadores rumo a Praça Redonda, os espectadores que apreciam a saída e a movimentação do barco mouro já sabem que a corriqueira paisagem que margeia a cidade passa a ser um território

mouritano, especialmente pela caracterização visual mostrada no figurino dos atores que ocupam e se movimentam nos espaços internos das laterais do barco.



Figura 99: A imagem de São Sebastião navegando no Rio Jucuruçu.

Além de transportar os personagens caracterizados como mouros, com a sua bandeira visível tremulando, a presença da imagem de cerca de 1 metro de altura do santo colocada num andor enfeitado com flores, o som tirado da flauta e do tambor também reforçam a ambientação do espetáculo. A música e os estouros dos fogos de artifícios formam a paisagem sonora corroborando o aspecto espetacular do folguedo. O barco, transportando parte do espetáculo, configura-se como o primeiro espaço cenográfico da Luta de Mouros e Cristãos.

Entendendo cenografia como sendo o a “grafia da cena”, os locais onde acontecem as ações dramáticas do folguedo pradense tornam-se teatrais, pois, estão inseridos no “contexto dramático, em cena, com a presença de uma narrativa, de atores, de luz e de som”. (HOWARD *apud* GUINSBURG *at AL.*, 2009, p. 84)

A mobilidade das cenas nos diversos espaços ocupados é o traço mais preponderante no aspecto visual e cenográfico da brincadeira. O Rio Jucuruçu com o barco em movimento recebe essa caracterização que o identifica cenograficamente como um espaço da festa. Após a navegação fluvial é o espaço térreo que recebe os mouros, ocupado desde antes pelos cristãos.

São poucos os lugares citados no texto das embaixadas. As referências evocam Marrocos, Turquia, campo de batalha, Concelho de Mauritània, áreas aparentes em cena apenas nas falas dos personagens. Nesse caso, a não representação literal da cenografia estabelece um “jogo de correspondências e proporções entre o espaço do texto e aquele do palco” (PAVIS, 1999, p. 45). O diálogo e a ação das personagens esclarecem o público, tirando da cenografia o caráter ilustrativo e dimensional da cena, fazendo com que ela exista na comunhão dos elementos cênicos.

As ruas e praças do Prado não recebem uma caracterização fixa. É a presença do espetáculo itinerante que demarca o espaço como palco da “luta”. As ruas são os espaços mais explorados, pois são nelas que mouros e cristãos desfilam em grupos separados e, também, fazem embaixadas e lutam com as espadas. As pedras em paralelepípedos e as ruas de barro compõem o chão por onde passam os lutadores. A poeira do barro das ruas levanta com os passos apressados e o atrito do metal da espada com as pedras do chão produzem faíscas gerando efeitos espetaculares nas cenas.

A alteração dos espaços do cotidiano acontece com a movimentação dos brincadores e não com uma interferência plástica direta. Sem uma intervenção cenográfica que altere o ambiente, os demais elementos do espetáculo assumem a função de decorar e situar o espetáculo plasticamente. Corpos vestidos com roupas, a gestualidade da luta e, mesmo a música, passam a compor o cenário que ambienta as ruas da cidade e praças transfigurando-as num campo de guerra.

Em tempos passados, outros espaços do cotidiano faziam parte da cenografia da Luta de Mouros e Cristãos. O adro da Igreja Matriz era o espaço em que os mouros recebiam o batismo do padre, na batalha final. Atualmente, com o distanciamento do padre desse folguedo, a etapa correspondente ao batismo não acontece, eliminando a cena que acontecia posterior à batalha final.

Uma segunda cena, hoje não mais realizada na cidade do Prado, acontecia numa intervenção cenográfica, construída especificamente para a Luta de Mouros e Cristãos. Era o forte, construção feita de palhas de coqueiro e ripas de madeira, com

cerca de 4 X 4 m², que funcionava como uma fortificação para guardar a imagem de São Sebastião, protegendo-a do furto do grupo inimigo.

A ausência de uma cenografia construída propriamente para a Luta de Mouros e Cristãos faz com que os demais elementos do espetáculo funcionem como demarcadores da ambientação cênica.

A organização cenográfica da “luta” se caracteriza pela sua adaptabilidade a diversos contextos. Dessa forma, em Prado ela tanto acontece, como de costume, nas ruas e praças, mas também pode acontecer em quintais ou similares.¹³⁹



Figura 100: A rua como o campo de batalha.

5.4 Caracterização: figurinos, acessórios e objetos

Na Luta de Mouros e Cristãos o figurino expõe na sua materialidade o sentido da disputa entre os grupos, especialmente no antagonismo das cores, o vermelho e o azul. O modelo das roupas dá o significado do que representa cada personagem.

¹³⁹ A Luta de Mouros e Cristãos recebeu o convite e participou pela primeira vez de um evento na capital baiana, organizado pelo Núcleo de Culturas Populares e Identitárias da Secult- BA, em fevereiro de 2011.

No plano global, coaduna com os demais elementos do espetáculo, em que o figurino converge para o sentido da luta, do combate entre os grupos e da representação de membros de um exército.

Para Roland Barthes, “le costume doit toujours garder sa valeur de pure fonction, il ne doit ni étouffer ni gonfler la pièce, il doit se garder de substituer à la significatin de l’acte théâtral, des valeurs indépendantes. C’est donc lorsque le costume devient une fin en soi, qu’il commence à devenir condamnable ¹⁴⁰». (BARTHES, 2002, p. 138) Na Luta de Mouros e Cristãos há uma comunicação direta, explorando a simplicidade e a objetividade, entre a materialidade da roupa e o que ela pode significar. Junto a isso, a tradição que caracteriza esse folguedo, faz com que o mesmo figurino, com pequenas e até imperceptíveis modificações, seja repetida pelos personagens ano após ano, o que reforça o sentido a ser identificado e interpretado pelo público.

O antagonismo religioso dos mouros e cristãos representado nas cores azul e vermelho traduz no aspecto visual a oposição Bem *versus* Mal. Nos estudos que tratam da percepção e interpretação dessas cores evidencia-se o contraste frio e quente associando o azul, explorado pelos cristãos, como o tom celestial, purificado, mais tranqüilo e elevado, enquanto o vermelho remete ao inferno, ao quente, agitado, moralmente condenável, inferior.

Os significados das cores azul e vermelho antecedem os seus sentidos empregados na Luta de Mouros e Cristãos. As mais antigas referências sobre a produção e utilização dos azuis datam se cerca de 5.500 anos. Os egípcios já conheciam o azul de montanha (obtido pela azurita moída – carbonato básico hidratado de cobre, o *azul antigo* (vidro colorido com cobre) e o *ultramar* extraído do lápis-lazúli. Os egípcios consideravam o azul como a cor da verdade. As ideias do absoluto, da morte e dos deuses eram comumente simbolizadas pelo azul. (PEDROSA, 2009, p. 126)

O azul foi também a cor dos campos elísios, a superfície infinita onde surge a luz dourada que exprime a vontade dos deuses. A ação

¹⁴⁰ “o figurino deve sempre conservar seu valor de pura função, ele não deve nem abafar nem aumentar a peça, ele deve se poupar de substituir a significação do ato teatral, dos valores independentes. É aí que o figurino torna-se um fim nele mesmo, é quando ele começa a tornar-se condenável.” (Tradução nossa)

violenta do ouro sobre o azul – valores identificados como macho e fêmea – assume sempre o sentido simbólico de oposição e tensão de forças contrárias. Zeus e Jeová, em todas as representações cromáticas, reinam sempre com os pés pousados sobre o azul significativo da abóbada celeste. Essa mesma abóbada celeste é, por sua vez, simbolizada pelo manto azul que cobre e vela as divindades. (PEDROSA, 2009. p. 127)

Demais elementos, além do figurino, convergem para reforçar o principal significado, o da oposição entre os grupos. A roupa, no seu modelo, ocupa a função de identificar mouros e cristãos como um exército e as cores a divisão em dois grupos opostos. A narrativa visual do figurino se completa com acessórios fixados na roupa. Na diferenciação entre soldados e sargentos, por exemplo, a adição de três pedaços de fita no ombro dá o sentido de uma insígnia, de um posto superior e de comando.

O tecido utilizado na confecção da roupa atende aos quesitos exigidos como as cores, mas também à sua funcionalidade cênica referente à movimentação solicitada na performance dos atores. As vestimentas são folgadas, de tecido leve, pois o ambiente das apresentações é quente, realizado em ruas e praças atendendo à necessidade de vestir corpos que se movimentam com gestuais largos e vigorosos.

Além de caracterizar os brincadores na Luta de Mouros e Cristãos, o figurino, acaba tendo a função também de demarcar um espaço cenográfico. O brincador com sua movimentação pela rua, vestido com roupas e acessórios se distingue do cotidiano, cumpre o papel de anunciar visualmente uma ação espetacular. Assim, os brincadores caracterizados como guerreiros estendem a função do figurino à de caracterizar não só os personagens, mas também o espaço.

Em termos gerais, são utilizadas as mesmas peças de roupas tanto por mouros quanto por cristãos, ficando à diferenciação das cores o papel de demarcar a divisão dos dois grupos. As cores podem passar por um *dégradé* de acordo com o desgaste do tempo. Quando cada participante tinha a responsabilidade de comprar e custear a sua indumentária, gerava um conjunto de diferentes texturas de tecido, assim como variações nas tonalidades da cor. Atualmente, a prefeitura financia as roupas e manda confeccionar espadas e demais materiais necessários na caracterização. Tal atitude facilita a participação de pessoas que queiram integrar

um dos exércitos, pois a maior parte das pessoas que saem de mouro ou cristão vem de uma classe trabalhadora de baixo poder aquisitivo, em geral, pescadores.

O fato da responsabilidade na confecção das roupas ficar a cargo do poder municipal faz com que exista uma certa unidade no tecido, no corte e na decoração, pois a compra do material é realizada num mesmo estabelecimento, a confecção é feita por uma mesma pessoa e os trajes entregues prontos a um dos participantes do folguedo. Mesmo não sendo as inovações visuais muito praticadas, percebem-se algumas modificações consequentes de adequações ao contexto contemporâneo. Por exemplo, os chapéus usados pelos capitães e embaixadores eram de tamanho maior aos que são utilizados atualmente. Anteriormente, a base para a confecção do figurino era de palha, com chapéus feitos artesanalmente na região para proteger os pescadores do sol. Hoje em dia, essa peça do vestuário de trabalho de pescadores não é mais feita, pois os mesmos utilizam peças fabricadas como os bonés e similares, coincidindo, também, com a extinção do vegetal que gerava a matéria-prima para a confecção dos mesmos. Entretanto, os chapéus vendidos para turistas nas lojas de artesanato de Prado, confeccionados fora do país, são de tamanho menor, e são estes os disponíveis na cidade para servir como base para o “capacete” dos comandantes dos dois grupos.



Figura 101: Capitão cristão anos 80.



Capitão mouro, 2005.

Uma outra transformação no capacete é apontada por Doutina:

Os cristões tinha aquele bonéu, tipo um bonéu mesmo desses aí... Agora era azul. O pano era azul e fazia uma cruzinha em cima da testa. Era só o enfeito deles do lado dos cristão. Só os mais enfeitado era os capitão, alferes de bandeira, esses negócio aí...

Agora, o soldado raso era tudo assim. Agora os mouros sempre foram enfeitado daquele jeito, com pluma e espelho. Os cristãos não tinham pluma. Era só o bonezinho de papelão com a fita branca na testa. Agora tão botando pluma.

O tecido utilizado na confecção das roupas sofreu alterações na preferência. Já foram as flanelas de algodão e hoje, são os acetinados sintéticos os escolhidos para se transformar em calças, camisas, capas, bandeiras e forros para os “capacetes”. Cabôco Sila, ex-brincador “mouro”, explica:

De primeiro brincava com aquelas roupas de flanela. Aquela flanela vermelha e usava a azul também. Agora o que ficou, o que sempre tá comprando é tergal, e essas outras aí... A flanela é até melhor que essas outras roupas porque a gente soa e ela não esquenta. Só esquenta aquela hora. Depois que suar e molhar ela tá sempre fresca. E aquele outro pano, não. Esquenta muito. Se a pessoa sofrer de coração, até morre, porque dá quentura demais.

Mesmo com essas modificações, a tradição se mantém no figurino. Calças e camisas compõem costumeiramente o figurino masculino. Com a discreta inserção de mulheres no folguedo, as vestimentas não sofreram alterações.

Na parte inferior da indumentária, capitães, alferes de bandeira e embaixadores vestem calças, chamadas de bombachas, meião comprido que cobre a parte inferior da perna e sapatos, de escolha pessoal. Na parte superior, os cargos acima citados, os de maior hierarquia, usam uma camisa branca de botões e acessórios como: uma capa decorada com filó e purpurinas, um peitoral e o chapéu, chamado de capacete.

O peitoral é uma espécie de escudo fixado na região frontal, feito de papelão, coberto de tecido e decorado com pequenos espelhos, purpurina e fitas amarelas. O peitoral dos “mouros e cristãos” é uma referência a uma parte da armadura usada por combatentes de cavalaria que servia para proteger uma área de órgãos vitais dos ataques de espadas e flechas proferidas por inimigos. Este adereço tanto caracteriza os personagens como lutadores, como também cumpre a função estética e cênica de pontuar o cargo de maior hierarquia dos que o portam.

Usada por capitães, embaixadores e alferes mouros e cristãos, a capa, com cerca de um metro por cinquenta centímetros é feita de tecido. Por cima, a mesma medida de filó cobre os símbolos de cada grupo, arrematada por fitas de cetim amarela.



Figura 20: Capa cristã com a cruz e estrelas, capa moura com sol.

Os símbolos são a logomarca de cada um dos grupos e aparecem na bandeira e nas capas. Os mouros têm um sol dourado ou uma meia-lua com uma estrela, marca da cultura muçulmana. A representação da cultura islâmica por esses dois elementos da natureza, volta-se para o momento em que Maomé (570- 632, período provável de vida), o profeta do Islã, ao ser ameaçado foge de Meca, a sua cidade natal, para Medina. Os muçulmanos acreditam que, avisado pelo deus Alá, o caminho de peregrinação pelo deserto foi conduzido pela força divina, iluminado pela estrela e protegido pela escuridão da lua crescente, o que explica, na ótica muçulmana, a presença destes astros nas principais mesquitas e bandeiras de países que têm essa religião oficial. Os mouros do Prado exploram essa simbologia como ícone do grupo.

Já os cristãos têm uma cruz nas capas e na bandeira, às vezes, acompanhada de uma lua ou de estrelas. As referências trazem o significado da noite – lua e estrela– marcando, juntamente com a cor azul, a associação ao céu, ao sublime, ao espiritualmente elevado e de moral superior em oposição aos mouros. A cruz é uma popular representação das religiões cristãs. Vista como um instrumento de tortura e execução humana, o lugar onde Jesus Cristo foi assassinado

transformou-se no emblema da fé cristã. Os elementos de representação dos grupos comunicam oposições diretas como: frio- quente, céu- terra, muçulmano- católico.

A materialização dos símbolos representativos dos mouros e cristãos presentes nas indumentárias e bandeiras se materializam de forma artesanal, utilizando cola para a fixação de purpurina no contorno, formando as figuras.



Figura 21: Bandeira vermelha, moura e bandeira azul, cristã.

Cada um dos exércitos apresenta uma única bandeira. Esta é levada durante todo o tempo de duração do espetáculo pelo alferes, um porta-bandeira, personagem presente nos dois grupos. O mastro que a sustenta mede cerca de dois metros. Feito de uma leve madeira, possibilita o seu transporte durante longo período. A bandeira, que fica presa, no mastro é confeccionada de tecido com a cor e o símbolo correspondente a cada grupo. A dos cristãos é azul e tem uma cruz no centro. Já a dos mouros é vermelha e leva um sol ou uma lua-crescente e uma estrela. O estandarte tem a função de anunciar visualmente a presença dos partidos.

Feito do mesmo tipo de madeira que a haste da bandeira, o chamado pique ou lança é um objeto que também é carregado durante todo o tempo de duração do espetáculo. Só que quem o carrega é o capitão de cada um dos grupos, o que corrobora a sua posição de poder. O pique se assemelha a uma arma usada por lutadores medievais. Tem na sua extremidade superior o formato de seta. É usado com destaque nas cenas em que os capitães anunciam gestualmente o momento que antecede a batalha.

Uma segunda arma usada por cavaleiros medievais aparece na Luta de Mouros e Cristãos. O material é outro e o uso e destaque na luta também assumem grande diferença. São as espadas, que de tão evidentes e usadas na luta, podem ser consideradas um ícone do folguedo. Esses objetos são usados em par por todos os personagens, tanto os mouros como os cristãos, tanto os de maior quanto os de menor hierarquia, exceto capitão, embaixador e alferes que levam consigo apenas uma espada de maior tamanho.



Figura 104: Espadas usadas por mouros (esquerda) e usadas por cristãos (direita).

De forma artesanal, as espadas são feitas de metal, confeccionadas por um serralheiro da cidade ou mesmo pelo brincador. Doutina explica:

Aquilo é uma folha dessas molas de Volks. A gente arranja com os ferreiros lá e manda fazer. Eu mesmo faço. Eu tenho lá o compasso. Aí eu risco a bicha assim, direitinho, depois eu risco o quadro certinho aqui. Aí eu furo e levo lá pro mecânico soldar. Aí que serro o tubo, enfio ela dentro do tubo, soldo cá atrás e na frente, prá não destemperar a mola. Porque se destemperar a mola ela quebra. Se soldar em cima da mola, ela quebra. Porque ela é aço.

Quando usada em par, as espadas têm tamanhos diferenciados. Sendo uma de maior tamanho, com cerca de 80 centímetros, e a menor com 50 centímetros. A diferença da espada usada pelos combatentes inimigos está, eventualmente, numa decoração, fita ou pedaço de pano, amarrada no punho que tem a função de identificar o grupo pela cor e também de proteger a mão de possíveis ferimentos.

A utilização da espada pode proporcionar momentos de beleza e prestígio para quem a manuseia. A empolgação com a apresentação, por vezes, provoca ferimentos nos combatentes feitos pelas extremidades das espadas. A avaliação pela plateia dos brincadores no manejo com as espadas envolve a ousadia dos movimentos, mas também o seu controle.



Figura 105: O serralheiro Vasco confeccionando as espadas.

5.5 Textos em trânsito: a luta do drama

“Tá tudo no livro, o livro de Carlos Magno”. Uma possível curiosidade de qualquer espectador diante da apreciação da “Luta de Mouros e Cristãos”, da cidade de Prado, é de imediato respondida por Seu Romildo, um grande conhecedor e brincador do referido folguedo. Se, ao assistir o combate entre os grupos, vem o desejo de conhecer as razões e as inspirações da criação da luta, o ex-embaixador não titubeia em apresentar respostas. Para ele, a origem da brincadeira vem da matriz literária, A História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França.

Foi através de um exemplar pertencente ao Sr. Moysés dos Santos Almeida¹⁴¹, que o ex-embaixador diz ter conhecido a história- matriz e as frases por ele proferidas nas suas embaixadas. O referido livro fazia parte da pequena biblioteca que o Seu Moysezinho tinha na sua casa. O intuito da consulta e leitura do livro era para construir os textos das embaixadas. Seu Romildo revela:

Esse livro quem tinha era o finado Moysezinho. Era ele quem tirava as embaixadas. Mas o livro ele não dava. Nunca vi o livro, mas dizer que era o livro de Carlos Magno, ah isso era! Ele fazia assim: do livro de Carlos Magno ele tirava os pedaços da embaixada. E pra dar certo, colocava os pedaços e ia anotando direitinho, porque dentro do livro tem as páginas. Ele tirava do livro, anotava, lia e dava pra nós decorar. Ele tirava as embaixadas pros mouros e pros cristãos. Carlos Magno dá pros dois. Tem embaixada pros mouros e pros cristãos. Tinha outro homem também que tirava. Era o finado Paulo de Panta. Não sei se ele tinha o livro. Mas, ele tirava da cabeça. Mas, seu Moysezinho eu sei que tinha! Quando não tira do livro, a pessoa tira da cabeça. Quem tem cabeça, tira embaixada. Eu nunca tirei, não. As que eu sei quem tirou tudo foi Seu Moysezinho.

O contato direto com o livro ocorreu com a rezadeira Dona Madalena¹⁴² quando ela buscava explicações para a origem do folguedo pradense.

O embaixador mouro tinha o livro. Ele me emprestou e eu li. Vi umas lindas embaixadas. Vi a história toda como é que surge. Justamente: cristão e mouro! Ele tinha esse livro e eu cheguei a ver e ler. O livro tinha as embaixadas e mostrava como eles começavam a guerrear: os mouros contra os cristãos e sempre os cristãos ganhavam no final, como até hoje é. Isso tem no livro mesmo! Ele (o livro) é grossozinho assim e compridozinho assim. Os mouros não eram católicos. Adorava o sol e a lua, como eles falam aí na embaixada, né?!

¹⁴¹ Moysés dos Santos Almeida (1897- 1989) foi uma importante personalidade na cidade de Prado, coletor estadual e dono de uma pequena biblioteca, onde dentre outros livros, encontrava-se o “de Carlos Magno”.

¹⁴² Maria Madalena Ferreira (1927- 2009), rezadeira, nasceu e morreu no Prado.

A gênese da brincadeira pradense associada ao citado livro matriz aparece nos discursos das pessoas mais velhas. Já os mais jovens, os pertencentes a gerações posteriores, hoje com menos de cinquenta anos, citam a apreciação do próprio folguedo como referência do seu aprendizado pessoal. A consulta ao livro já não é mais realizada, pois o mesmo pode ser considerado inexistente na cidade. A leitura, quando acontece, resume-se aos pequenos papéis com anotações ou lembretes das embaixadas copiadas de depoimentos orais.

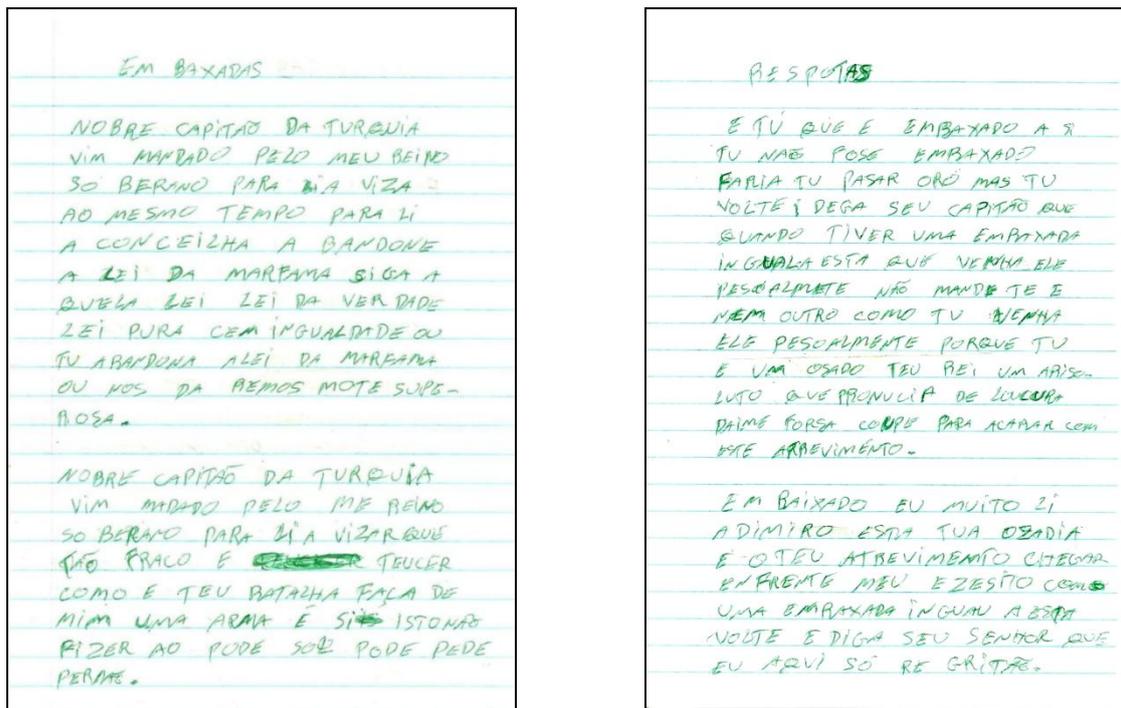


Figura 106: 22 Anotações para memorização de embaixadas.

As narrativas de tradição carolíngia trazem como núcleo estruturante das suas histórias as disputas entre cristãos e mouros, de forma a localizar o cristão como o vencedor, como a personificação do Bem. A compreensão da Luta de Mouros e Cristãos partindo da sua relação com o livro justifica a existência de palavras como Alcorão, Mafoma, Maomé e demais referências à cultura islâmica, presentes nas embaixadas e em demais elementos do espetáculo.

A transposição do universo carolíngio do livro para o cênico não é percebida de forma evidente, por não se tratar da reprodução de um trecho do livro, mas sim de um universo mais amplo, pertencente à oposição religiosa. Enquanto o livro tem uma estrutura básica de exposição de fatos de bravura e coragem e, eventuais

romances, a Luta de Mouros e Cristãos distancia-se dessa base, encenando o tema e não uma história determinada. Dessa forma, os personagens do folguedo pradense não têm nomes específicos, eles representam personagens tipificados em categorias como: soldado, capitão, embaixador etc.

A literatura, segundo depoimentos de brincadores e moradores da cidade, ocupou o papel de ter sido a base fundadora para a encenação e ainda foi uma fonte recorrente de construção de diálogos recitados no espetáculo. No decorrer dos tempos essa relação foi se transformando e atualmente, a vinculação da encenação com a literatura está apenas na memória de poucos brincadores, significativamente, os mais velhos. Sendo o livro a fonte de consulta frequente em tempos passados, a encenação funciona, hoje, como uma própria base de informação para as novas pessoas que se interessam em aprender embaixadas e demais cenas do folguedo.

O caráter dinâmico da encenação proporciona um maior espaço para modificações de palavras, de cenas. Acrescenta-se a recepção do público aceitando ou rejeitando e dos próprios brincadores como quesito para a introdução e permanência de novos vocábulos ou frases no texto. Já no processo de aprendizagem das récitas, a leitura, quando usada hoje, é feita sobre as anotações do que foi visto ou do que se tem na memória e não mais das páginas da literatura carolíngia.

Se o livro fixa o conteúdo de forma a limitar as inovações ou nenhuma modificação, a encenação lida com uma memória e com a fixação do conhecimento de forma mais solta e dinâmica, de maneira que as transformações dialogam mais diretamente com o produto – o espetáculo– e com o público. Tal dinamismo aparece na Luta de Mouros e Cristãos, que mesmo com uma estrutura de roteiro pautada na repetição, não é difícil perceber algumas inovações vindas da supressão ou acréscimo de gestos ou expressões.

5.6 A paisagem sonora da luta: música, sons e pausas

Cena 1: Estouros de fogos de artifícios, música da bandinha¹⁴³, soar do sino, conversas animadas pelas ruas...

Cena 2: Embaixadas, sons de flauta e tambor, embate do metal das armas e riscos de espadas pelo chão...

Os dois blocos de referências sonoras apresentados acima são característicos da festa religiosa, sendo o segundo composto por sons produzidos diretamente pelo evento espetacular da batalha. O conjunto descrito de sons, músicas, vozes, ruídos e silêncios compõem a ambientação sonora de Prado nos dias em que a Luta de Mouros e Cristãos acontece na cidade.

A paisagem sonora¹⁴⁴ da Luta se confunde com os sons emitidos pela festa da padroeira. Nas primeiras horas da manhã, na alvorada do dia 02 de fevereiro, acontece uma rajada de fogos de artifícios. Em seguida, a “bandinha” desfila pelas ruas tocando hinos religiosos, músicas populares nos instrumentos de sopro e percussão. Nesse clima, parte da cidade desperta, com alguns moradores, que não se contentam em apenas ouvir o som, levantando para acompanhar o cortejo. Poucas horas depois, é o sino da Igreja Matriz que demarca sonoramente o dia da festa. Feito de metal pesado, as badaladas soam forte sendo ouvidas por moradores que habitam a região central da cidade, nas localidades mais próximas à igreja.

Após as primeiras horas em que a festividade se materializa em forma de sons, a primeira missa do dia apresenta uma composição de caráter mais espetacular, indo além das músicas cantadas pelo coral e acompanhamento de instrumentos musicais e as intervenções da bandinha, com momentos da liturgia marcados por números cênicos.

No final da manhã, ao término da missa, os fogos de artifícios e o sino da igreja compõem os sinais de maior volume sonoro. O sino, aliás, tem uma representação histórica nas comunidades cristãs, “ele define a comunidade, pois a paróquia é um espaço acústico circunscrito por sua abrangência. O sino é um som centrípeto; atrai e une a comunidade num sentido social” (SCHAFFER, 2001, p. 86).

¹⁴³ Denominação usada pela comunidade de Prado para a Filarmônica Lira Pradense

¹⁴⁴ Termo cunhado por Murray Schafer (2001) que quer dizer “qualquer campo de estudo acústico”.

“Para toda a cristandade, o divino era sinalizado pelo sino da igreja”, pois assim ele cumpria o papel de ser um tipo de “calendário acústico que anunciava festas, nascimentos, mortes, casamentos, incêndios e revoluções” (SCHAFER, 2001, p. 83; 87).

Em Prado, essa função é atualizada. As badaladas anunciam para os que não estão presentes na missa, os momentos da liturgia. E os que querem apenas assistir a saída dos fiéis da igreja juntamente com a queima de fogos final, se informam do tempo de finalização da missa guiando-se e reconhecendo o som do sino tocado em momentos específicos da liturgia.¹⁴⁵

Após a manhã ser ocupada pelas celebrações mais voltadas para a padroeira da cidade, Nossa Senhora da Purificação, o início da tarde é o tempo em que “mouros e cristãos” anunciam sua chegada. O som também é um elemento anunciador do início da batalha. Mais uma vez, os estampidos dos fogos de artifícios transmitem para a comunidade o início do espetáculo. Entretanto, é, principalmente, a música tocada pela flauta e tambor que permite que os moradores de Prado saibam que a cidade começa a viver um dia de luta.

A paisagem sonora da Luta de Mouros e Cristãos é composta por sons produzidos e emitidos, diretamente, pela sua realização cênica e de sons que compõem o ambiente onde ela acontece, ou seja, os espaços abertos da rua, quintais e praças. Na relação direta com o espetáculo, os sons produzidos pela flauta doce – chamada de gaita– e pelo tambor – chamado de caixa– é a única expressão explicitamente musical. Esse par de instrumentos está presente em “manifestações festivas no Brasil desde a chegada dos portugueses, no século XVI. Na carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal encontra-se uma descrição em que portugueses e índios dançam ao som de gaitas e tamborilhos trazidos pelos portugueses em suas embarcações”. (DUMAS, 2005, f. 182)

Cada grupo tem um par de músicos que tocam a caixa (tambor) e a gaita (flauta). A musicalidade vinda dos dois instrumentos evoca tanto uma atmosfera medievo–ocidental quanto um sonoridade de características árabe. É apresentada em “escala e construção rítmica”, reproduzindo uma “musicalidade medieval, num

¹⁴⁵ Igrejas trocam seus sinos de metais por equipamentos que emitem seus sons através de caixas de sons e badaladas gravadas em estúdio. Prado incorporou essa tecnologia na sua igreja em 2011.

notável exemplo de preservação oral de, praticamente 500 anos em solo brasileiro” (DANTAS, 2000, p. 14)

As características da música tocada por “mouros e cristãos” da região do extremo sul baiano apresentam-se em especial nas:

(...) frases cortadas e cheias de pequenas ornamentações (ou arabescos), no ritmo irregular, sem compasso, finalmente, na emissão, quando o flautista sopra de maneira especial, produzindo um som que lembra o zurna, instrumento de palheta dupla, não por acaso executado com acompanhamento de tambor, correspondendo à formação *davul-zurna* da música turca. São, portanto, traços de estilo árabe os pequenos melismas, o ritmo irregular no tambor e o som especial da flauta para a guerra. (DANTAS, 2000, p. 14)

O aprendizado dos executores passa, inicialmente, pela audição, no contato direto com a música tocada e ouvida. Não há um registro em partitura da música. Artur Marques dos Santos, 59 anos, capitão e gaiteiro cristão, explica como aconteceu o seu processo de aprendizado: “Aprendi com o finado Sai do Sol. Ele me deu umas dicas, eu botei na mente, levei pra roça e lá me dediquei”.

A flauta tocada, ainda hoje por Artur, integrante da brincadeira desde os seus sete anos, é um instrumento industrializado, feito de material plástico. Antes, porém, era feita de bambu ou de um tipo de madeira semelhante e fabricada artesanalmente.



Figura 107: O cristão Artur tocando a “gaita” (flauta).

O outro instrumento componente da dupla musical é o tambor ou caixa. Feito artesanalmente com material que era acessível aos próprios executores, hoje, é comprado em lojas de instrumentos musicais, feito industrialmente de material sintético e metal. Seu Irdinho¹⁴⁶, que tocou durante décadas o tambor no grupo mouritano, informou como era confeccionado o instrumento. Utilizava uma membrana de animal, por ele mesmo caçado, para fazer a base superior em que se percute o par de baquetas e a base inferior em que se recobrem as extremidades ocas da estrutura tubular feita de fina lâmina de zinco ou de compensado.

¹⁴⁶ Hildiberto Coelho Ferreira nasceu na zona rural de Prado, em 16 de janeiro de 1925. Faleceu na mesma cidade em janeiro de 2003.



Figura 108: Seu Irdinho com o tambor por ele confeccionado.

Nas extremidades da base tubular, faziam-se pequenos orifícios para a fixação de um fio de nylon ou uma fina corda que atravessava a parte externa do tambor e as bases superior e inferior feitas do couro de animal. Na extensão da corda eram colocados pequenos e estreitos canudos que davam um efeito de reverberação do som percutido com as baquetas. Na extensão da corda de nylon que circundava a parte externa do tambor, havia pequenas amarrações com pedaços pequenos de couro que possibilitavam a distensão do couro do tambor e, por consequência, a sua afinação.

A música, componente espetacular da Luta de Mouros e Cristãos, cumpre a função de criar, demarcar e acentuar determinadas cenas. Aparece com maior vigor com o toque de tambor mais compassado para compor um clima de tensão e suspense antes da luta de espadas, assim como cria uma malha sonora constante quando os grupos marcham pelas ruas. O “cristão” Artur pontua os momentos de diferenciação de execução: “A música lenta é uma marcha pra gente sair na rua. E no combate a gente reduz mais a flauta. Aí a caixa dobra e é o combate, pros cara atravessar na espada”. Artur demarcar a diferença não só de momentos, mas também evidencia características da música de cada um dos grupos. “A diferença é que dos mouros é mais... ela é mais ligeira. E a dos cristãos é mais devagar. Ela é mais lenta porque os cristãos anda mais devagar. Os mouros anda mais correndo”.

A música que acompanha o folguedo pradense pode ter como definição três momentos específicos: a marcha, a embaixada e a luta de espadas. É Artur quem explica: “Na hora que dá a embaixada a gente toca lento e na hora que a gente vai bater espada a gente reduz. Aí bate mais forte a caixa, que dobrou ali e a caixa tem mais repico. Aí os camarada vai na espada mesmo”.

A fala é o segundo elemento de destaque na sonoridade característica da “luta”. Nas cenas correspondentes à embaixada, nos quais capitães e embaixadores proferem frases em desacato, ameaça ou difamação ao grupo opositor, a voz é o principal agente, pois é através, prioritariamente, dela que o público acompanha o desenvolvimento da disputa, situando-a mais diretamente no ambiente religioso de muçulmanos e cristãos.

A emissão da voz não recebe a mediação tecnológica de um aparelho de ampliação sonora. Desta forma, ao ser emitida no espaço aberto, seja da rua ou praça, acontece uma dissipação das ondas sonoras emitidas variando e por vezes comprometendo o seu alcance.

Ao acontecer num dia festivo, a Luta de Mouros e Cristãos e a sua consequente produção de sons dialogam com os sons da própria festa. O cotidiano cultural da cidade do Prado vêm se alterando significativamente nas últimas décadas. A convivência e utilização de equipamentos que ampliam o volume sonoro foram incorporados aos hábitos pradenses. São aparelhos de telefone, caixas de som, rádios, televisão, mp3, objetos presentes no cotidiano da cidade. Os alto-falantes da rádio estão nos postes da rua principal. Um carro com sistema de som é a principal via de comunicação pública na divulgação dos eventos sociais e comunitários. Nas ações de lazer, os shows com bandas e os carros equipados com potentes caixas sonoras invadem o espaço público no período de festas do verão¹⁴⁷. Ou seja, o espaço urbano pradense hoje, ao ser associado a festas, é ocupado por massas sonoras que exploram o alto volume de projeção de som.

Dessa forma, as inovações tecnológicas vêm provocando mudanças na percepção humana, assim como interferem na cultura do lazer e do cotidiano da

¹⁴⁷ Assim como a cidade vizinha Porto Seguro, o turismo tem sido uma via econômica de investimento em Prado interferindo no crescimento demográfico, emprego e divulgação e produção de um perfil identitário estereotipado baiano.

cidade. Junto a isso, Prado vive um não acelerado, mas constante aumento demográfico. Isso faz com que, ao aumentar a população, cresça também a quantidade de sons produzidos por ela. O uso de equipamentos domésticos, elétricos e eletrônicos emitem sons antes não conhecidos na cidade. Enquanto a comunidade pradense vive mudanças significativas na forma de se relacionar com a música, barulhos, ruídos, silêncios e sons, a Luta de Mouros e Cristãos mantém a mesma estrutura composta pela voz emitida pelos brincadores e a escuta de quem a assiste.

Os sons oriundos das novas tecnologias foram incorporados aos hábitos humanos de tal forma que a cultura auditiva de hoje, familiarizada com alturas sonoras mais elevadas, passa a estranhar e até mesmo a ter uma qualidade de captação sonora alterada. Por consequência, acontece também uma não valorização, em linhas gerais, de sons emitidos numa frequência mais baixa. Tais hábitos estão associados a questões mais amplas, que atingem não só a comunidade pradense, são marcos associados a desenvolvimento tecnológico do mundo. Murray Schafer afirma que:

A Revolução Industrial introduziu uma multidão de novos sons, com consequência drásticas para muitos dos sons naturais e humanos que eles tendiam a obscurecer; e esse desenvolvimento estendeu-se até uma segunda fase, quando a Revolução Elétrica acrescentou novos efeitos próprios e introduziu recursos para acondicionar sons e transmiti-los esquizofonicamente através do tempo e do espaço para viverem existências amplificadas ou multiplicadas (SCHAFER, 2001, p.107).

Estudiosos apontam, a exemplo de Schafer que a Revolução Elétrica “deu-nos novos centros tonais de primeira unidade, em relação aos quais todos os outros sons são agora equilibrados” (SCHAFER, 2001, p. 146). Os modos de se relacionar com o som fazem com que a audição passe por uma educação sonora, interferindo na capacidade de percepção, assim como na aceitação ou rejeição de produtos sonoros. Atualmente, a audição é treinada e educada para aceitar e preferir as sonoridades expressas em volumes mais altos assim como a uma musicalidade de apelo popular. A Luta de Mouros e Cristãos vai na contramão dos hábitos do cotidiano, pois além de produzir uma melodia e ritmo diferentes das canções popularizadas, a percepção sonoro-vocal é limitada.

Na Luta de Mouros e Cristãos a via de emissão e percepção não acontece através de um equipamento mediador. Já a escuta de músicas, e demais práticas acústicas que compõem o lazer de parte da população, passam por equipamentos sonoros que ampliam a projeção e o alcance do som. Além do elemento quantitativo, contado em decibéis, a diferença da música que é produzida e consumida nos momentos de lazer e os sons dos folgedos da cidade, incluindo a Luta de Mouros e Cristãos, apresentam disparidades técnicas que vão desde os instrumentos empregados como a particularidade estética.

Mesmo sendo intencionalmente produzidas para serem ouvidas, as vozes dos brincadores da Luta de Mouros e Cristãos se perdem na amplidão do espaço. Co-habitando e, algumas vezes disputando com sons do ambiente, a voz humana entra em estado de desvantagem para ser percebida por quem assiste as apresentações. E, como afirma Schafer, “o aumento de intensidade da potência do som é a característica mais marcante da paisagem sonora industrializada” (SCHAFER, 2001, p. 115) O acústico da música e das vozes da “luta” em oposição aos equipamentos, com alta potência sonora, explorados por jovens e influenciando a percepção e os hábitos de escuta da população fazem com que ocorra uma situação de poder, prevalecendo com vantagens de serem ouvidas as manifestações de maior potência sonora.

Existindo no campo da tradição e manutenção de conhecimento, a Luta de Mouros e Cristãos sofre as transformações sociais e, em alguns aspectos, adapta-se aos novos contextos. No que tange a audição dos diálogos proferidos por capitães e embaixadores, já foi sugerida a inserção de equipamentos tecnológicos, mas nenhum mecanismo vem sendo anunciado, mesmo com as tímidas sugestões a respeito da introdução de microfones. Para algumas pessoas locais, a dificuldade de escuta é apontada como uma possível explicação para o crescente desinteresse e envolvimento da comunidade na realização da “luta”.

5.7 Religiosidade, público e a cidade: a cena contemporânea e a sustentação da tradição

A cidade que teve na sua base de construção a fixação dos Aymorés na margem do Rio Jucuruçu, hoje tem uma relação com a religiosidade indígena pouco evidente, tendo os rituais das tribos ainda existentes na cidade uma clara influência, e reprodução da cultura cristã.

Na festa de levantamento do mastro de São Sebastião, que acontece anualmente no dia 20 de janeiro, no povoado de Cumuruxatiba, litoral norte de Prado, realizada pelos índios das cinco aldeias existentes no município, a mixagem de elementos culturais cristãos e indígenas é a marca da celebração. Procissão e danças indígenas, a reverência ao deus cristão e a Tupã, são expressões que demonstram o trânsito de influências entre a matriz portuguesa e a cultura autóctone. As danças circulares são executadas com cânticos compostos por palavras em português e na língua indígena. São evocados deuses que podem ser identificados como pertencentes aos universos dos índios e dos cristãos.

São Sebastião, da forma que é representado oficialmente pela Igreja Católica, tem uma imagem que permite que ele seja localizado no universo pradense-indígena. O tronco, no qual ele aparece amarrado, as flechas fincadas no seu corpo, o cabelo, são justificativas para defini-lo como um “cabôco, selvagem, como nós”, como afirma o mouro Irzinho.

A interpretação da imagem de São Sebastião para o contexto local particulariza a Luta de Mouros e Cristãos de Prado em relação aos demais dramas de tradição carolíngia. A absorção da cultura local em símbolos vindos de uma outra realidade histórica, foi amplamente explorada pela Igreja na conquista de novos fieis. Provavelmente, o culto a São Sebastião esteve associado a essa estratégia, com a exploração da aproximação da sua imagem com o universo indígena, local e comum para os pradenses de outrora e de hoje.

Entretanto, a religião oficial católica, representada na figura do pároco Ariston de Araújo, mostra-se contrária a uma prática religiosa que se efetive no cruzamento de culturas. O catolicismo é a religião com maior número de seguidores em Prado, seguida das neo-pentecostais, como a Batista, Adventista, entre outras. Vêm-se

cobrando dos fieis o cumprimento de compromissos como o batismo, o casamento religioso, a participação nas missas e o pagamento do dízimo. As mudanças na atual prática católica em Prado teve início com a posse de Ariston de Araújo, um padre de visão conservadora. A população reagiu, inicialmente, com certo estranhamento, mas hoje, depois de cerca de seis anos da permanência desse regime, atingiu-se uma estabilidade negociada com a fixação de uma prática católica mais ortodoxa.

Não é possível avaliar o nível de mudanças, aceitações e rejeições a essa conduta. No entanto, as manifestações religiosas de caráter mais festivo e híbrido, a exemplo da Puxada do Mastro de Cumuruxatiba e da Luta de Mouros e Cristãos da sede do município, tornaram-se mais independentes da Igreja, funcionando sem grandes intervenções do padre. O grupo de pessoas que organiza e participa da brincadeira dos mouros conseguiu adquirir a sua própria imagem de São Sebastião, já que o padre se recusou a ceder a da igreja para os festejos a partir do ano de 2007. Os índios do distrito pradense Cumuruxatiba chamam o padre da cidade vizinha, Itamaraju, para realizar a missa e acompanhar a procissão final para os festejos do santo. Os participantes dos folguedos, mesmo sendo vistos com resistência pela liderança maior da igreja na cidade, consideram-se católicos e apresentam a fé religiosa como uma das principais motivações para realização da festa.

A aproximação da plateia no momento das apresentações da Luta de Mouros e Cristãos acontece numa tênue fronteira entre a realidade da rua e a ficção que marca o espetáculo. Por ocupar o espaço público onde as situações vividas são realizadas em paralelo com as cenas, os personagens e as pessoas que o interpretam são lembradas e convocadas pelos dois estados: são reconhecidos no papel que desempenham no cotidiano e o que é apresentado no espetáculo. Não obstante, a pessoa tem o título do personagem acoplado à sua alcunha.

A relação de intimidade entre plateia e espetáculo expressa no ato da performance não se revela no mesmo plano, no dia a dia. Atualmente a mobilização da comunidade em torno da Luta de Mouros e Cristãos é baixa. Cada vez mais a plateia tem se mostrado menos atraída, assim como tem diminuído o interesse de pessoas em fazer parte da brincadeira.

Algumas suposições podem ser aventadas para compreender esse fenômeno acerca da Luta de Mouros e Cristãos do Prado.

Considerando o aspecto religioso, além da restrição exercida pela Igreja local, a conversão de pradenses às religiões neo-pentecostais tem sido crescente ocasionando uma diminuição na quantidade de católicos.

Questões relacionadas ao desenvolvimento social contemporâneo atingem a Luta de Mouros e Cristãos. A formação estética de valorização de folguedos não faz parte de uma educação oficial. O contato e o incentivo cultural via mídias nacionais e internacionais consumidas pela juventude pradense estão pautadas nas manifestações culturais e de entretenimento exteriores e diferentes dos folguedos locais. Os incentivos à apreciação de produtos divulgados pela internet e televisão fazem com que se forme um público voltado para esses tipos de produções. Dessa forma, o gosto pelas manifestações tradicionais locais não é cultivado suficientemente fazendo com que sejam menos valorizadas, atraindo menos participantes e reduzindo a sua plateia. Uma das adolescentes pradenses, Juma Mascarenhas, deu a seguinte explicação:

Deveria incentivar os mais jovens pra eles participarem, prá não ficar achando que é mico participar de uma procissão, da marujada, dos mouros e cristãos. Acho importante a gente conhecer essas festas, por que a gente vê de onde a gente vem, a sua raiz. Eu não nasci aqui, mas morei a maior parte da minha vida aqui. Então me considero daqui. Então eu acho que mouro e cristão, a marujada fazem parte da minha vida. Eu não me vejo, assim, numa cidade que não tenha essas festas. Acho que eu ficaria um pouco perdida. Eu acho que isso faz parte da nossa vida e sem isso a gente ficaria sem um chão.

Associada à questão da educação estética, a vinda de novos moradores por conta do desenvolvimento turístico faz com que a relação com as manifestações tradicionais passe por novas configurações. O conhecimento e o envolvimento de pessoas com a cultura local nem sempre correspondem ao interesse desenvolvido por quem teve a oportunidade de contato durante maior parte de sua vida pessoal. Entretanto, o aspecto turístico associado ao econômico promove uma atenção da administração local na manutenção dos grupos tradicionais de folguedos da cidade.

O financiamento dos custos com figurino, a divulgação na programação cultural de verão são iniciativas tímidas, mas recorrentes nas ações do poder executivo.



Considerações finais...

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS OU JUNTANDO AS MARGENS: UM ENCONTRO ENTRE A LUTA E O AUTO

Esta última parte da tese encerra a viagem percorrida pelos dramas de tradição carolíngia que acontecem nas cidades de Prado e de Santo António. A proposta foi construir caminhos para compreendê-los nas suas relações de trocas culturais, históricas, de produção, atualizações e perpetuação de conhecimentos.

Após traçar pontos de contato referentes à história dos dramas e suas relações com os formatos de narrativas, esse texto propõe-se a fazer um perfil comparativo destacando aproximações e distanciamento entre o Auto de Floripes e a Luta de Mouros e Cristãos. Ao depositar a atenção da pesquisa nesses dois espetáculos e seus campos adjacentes, é possível rever que festas revelam passados e memórias que se atualizam nas cenas. Traços do passado aparecem nos espetáculos revelando processos vivenciados entre brasileiros e são-tomenses.

A confluência não demarcou apenas similitudes. A existência de dramas carolíngios nas margens atlânticas em questão iniciou-se com a colonização portuguesa, comum aos dois países, que trouxe no processo de povoamento e ocupação a implantação da religião católica.

São Tomé e Príncipe e Brasil viveram a implantação da cultura portuguesa através da execução do projeto de colonização, aplicado através das estratégias de evangelização, povoamento, planejamento econômico e cultural. No entanto, as particularidades de cada um desses territórios fazem destacar as diferenças resultantes desses processos.

Como São Tomé e Príncipe era desabitado no momento da sua descoberta, o processo de catequização teve um centro de interesse diferenciado em relação ao Brasil. Na colônia africana o alvo eram os próprios colonos e os escravos para lá enviados. No Brasil, como havia uma população nativa, os índios foram, de início, o principal objeto de interesse da conversão. Muito provavelmente este diferencial

demográfico tenha sido orientador dos respectivos projetos de catequização implementados em cada uma das colônias lusitanas.

São Tomé e Príncipe teve a presença dos missionários franciscanos como os responsáveis pela implantação da cultura católica (SOUSA, 2008, p. 106). Já em 1499, após os franciscanos, e com a chegada do donatário Fernão de Melo uma outra congregação religiosa aportou no arquipélago: os missionários de Santo Agostinho. Com estes, “l’archipel se structure pour obtenir une meilleure efficacité des religieux qui serviront désormais d’appui à l’organisation civile et administrative ¹⁴⁸». (SOUSA, 2008, p. 108)

Os franciscanos também aportaram no Brasil, mas foram os jesuítas os missionários que executaram o plano catequético de forma efetiva. A Companhia de Jesus, criada em 1534 e reconhecida por bula papal em 1540, era uma ordem que combatia o protestantismo e tinha a missão de evangelizar populações das novas terras descobertas. No ano de 1549, desembarcaram os primeiros jesuítas nas terras do Brasil, na Bahia, no. Como numa organização de caráter militar, os jesuítas consideravam-se soldados da Igreja e expandiam suas ações aos setores culturais, sociais e políticos de forma contundente.

A missão religiosa não descartava a arte como estratégia de sedução dos indígenas brasileiros. Tinhorão afirma:

Seria, pois dentro desse quadro de controle absoluto dos agrupamentos indígenas sob sua administração espiritual e educacional, e seguindo o princípio da superioridade da cultura e dos costumes europeus, que os padres jesuítas desenvolveriam durante todo o século XVI o seu trabalho de catequese, determinando, inclusive, as formas possíveis de manifestações lúdicas com caráter de folgado popular. (TINHORÃO, 2000, p. 26)

Recorria-se à adaptação de expressões culturais indígenas com conteúdo doutrinário cristão. Alguns padres começaram “não apenas a verter para o tupi os primeiros fundamentos do cristianismo, os mandamentos e trechos da Bíblia, mas também o Padre Nosso em estilo de cantoria indígena” (TINHORÃO, 2000, p. 27). Tais sinais evidenciam, já no início do processo efetivo de formação da sociedade

¹⁴⁸ “O arquipélago se estrutura para obter uma melhor eficiência dos religiosos que serviram naquele momento de apoio à organização civil e administrativa.” (Tradução nossa)

brasileira, a propensão para a mestiçagem, envolvendo uma cultura local e as estrangeiras.

Por não encontrar uma população nativa na ocasião da descoberta, no arquipélago africano não houve, de imediato, uma cultura de afirmação e conversão religiosa. Porém, com o projeto de povoamento e colonização, portugueses e escravos passaram a fixar moradias nas ilhas. Segundo Seibert, já em “(...) 1504 a igreja tinha estabelecido uma escola de artes e ofícios, duas igrejas e uma Santa Casa da Misericórdia e seu hospital. No princípio do século XVI existiam já nove paróquias, das quais uma era no Príncipe.” (SEIBERT, 2000, p. 40)

No Brasil, na chegada dos portugueses e no encontro com a população nativa, foram realizadas ações de afirmação da fé cristã, como a missa e a fixação de uma cruz no solo.

Com o estabelecimento da religião católica nas duas colônias, criou-se um campo mais propício para aceitação de dramas de afirmação cristã, como os festejos religiosos, encenações e as narrativas de tradição carolíngia.

Em relação à colônia africana, a brasileira teve um marco na sua trajetória. A fixação de residência da família real, de 1808 a 1821 foi significativa nos rumos da sua história. Credita-se a este fato, a aceleração do processo de independência e descolonização do Brasil. A vida cultural recebeu uma forte inserção das práticas que aconteciam na Coroa. Foi nesse período que se construíram as primeiras salas de espetáculos, assim como começou a vinda de companhias teatrais europeias, a importação de livros, a criação de bibliotecas, organização de arquivos e a implantação da imprensa, ações que fizeram parte do chamado “empreendimento civilizatório”.

A possibilidade de publicação de livros em território brasileiro, dentre eles, os de “Carlos Magno”, contribuiu para a sua popularização, pois assim havia uma maior disponibilidade de exemplares, permitindo uma melhor distribuição e acesso à esta obra. São Tomé e Príncipe não recebeu a mesma intervenção da Coroa nos investimentos culturais. Os livros que lá circulavam vinham de Portugal e até mesmo do Brasil.

O lugar comum entre mouros e cristãos de Príncipe e do Prado em relação às motivações que levam alguns moradores a participar diretamente desses espetáculos está em critérios como estético, religioso e familiar, questões que

passam por pontos de abrangência individual e/ou coletiva. No quesito pessoal, a inserção nos folguedos está associada, preferencialmente, à identificação estética.

Iniciando-se com a apreciação desde a infância, futuros mouros ou cristãos revelam os quesitos “beleza”, “buniteza” como principais elementos motivadores no aprendizado e participação nos espetáculos. A apreciação da Luta de Mouros e Cristãos e do Auto de Floripes provoca, em parte significativa dos espectadores a admiração e o posterior desejo e interesse em participar.

No Prado, a filiação religiosa, vinda em forma de promessa a São Sebastião, faz eco junto ao critério estético. Essa motivação é mais evidente na Luta de Mouros e Cristãos do que no Auto de Floripes, em que a participação da Igreja e a evocação da fé são, praticamente, inexistentes. Como o espetáculo pradense teve na sua efetivação a participação direta do padre, na cena final do batismo, e a utilização de espaços como a igreja, a associação da festa com a prática católica torna-se evidente.

A expressão da fé católica está também no discurso dos brincadores que chegam a afirmar que a inserção na Luta se deu por conta de rogações feitas ao santo: a cura de uma doença na infância fez com que o atual capitão cristão Artur Marques entrasse e permanecesse no folguedo.

Já em Santo António, mesmo sendo o Auto de Floripes uma encenação de caráter cristão, a relação com a Igreja local não é visível. Apenas o espaço do castelo cristão, localizado em frente à igreja matriz, faz uma menção direta à paróquia local. A dramaturgia faz referências ao catolicismo, mas não há uma dependência direta com a igreja na realização do espetáculo. A fé em São Lourenço, santo relacionado à festa, não aparece em imagens ou em procissão, diferentemente do que acontece no Prado.

O desejo de perpetuar uma tradição herdada de antecedentes familiares faz com que moradores efetivem sua inclusão na Luta de Mouros e Cristãos e no Auto de Floripes. O vínculo de parentesco nos espetáculos citados permite que, ainda crianças, o contato com o evento seja vivido de forma mais próxima, possibilitando um convívio que vai além do que é apresentado nas ruas, facilitando o conhecimento aprofundando do espetáculo. O ponto referente ao vínculo familiar propicia oportunidades para a memorização, seja na lembrança da composição do

figurino, da execução da música, da escuta das embaixadas e das deixas e do aprendizado de rituais de preparação.

Nas duas representações particularidades culturais demarcam as iniciativas de preparação corporal para a entrada em cena. Mouros e cristãos de Santo António usam folhas e ervas no corpo com o intuito de criar defesas para possíveis olhares maléficos do público. Em Prado, de forma menos ritualística, acontece, eventualmente, a ingestão de bebida alcoólica como forma de preparação para a entrada em cena, de forma a atuar na liberação corporal. A intenção declarada para os que fazem uso dessa estratégia é deixar o corpo menos tenso, mais expandido e propício para a execução de movimentos mais belos, voltados diretamente para a exposição e atração dos olhares do público. A relação da ação espetacular do ator com o olhar público assume dimensões diferentes. Enquanto no Prado a preparação é voltada para a atração do olhar da plateia, em Príncipe o ritual é destinado à repulsa de determinados olhares, os “maus-olhados”. Ou seja, enquanto a prática são-tomense visa “fechar o corpo”, os brincadores pradenses buscam atrair os olhares do público através de um corpo mais liberado.

Os processos de aprendizado dos folguedos passam por etapas comuns. A primeira delas é a apreciação. Testemunhas oculares, antes de fazerem parte como atuantes, conhecem e aprendem sobre os respectivos espetáculos, apreciando-os. O interesse inicial revela-se pela curiosidade, pela atração estética e pelo compartilhamento de um espaço identitário comum aos moradores de suas pequenas localidades, seja em Prado ou em Santo António. O contato com a Luta de Mouros e Cristãos e com o Auto de Floripes é possibilitado pelo fácil acesso das cenas que acontecem nas ruas e pela convivência no cotidiano não festivo da cidade.

Passada a etapa da apreciação, o aprendizado do espetáculo são-tomense diferencia-se em relação ao pradense. A evidência maior está na utilização do livro, explorado como suporte para a compreensão e memorização do texto dramático.

Como o Auto de Floripes apresenta um roteiro com maior quantidade de cenas e falas, a leitura do texto de “Carlos Magno” é um recurso explorado constantemente para a fixação da seqüência de cenas e das deixas, especialmente para quem faz personagens como Floripes, Almirante Balão, Carlos Magno, Ferrabrás e Oliveiros, possuidores de maior quantidade de réplicas no Auto.

Na cidade do Prado, a aprendizagem das cenas se dá essencialmente através do contato direto com o espetáculo. Para os que têm deixas, há o reforço da oralidade apoiada pela escrita, que acontece através da escuta, repetição, anotação, leitura e memorização das embaixadas entre o iniciante e um brincador mais antigo. Consequentemente, a produção e a transmissão de conhecimentos na Luta de Mouros e Cristãos vivem uma dinâmica mais propensa à modificações. A apreciação de várias apresentações do folguedo permite perceber que parte dos diálogos se diferencia, a depender das condições do ambiente, da reação da plateia e do brincador que a recita.

A estrutura dramática da Luta de Mouros e Cristãos segue uma sequência de cenas, entretanto, o espaço, mesmo que restrito, para improvisações e inovações nas falas é mais possível e aceitável em relação ao Auto de Floripes. Apesar de ser citado como a fonte dos processos de memorização de brincadores mais antigos, atualmente o livro não é sequer lembrado pelos mais novos e tampouco encontrado na cidade.

Já o Auto de Floripes funciona com uma obediência irrestrita ao livro matriz. O texto existe de forma fixada no seu formato escrito, permitindo que o mesmo conteúdo, história e diálogos sejam lidos para serem reproduzidos pelos figurantes. O desenrolar cênico obedece a uma estrutura escrita, o que possibilita ser mais facilmente reproduzido de maneira fiel ao seu registro original. Inclusive, a reprodução cênica com fidelidade ao material impresso confere um status de qualidade na avaliação do público.

A recepção do Auto de Floripes pela comunidade do Príncipe revela a aceitação, o envolvimento e o sentimento de pertencimento dos moradores da ilha ao espetáculo. Nesse sentido, esse drama carolíngio alimenta-se da reciprocidade existente entre os que estão em cena com os que o apreciam.

As motivações que impulsionam futuros brincadores e figurantes a fazerem parte dos espetáculos carolíngios e assim perpetuarem o conhecimento dessa narrativa podem atuar de forma conjugada. Muitas vezes as decisões que os levam à participação nos folguedos variam em intensidade e até mesmo se justapõem.

Assim, as razões estéticas podem dividir espaços com as religiosas, com a tradição e ainda podem variar em graus diferenciados de influências.¹⁴⁹

BRINCADOR/ FIGURANTE (Ator/Atriz)	Luta de Mouros e Cristãos Prado- Bahia- Brasil	Auto de Floripes Santo António- Ilha do Príncipe São Tomé e Príncipe
Inserção	<ul style="list-style-type: none"> • Motivação religiosa; • Tradição familiar; • Identificação estética 	<ul style="list-style-type: none"> • Tradição familiar; • Identificação estética
Aprendizado (via principal)	<ul style="list-style-type: none"> • Apreciação 	<ul style="list-style-type: none"> • Apreciação; • Leitura e memorização
Preparação para a cena	<ul style="list-style-type: none"> • Afirmação estética; • Ingestão de bebida alcoólica 	<ul style="list-style-type: none"> • Afirmação estética; • Afirmação dos laços comunitários; • Banho-ritual

Quadro 2: Brincador - Figurante

¹⁴⁹ Os quadros comparativos apresentados foram construídos com os dados por mim levantados nesta pesquisa.



Figura 109: Seu Romildo fazendo história na Luta.



Figura 110: A personagem Floripes como protagonista do Auto.

Rios marcam a paisagem do Prado e da Ilha do Príncipe. O Jucuruçu margeia a região sul da cidade baiana. O Papagaio divide Santo António em duas partes. Nos dias de mouros e cristãos, o rio pradense é cenário para o combate. É no percurso fluvial que os mouros fazem a primeira aparição para o público e para os inimigos cristãos. As águas do Jucuruçu simbolizam, nesse momento, o leito navegado por muçulmanos em busca de novas terras a serem ocupadas. As águas do Papagaio compõem o cenário do Auto, mas sem uma relação direta com o espetáculo.

As duas cidades recebem intervenções diferentes na caracterização do ambiente para a disputa entre mouros e cristãos. Prado, atualmente, nos dias de realização da Luta de Mouros e Cristãos, não recebe a construção de um cenário na caracterização de espaços. As ruas e praças são povoadas pela presença cênica do espetáculo através dos elementos sonoros e, visualmente, pela presença de corpos vestidos e com a movimentação típica.

A atuação dos brincadores pradenses remete a um ambiente de conflito que muito bem se aplica às ruas da cidade, pois não solicita um lugar específico como o Auto de Floripes. O espetáculo são-tomense, na reprodução dos espaços anunciados na matriz literária, além dos campos das lutas que acontecem nas ruas, demanda lugares como castelos, forca, cárcere, ponte. Assim, em Santo António, além das áreas delimitadas similares às do Prado, há a construção de cenários.

Supõe-se que o fato de ter a cena como principal espaço de memória na sua execução e, sendo a estrutura cênica efêmera e, portanto, menos rígida na fixação de conteúdos, a encenação pradense desloca-se do texto matriz para gerar dentro do próprio espetáculo, sua organização espacial, sendo assim menos literal que o Auto.

Ao retratar ambientes definidos nas histórias vindas da literatura, o Auto de Floripes reproduz cenicamente e de forma literal os espaços enunciados na narrativa. Assim, cárceres, forcas, castelos se concretizam na cenografia, enquanto que em Prado os anúncios espaciais aparecem apenas nas vozes dos brincadores. Maurítânia, Turquia, campos de batalha podem vir a ser lugares na imaginação da plateia.

CENÁRIO	Luta de Mouros e Cristãos Prado- Bahia- Brasil	Auto de Floripes Santo António- Ilha do Príncipe São Tomé e Príncipe
Espaços- cidade	Ruas e praças, barco	Ruas, praças, cemitério, cárcere (palácio do governo)
Cenários construídos	Forte (não mais construído no Prado)	Castelos, ponte, forca

Quadro 3: Cenografia

A oposição de cores marca boa parte das representações das lutas de mouros e cristãos. O antagonismo vermelho e azul reforça o sentido da disputa religiosa no Auto de Floripes e na Luta de Mouros e Cristãos. Na Luta, a oposição é mais explícita e direta pela maior simplicidade na composição do figurino. No Auto, além da exploração das cores em destaque, há um uso de tons complementares e secundários, especialmente na decoração das peças básicas como bombachas, camisas, capas e chapéus.

Para os mouros, a cor secundária é o amarelo. Na Luta de Mouros e Cristãos é explorada apenas em detalhes nas fitas fixadas nos chapéus, nos cintos, no sol que decora as capas e bandeira e nos penachos presos nos capacetes. Já no Auto de Floripes a cor amarela é mais utilizada, sendo usada nas camisas e adereços que adornam capas e babados. Além das duas cores quentes citadas, fitas e rosetas verdes, roxas, rosa e estampadas são colocadas nas indumentárias e acessórios dos mouros da ilha.

Os cristãos do Prado exploram uma segunda cor na complementação da sua caracterização predominantemente composta na cor azul. Fitas de cetim branco decoram capacetes e cinturões, tinta branca com glitter prata desenham cruz e estrela das capas e da bandeira. Enquanto apenas duas cores compõem a caracterização dos cristãos pradenses, os personagens do exército de Carlos Magno do Auto de Floripes além do azul e do branco, adotaram o verde como cor secundária e, na decoração com rosetas e fitas exploram em menor escala o rosa, o amarelo, o azul marinho, dentre outras cores.

Há similaridades na confecção dos figurinos feitos com tecidos sintéticos e de algodão, material de baixo custo. Em geral, são largos, o que permite maior amplitude gestual.

A grande diferença entre os figurinos dos dois espetáculos está na decoração, mais explorada por mouros e cristãos do Príncipe. Rosetas, fitas de cores diversas são fixadas em sapatos, saiotos, babados e capacetes oferecendo um visual rico em caracterização e multiplicidade de cores. O figurino dos pradenses é muito mais discreto e obediente a uma padronização cumprida por todos os brincadores. A permissão para a customização e criação individual é muito restrito.



Figura 111: Cristãos: esquerda, Brasil (2004). Direita, São Tomé e Príncipe (2009).

FIGURINO	Luta de Mouros e Cristãos Prado- Bahia- Brasil	Auto de Floripes Santo António- Ilha do Príncipe São Tomé e Príncipe
Cores	<ul style="list-style-type: none"> • Predominância do vermelho e do azul (cores complementares: amarelo/mouro e branco/cristão) 	<ul style="list-style-type: none"> • Base: vermelho e azul com variações de múltiplas cores na decoração.

Soldados	<ul style="list-style-type: none"> Bombachas, camisu, meião, chapéu 	<ul style="list-style-type: none"> Bombachas, saiote, camisa, gravata, faixas, meião, chapéu
Comandantes	<ul style="list-style-type: none"> Bombachas, capas, camisa, meião, capacete 	<ul style="list-style-type: none"> Bombachas, camisa, saiote, faixas, meião, capacete, elmo
Capacetes	<ul style="list-style-type: none"> Soldados: papelão com tecido, decorado com fita e penacho de lã; Comandantes: chapéu de palha coberto com tecido, decorado com espelhos, glíter e fitas 	<ul style="list-style-type: none"> Soldados: papelão coberto com tecido e decorado com fitas e rosetas; Comandantes: papelão coberto com tecido, decorado com fitas, rosetas e elmo (comandantes)
Acessórios	<ul style="list-style-type: none"> Utilização de luvas para proteção da mão 	<ul style="list-style-type: none"> Óculos escuros usados por todos os personagens; Adereços: usados em abundância com fitas e rosetas (fuxicos),

Quadro 4: Figurino

Como visto, os figurinos de mouros e cristãos da Ilha do Príncipe e do Prado, recebem reforço de alguns objetos na caracterização dos personagens. São complementos ao aspecto visual e que têm uma função na ação de personagens.

Dentre armas de proteção e ataque, a espada se destaca por estar presente e ser o principal instrumento de ação nas cenas de combate, seja na Luta de Mouros e Cristãos, seja no Auto de Floripes. Recebe atenção dos combatentes desde a sua confecção ao cuidado no seu manejo. Nos dois espetáculos são feitas de uma matéria- prima comum: suspensão de carros velhos. Preparadas de forma artesanal por serralheiros locais, passam por técnicas similares no seu acabamento.

No Auto de Floripes um armamento de defesa complementa o de ataque. São os escudos usados por mouros e cristãos, que tanto protegem dos golpes de espadas proferidos pelos inimigos, como produzem um efeito sonoro, incrementando a ambientação da guerra.

As impressões sonora e visual na Luta de Mouros e Cristãos não contam com a presença de escudos. Entretanto, o próprio golpe da espada produz um efeito proveniente do atrito com o chão de paralelepípedos, soltando faíscas e ruídos que acentuam a ambientação bélica. Tal efeito não é explorado no Auto de Floripes, pois o solo das ruas de Santo António é coberto de asfalto ou de barro, o que não permite o resultado característico da luta pradense.

Reforçando a caracterização, as bandeiras com as cores e símbolos dos mouros e cristãos são usadas pelos grupos do Prado e de Santo António. Portando no centro os respectivos emblemas de cada grupo, as flâmulas são carregadas e ocupam a função de identificar cada corporação. As de Prado são de tamanho maior e têm um visual mais discreto em relação as que são carregadas pelos combatentes da Ilha do Príncipe. Mesmo sendo de menor tamanho, as bandeiras são-tomenses têm mais elementos na sua decoração: babados nas extremidades e rosetas fixadas nos tecidos.

Quanto ao texto, o Auto de Floripes mostra uma obediência à obra matriz, reproduzindo no espetáculo as ações vindas da literatura e, cenicamente, ele cria uma certa independência nos aspectos plásticos, explorando uma marca identitária na caracterização visual pautada na customização e multiplicidade de cores no figurino.

OBJETOS	Luta de Mouros e Cristãos	Auto de Floripes
	Prado- Bahia- Brasil	Santo António- Ilha do Príncipe São Tomé e Príncipe
Espadas e escudos	<ul style="list-style-type: none"> • Não utilizam escudos • Espadas: confeccionadas com suspensão de carros velhos 	<ul style="list-style-type: none"> • Usam o escudo como arma de proteção e de produção sonora; • Espadas: confeccionadas com suspensão de carros velhos.
Bandeiras	<ul style="list-style-type: none"> • Mouros: vermelha com o símbolo do grupo • Cristãos: azul com o símbolo do grupo 	<ul style="list-style-type: none"> • Mouros: vermelha com o símbolo do grupo e com complementos da cor amarela; • Cristão: Azul com o símbolo do grupo e com complementos na cor verde.
Lança ou pique	<ul style="list-style-type: none"> • Material: Madeira leve, comprida, com diâmetro de cerca de 5 cm 	<ul style="list-style-type: none"> • Material: madeira leve, comprida, com diâmetro aproximado de 12 cm, decorada com fitas e pintura bicolor.
Símbolos	<ul style="list-style-type: none"> • Mouro: lua crescente e estrela (símbolo muçulmano)/ sol; • Cristão: Cruz e estrelas 	<ul style="list-style-type: none"> • Mouro: lua crescente e estrela • Cristão: cruz

Quadro 5: Objetos



Figura 112: Espadas da Luta de Mouros e Cristãos.

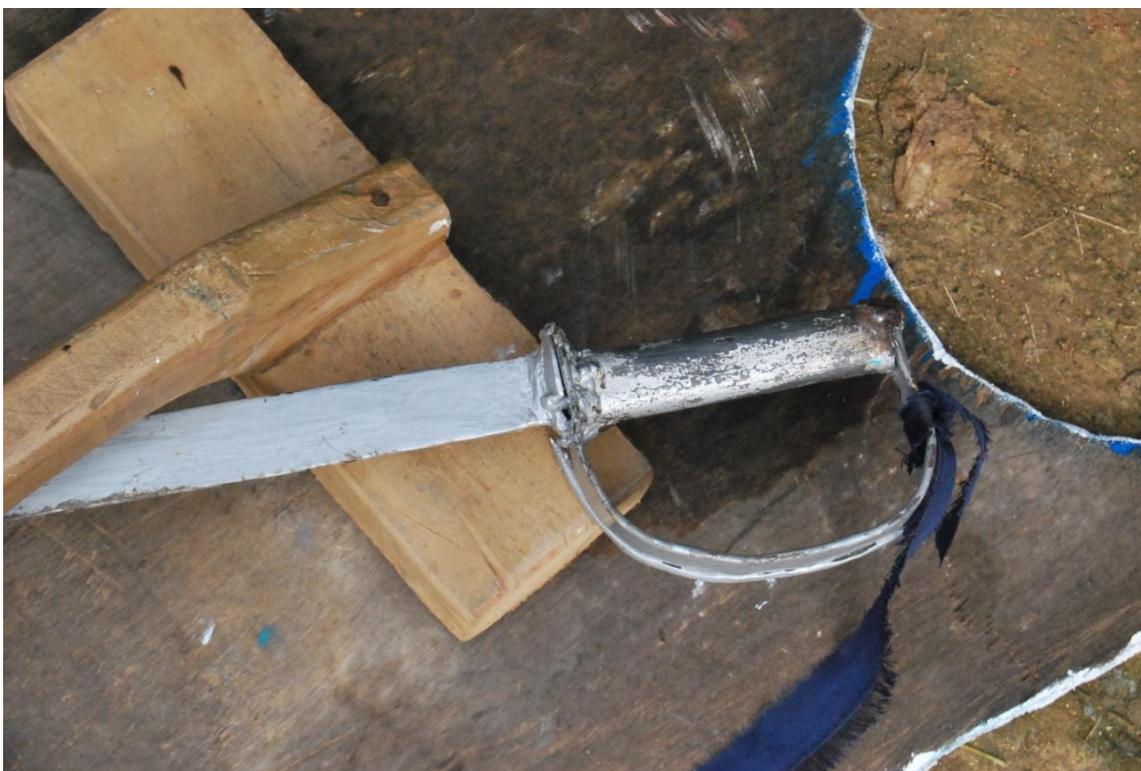


Figura 113: Espada do Auto de Floripes.

Podemos inferir que a Luta de Mouros e Cristãos e o Auto de Floripes apresentam como pontos comuns nas suas gêneses o livro “A História do Imperador

Carlos Magno e os doze pares de França”. A partir desse ponto inicial, os dois folguedos ficam mais distantes em semelhanças no desenvolvimento de suas narrativas. O Auto de Floripes encena um trecho específico do livro e o próprio é usado como instrumento no aprendizado de diálogos e na compreensão do drama.

Segundo brincadores e pessoas da comunidade, o folguedo pradense teve uma relação direta com o livro na sua gênese, mas hoje, ele é citado por poucos como fonte de origem, e sequer é encontrado em formato impresso. Essa relação entre a encenação e o material escrito presente no Auto de Floripes, o coloca diante de uma estrutura mais fixa. Como resultado, percebe-se um espetáculo com poucas variações na história e nos diálogos proferidos. No entanto, os elementos visuais da cena, que não encontram uma determinação no texto escrito, a exemplo do figurino e objetos, recebem uma forte influência da cultura local com exploração de cores e adereços.

O distanciamento da Luta de Mouros e Cristãos do texto escrito, por sua vez, fez com que ela se submetesse à sua própria dinâmica cênica, que tem uma estrutura mais permissível às mudanças, com um funcionamento mais suscetível aos desejos do público e do próprio evento espetacular. Por essa razão, não é possível identificar uma história ou um trecho específico do livro matriz. Encontra-se um roteiro comum ao Auto de Floripes no que tange o tema das disputas religiosas.

Os personagens do Auto são interpretações dos que existem na literatura, individualizados em nomes e em intrigas pessoais. Já na Luta de Mouros e Cristãos, os personagens são tipificados em funções, como: embaixador, capitão, etc. Tal constatação proporciona uma análise no funcionamento, na produção e transmissão de conhecimentos realizados pela via cênica e pela via da escrita. Ao explorar a encenação como caminho prioritário na propagação da narrativa carolíngia, a Luta de Mouros e Cristãos lida com as nuances de transformação vivida a cada ano através das entradas e saídas de pessoas, da incorporação de palavras e, eventualmente, do esquecimento de outros. Nesse ponto, a estrutura cênica opera através de uma forma de armazenamento e transmissão muito mais frágil em relação a uma reprodução escrita. Porém, a encenação vive uma dinâmica de mudanças muito mais intensa.

Ao analisar a relação encenação e literatura no Auto de Floripes, percebe-se que a sujeição e reverência ao texto escrito fazem com que as alterações no

espetáculo sejam mais sutis no decorrer dos anos. Ao mesmo tempo, a relação com uma estrutura fixa de texto garantiu ao Auto um enredo mais fiel ao livro e mais complexo, recheado com cenas sucessivas e não repetitivas, resultando numa quantidade maior de personagens e intrigas.

TEXTO	Luta de Mouros e Cristãos Prado- Bahia- Brasil	Auto de Floripes Santo António- Ilha do Príncipe São Tomé e Príncipe
Situação dramática	<ul style="list-style-type: none"> • Tema: Disputa religiosa (mouros e cristãos) • Trama: Roubo da imagem de São Sebastião pelos mouros, luta pela posse do santo e pela conversão • Resolução do conflito: conversão dos mouros e retorno de São Sebastião à igreja. 	<ul style="list-style-type: none"> • Tema: Disputa religiosa (mouros e cristãos); Romance • Trama: Roubo das santas relíquias católicas; disputa entre mouros e cristãos; o amor da princesa turca pelo cavaleiro cristão; a batalha de Oliveiros com Ferrabrás; a conversão da princesa e do irmão ao catolicismo; batalha e destruição dos mouros. • Resolução do conflito: Extermínio dos mouros e vitória cristã.
Personagens	<ul style="list-style-type: none"> • Tipos: soldados, capitães, embaixadores, alferes • Quantidade: 20 mouros e 20 cristãos (aproximadamente) 	<ul style="list-style-type: none"> • Indivíduos: Floripes, Balão, Carlos Magno • Quantidade: cerca de 40
Diálogos	<ul style="list-style-type: none"> • Frases simples e repetidas ; • Referências à cultura islâmica nas embaixadas, como Maomé, Alcorão, Mafoma. 	<ul style="list-style-type: none"> • Diálogos variados, reprodução de trechos do livro; • Roteiro baseado no livro matriz.
Matriz	<ul style="list-style-type: none"> • A encenação: o livro é declarado como a matriz, mas hoje a própria encenação é referência para o seu conhecimento e aprendizado. 	<ul style="list-style-type: none"> • A literatura: encenação tem como base um trecho do livro: capítulo x ao y

Quadro 6: Texto

A marca sonora da Luta de Mouros e Cristãos e do Auto de Floripes saem de instrumentos percussivos e de sopro. No folguedo pradense a musicalidade da flauta

e do tambor evoca uma sonoridade de forte traço árabe: compassos, ritmos e melodias reproduzem sons de outras épocas e culturas.

O Auto de Floripes traz no tambor e na corneta uma sonoridade mais próxima dos ritmos africanos, cujos sons produzidos se intercalam com o compasso rítmico do tambor. Complementando a malha dos sons produzidos pelo sopro, os apitos aparecem eventualmente quando mouros e cristãos marcham pelas ruas.

A música é transmitida e aprendida pela via da oralidade, tanto em Prado como em Santo António. O aprendizado passa pela apreensão do som e sua memorização. Em geral, o processo da escuta, memorização e reprodução é o caminho traçado pelos aprendizes e tocadores dos instrumentos.

ELEMENTOS SONOROS	Luta de Mouros e Cristãos Prado- Bahia- Brasil	Auto de Floripes Santo António- Ilha do Príncipe São Tomé e Príncipe
Música	<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentos: tambor e flauta; • Sem cânticos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentos: tambor, corneta, apitos; • Cânticos: com participação do público
Paisagem sonora	<ul style="list-style-type: none"> • Sons externos: plateia, sons do ambiente; • Convivência intensa no cotidiano com equipamentos sonoros. 	<ul style="list-style-type: none"> • Sons externos: plateia, música
Expressão vocal	<ul style="list-style-type: none"> • Volume de voz baixo para o espaço aberto da rua 	<ul style="list-style-type: none"> • Volume de voz baixo para o espaço aberto da rua

Quadro 7: Elementos sonoros

O propósito da tese, em discorrer sobre questões do espetáculo da Luta de Mouros e Cristãos que acontece na cidade do Prado, Brasil e o Auto de Floripes, de Santo António, São Tomé e Príncipe, fez-me construir um roteiro de escrita no qual apresento reflexões sobre o desenvolvimento dos dramas carolíngios, descrição e análise dos referidos espetáculos, uma conclusiva comparação entre os folgedos,

sendo a base contextual e inicial da tese a apresentação de um panorama histórico sobre as relações entre os dois países.

Vindos de uma colonização comum, tanto o Brasil como São Tomé e Príncipe tiveram influência significativa da cultura portuguesa em suas formações culturais. Os espetáculos analisados são frutos desse encontro, em que a exploração agrícola colonial, baseada na cultura da cana-de-açúcar e na mão-de-obra escrava fez com que as navegações atlânticas não só transportassem bens materiais entre os continentes, mas, especialmente, elementos culturais simbólicos de grupos e de territórios.

São Tomé e Príncipe, descoberto pelos portugueses em 1470 foi um importante ponto na triangulação Brasil, África e Portugal. Movimentado entreposto nas negociações entre Coroa e colônias, para alguns estudiosos esse país é visto como um “laboratório tropical”, pois sendo descoberto, povoado e colonizado antes do Brasil, muitas estratégias aplicadas na América portuguesa foram desenvolvidas primeiramente em seu território.

Dentre os pontos comuns vividos nas trocas culturais no eixo atlântico Sul-Sul, as narrativas de tradição carolíngia são o destaque nesta tese. Oriundas da biografia do Imperador Carlos Magno, figura emblemática na ampliação do domínio católico, tais narrativas migraram da sua vida para povoar o imaginário popular. No espaço da construção coletiva, as histórias acerca de Carlos Magno alcançaram uma dimensão lendária: o humano e o mito se fundiram na criação de um personagem marcado pela força, coragem, audácia, sabedoria, com histórias de cunho evangelizador, de exaltação cristã e derrota muçulmana.

São expressões que se construíram em formatos de predominância oral, escrita e cênica. Considerando essas três formas como distintas e possíveis de coexistência na produção, transmissão e perpetuação de conhecimentos, que as narrativas carolíngias atravessaram séculos materializando-se em literaturas, dentre elas num livro, matriz para as encenações da Luta de Mouros e Cristãos e do Auto de Floripes. Acredito que as possibilidades de interseção de formas (escrita, recitada ou encenada) e, principalmente, a relação porosa entre a obra e o público, possibilitou a transformação e adaptação das narrativas carolíngias para os

diferentes tempos e lugares. A apreciação dessas obras se efetivou em contato direto com o público, aceitando e incorporando, mesmo na escrita, as reações e intervenções da sua plateia.

Desde a sua origem, as narrativas de temática carolíngia se caracterizam pela diversidade de possibilidades combinatórias, seja nas suas formas de expressão ou na adaptação a diversos contextos. No seu repertório temático, que passa tanto pelas histórias românticas quanto pela guerra e por conflitos religiosos, as expressões de tradição carolíngia se desenvolveram em múltiplos formatos. No Prado apenas o tema do combate é explorado. Já em Santo António, dentro do conflito religioso, o romance entre a princesa turca e o cavaleiro cristão ocupa espaço significativo no drama. Assim sendo, desenvolvida em variações como romances, canções, literatura de cordel, encenações, e em diversos contextos – África, Brasil, Espanha, Portugal, França etc– a sua estrutura e adaptabilidade possibilitaram a atualização e permanência no decorrer da história, em diferentes circunstâncias temporais e contextuais.

Na cidade do Prado, a oposição religiosa se reconfigurou localizando os inimigos mouros nos povos nativos do Brasil. De forma não explícita no espetáculo, mas evidente no discurso dos brincadores, a Luta de Mouros e Cristãos ressignifica o conflito religiosos inserindo referências da cultura local. Assim, o grupo indígena passa a ocupar o papel do opositor, o infiel, aquele que precisava ser convertido à fé cristã. Com argumentos apresentados nos elementos do espetáculo, como a cor que representa os mouros, o santo homenageado, os gestos executados, a base matricial da narrativa carolíngia localiza-se não mais, apenas, no universo europeu-muçulmano, mas também como sendo indígena, pradense, brasileira. Seguindo a lógica discursiva dos brincadores, as flechas no corpo de São Sebastião remetem à cultura indígena, o tronco no qual ele está atado representa a mata que já foi típica da região e a gestualidade mais agressiva dos “mouros” é uma referência ao perfil selvagem dos índios.

O Auto de Floripes, no seu aspecto dramático, acentua a sua gênese e o seu pertencimento à literatura carolíngia, numa representação que reproduz trechos específicos do livro. Entretanto, no espaço da criação visual e sonora e nos rituais de preparação, o auto são-tomense explora na multiplicidade de cores

complementares do figurino e na customização com fuxicos e elementos decorativos a sua especificidade cultural. A preparação para a cena dos figurantes, mesmo num espetáculo de afirmação católica, absorveu a prática religiosa típica de rituais africanos, como a utilização de folhas na proteção do corpo do figurante à exposição dos olhos do público.

Historicamente, a interação com pessoas e ambiente onde se expressa é um traço recorrente na trajetória destas narrativas, por estabelecer uma relação de mutualidade com o público. O livro “A História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França”, base para os espetáculos aqui analisados, teve momentos de leitura e recepção na coletividade, com a atenção de editores que suprimiam e acentuavam determinados trechos levando em consideração a participação dos ouvintes. Esta relação aproxima a prática de leitura coletiva à natureza dos eventos espetaculares, que, em geral, se efetivam na vinculação recíproca com a plateia.

Da literatura migrou para o Auto de Floripes e para a Luta de Mouros e Cristãos. Nessa última, a encenação atingiu o status de ser o espaço preferencial de memória para a sua existência, pois o texto escrito não é mais presente na cidade de Prado. Pierre Lévy apresenta suas reflexões afirmando que as narrativas dramáticas têm mais chance de sobreviver pela possibilidade de explorar múltiplas linguagens com músicas e rituais. (LÉVY, 1993, p. 82)

Tanto a Luta de Mouros e Cristãos como folguedos como as Cavalhadas são os lugares de memória primordiais das narrativas carolíngias, hoje, no Brasil. No ambiente cênico, a memória dispõe de uma rede complexa para possíveis combinações. Assim, quem assiste a um espetáculo tradicional como o folguedo pradense, sendo este o que lida com a repetição, está diante de um objeto que aciona seus múltiplos sentidos, podendo despertar em quem tem contato com esse tipo de espetáculo, a construção de intensas e numerosas associações que possibilitam a criação de várias vias de acesso ao que foi assistido.

No depoimento de brincadores são encontradas relações de memória associadas às emoções vividas na apreciação do espetáculo: o medo dos golpes de espada, a excitação do combate, a vivacidade das cores, o cheiro do suor dos gestos misturado com o da cachaça, o suspense acentuado pelo estampido dos

fogos de artifícios, a relação familiar ou próxima com o brincador/ personagem, a tenuidade entre a ficção e a realidade... A recepção, a realização e a significação do drama carolíngio em Prado sobrevivem tendo como referência a sua memória construída na estrutura cênica.

Enquanto o Auto de Floripes explora a relação entre o formato cênico e escrito tendo o livro-matriz como apoio no aprendizado dos diálogos e roteiro, nas cidades do extremo sul baiano onde acontece Luta de Mouros e Cristãos a presença do livro não é sequer notada. Ao analisar o desenvolvimento das narrativas carolíngias considero que o formato cênico se constitui como uma forma de organização específica na produção, recepção e transmissão de conhecimento, em relação à oralidade e à escrita, formas destacadas nos processos de transmissão de conhecimentos.

A distinção cênica em relação à escrita e à oralidade, que a faz constituir numa forma particular de comunicação, justifica-se pela evidência dos sentidos implicados nos processos de sua realização e recepção. Enquanto na oralidade a técnica destacada se constitui pelo par fala- escuta, e na escrita/ leitura o ler e o ver, na encenação há uma implicação das sensorialidades corporais no processo de anúncio e recepção. São percepções sensoriais que demandam tanto a audição, como a fala, mas também a visão, em simultaneidades de sentidos evocados na emissão e recepção de conhecimentos.

É importante perceber as circunstâncias de transmissão e os modos de realização de obras de narrativas carolíngias no passado e no presente. O que a obra respondeu em momentos históricos passados, e o que ela responde atualmente. A catequização católica exposta no roteiro dramático da Luta de Mouros e Cristãos, com a constante supremacia cristã, não responde mais à necessidade da propagação e afirmação do catolicismo. A constatação do atual decréscimo no interesse pela realização dessa festa por parte da comunidade pradense mostra tanto a sua dispensabilidade como também a construção de novas motivações e significados.

A Luta de Mouros e Cristãos ensaia acrescentar novos sentidos para a sua realização, principalmente explorados, ainda que timidamente, pelo poder executivo

no financiamento da festa e pelos próprios brincadores. Ao acontecer num período em que a cidade recebe turistas, a inclusão das festas tradicionais locais na programação das férias de verão, abre a possibilidade de investimento na “Luta” como uma estratégia cultural e econômica de visibilidade das tradições culturais da cidade para o seu público visitante.

A cidade, nas duas últimas décadas, viveu mudanças demográficas, com acentuado crescimento turístico. O estereotipado perfil afro-baiano divulgado nacionalmente interferiu na inserção de novas práticas como a capoeira, danças e shows de *axé music*. Esse atual quadro identitário da cidade coloca os folguedos tradicionais num lugar secundário no que tange a sua aceitação, realização e valorização, apesar das recentes iniciativas de exploração turística do folguedo por parte do poder público.

Já o Auto de Floripes goza de um status diferente em relação à Luta de Mouros e Cristãos. Atualmente, 15 de agosto é o dia de maior mobilização e concentração de moradores da Ilha do Príncipe na cidade de Santo António. A atualização da função poética passa pela manutenção da realização do ritual coletivo, que também proporciona uma maior visibilidade da ilha que recebe as atenções da capital São Tomé, com a vinda de políticos e visitantes, produção de matéria televisiva e o interesse de alguns turistas e pesquisadores. Isso já foi percebido e vivido pelo elenco do Auto. Afinal, foi por essa via que o grupo já saiu do país a convite de instituições internacionais, o que permitiu a migração, mesmo que ilegal, de parte de componentes do grupo, despertando interesse em novos figurantes em utilizar a mesma estratégia para sair do país.

Santo António, em relação ao Prado, vive de forma mais amenizada os efeitos do mundo globalizado contemporâneo. A própria condição de insularidade da ilha, com dificuldade de acesso ao seu território, o baixo desenvolvimento tecnológico, as reduzidas transações comerciais, permitem um contato mais restrito com o mundo exterior. Tal condição reforça o laço com a cultura interna, com uma ambientação menos propícia para trocas e mudanças.

As observações expostas tiveram como foco a análise dos espetáculos, não reduzindo a abordagem apenas na aparência do apresentado, mas fazendo relações

com áreas de estudos afins para ampliar as reflexões. Apesar de não ter se constituído como um ponto teórico exposto na tese, a Etnocenologia foi um condutor de ideias, que permeiou o contato com os objetos, especialmente na pesquisa de campo. O princípio norteador foi o conceito de alteridade, que considera a diversidade cultural na definição de objetos espetaculares. Ao voltar-se para o reconhecimento e valorização das diversas formas de espetáculos, a Etnocenologia considera o diálogo entre práticas diferentes como um encontro rico de possibilidades de trocas e leituras.

Apesar da reduzida, e quase ausente produção bibliográfica e pesquisas sobre os dramas carolíngios analisados, acredito que o panorama apresentado nessa tese inicia de forma profícua uma base de referências e reflexões sobre o tema, para que assim novas viagens aconteçam!

REFERÊNCIAS

TRADIÇÕES CAROLÍNGIAS:

1. Carlos Magno:

ALPERT, Michael. **Carlomagno Emperador**: conquistas, obesiones y debilidades. In: Revista História, año XXIV, nº 296, diciembre 2000, Madrid.

FAVIER, Jean. **Carlos Magno**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

2. Tradições carolíngias no Brasil:

ANDRADE, Mario de. **Danças dramáticas do Brasil**. 1º tomo, 2ª edição. Belo Horizonte: Editora Itaticuia; Brasília: INL, 1982.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folguedos Tradicionais e Populares**: Cavalhadas, p 265-280. In: Folclore Nacional: Danças, Recreação, Música, Volume II. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

BARROS, Leandro Gomes de. **Batalhas de Oliveiros com Ferrabraz**. Recife: sem editora, 1909. Disponível em:
<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=RuiCordel&pasta=&pesq=LC6062|LC6063|LC6064>

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Cavalhadas de Pirenópolis**: um estudo sobre representações de cristãos e mouros em Goiás. Goiânia: Oriente, 1981.

BRANDÃO, Théo. **Cavalhadas de Alagoas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Cinco livros do povo**: introdução ao estudo novelístico no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio Editôra, 1953.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ EDUSP, 1988.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Mouros, franceses e judeus**: três presenças no Brasil. São Paulo: Global, 2001.

DANTAS, Beatriz G. **Cheganças**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1976.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. **Literatura Popular em verso- Estudos**. Tomo I: Vila Rica: Ministério da Educação e Cultura; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. **Mouros e cristãos**: cenas de um folgado popular da cidade do Prado- Bahia. Salvador: UFBA, 2005. 216 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro/ Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em Cordel**: o passo das Águas Mortas. São Paulo: Hucitec, 1993.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Um rei a resmas**: Carlos Magno e a América. In: Euro América: uma realidade comum? Coordenador: Braulio do Nascimento. Rio de Janeiro: Comissão Nacional de Folclore/ IBECC/ UNESCO: Tempo Brasileiro, 1996.

GONÇALVES, José Artur Teixeira. **Cavalcadas**: das lutas e torneios medievais às festas no Brasil Colonial. Assis: UNESP, 1998. 119 p. Dissertação (Mestrado)- Pós-Graduação em História, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1998.

KUNZ, Martine. **Cordel**: a voz do verso. Fortaleza: Museu do Ceará/ Secretaria da Cultura e do Desporto do Ceará, 2001.

MACHADO, Paulo Pinheiro. **A guerra de peludos e pelados**. In : Revista Nossa História. Biblioteca Nacional, ano 1, nº 10, agosto 2004.

MEYER, Marlyse. **Tem mouro na costa ou Carlos Magno “reis” do congo**. In: Caminhos do imaginário no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MEYER, Marlyse. **De Carlos Magno e outras histórias**: cristãos e mouros no Brasil. Natal: UFRN, Ed. Universitária, 1995.

PEREIRA, Niomar de Souza. **Cavalcadas no Brasil**: de cortejo a cavalo às lutas de mouros e cristãos. São Paulo: Escola de Folclore, 1983.

3. Tradições carolíngias em São Tomé e Príncipe

BAPTISTA, Augusto. **A Floripes Negra**. Coimbra: Cena Lusófona, 2001.

GRÜND, Françoise. « **Les jours de Tchiloli, je mettais mon costume de ministre de la justice et je parlais a Charlemagne sévèrement** ». In : Internationale de l'Imaginaire, nº14. Paris : Maison des Cultures du Monde, pp.61- 74, 1990

GRÜND, Françoise. **Tchiloli: Charlemagne à São Tomé sur l'île du milieu du monde**. Paris : Magellan & Cie, 2006.

KALEWSKA, Anna. **O Tchiloli santomense: o “chamado de deuses” luso-africano nas pinceladas teatrais e literárias**. Itinerários, vol. 5. Disponível em : iberystyka.uw.edu.pl

LOUDE, Jean-Yves. **Coup de théâtre à São Tomé : carnet d'enquête aux îles du millieu du monde**. Arles : Acte Sud, 2007.

MASSA, Jean- Michel. **Originalités du Tchiloli**. In : Internationale de l'Imaginaire, nº 14. Paris : Maison des Cultures du Monde, pp. 203-218 , 1990.

NEVES, Rosa Clara. **Tchiloli de São Tomé: identidade cultural numa nova nação africana. CIOE nº 4 Inverno-Primavera. Portugal, 1995**. Disponível em: <http://www.esse.ips.pt/cioe/multicultural/artigos.html>.> Acesso em: 13 mar. 2007.

REIS, Fernando. **Povô Flogá: o povo brinca**. São Tomé: Edição da Câmara Municipal de São Tomé, 1969.

ROUGÉ, Jean- Louis. **Pourquoi “Tchiloli”**. In : Internationale de l'Imaginaire, nº14. Paris : Maison des Cultures du Monde, pp. 57- 60, 1990.

SANTOS, Idelette Muzart- Fonseca dos. **Souvenirs des Chrétiens et des Maures (Portugal, Brésil, Príncipe): le Jeu de Floripes**. Eclats d'Empire: du Brésil à Macao, (Idelette Muzart- Fonseca dos Santos, Ernestine Carreira, orgs.), Paris, Maisonneuve et Larose, 2003.

SEIBERT, Gerhard. **Carlos Magno no Equador: a introdução do Tchiloli em São Tomé**. In: Latitudes- Cahier Lusophones, nº 36. Paris, octobre 2009.

VALBERT, Christian. **Le Tchiloli de São Tomé un exemple de subversion culturelle**. In : Internationale de l'Imaginaire, nº14. Paris : Maison des Cultures du Monde, pp. 32- 56, 1990.

VALBERT, Christian. **Présentation de São Tomé et de sa culture**. In : Internationale de l'Imaginaire, nº14. Paris : Maison des Cultures du Monde, pp. 10- 31, 1990.

VALVERDE, Paulo. **Carlos Magno e as artes da morte**: estudo sobre o Tchiloli da Ilha de São Tomé. In: Etnográfica, Vol. II, pp. 221-250, 1998.

VALVERDE, Paulo. **Máscara, mato e morte**: textos para uma etnografia de São Tomé. Oeiras: Celta Editora, 2000.

4. Tradições carolíngias na Europa

ABELHO, Azinhal. **Teatro Popular Português**: Entre Douro e Minho, do carolíngio ao maiato. Braga: Editora Pax, 1970.

ABREU, Alberto de. **Auto da Floripes e o imaginário minhoto**. Viana do Castelo: Câmara de Vereadores, 2001.

BRAGA, Teófilo. **O povo português nos seus costumes, crenças e tradições**. Volume II. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

CORREIA, João David Pinto. **Os romances carolíngios da tradição oral portuguesa**. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1993.

COSTA, Alves. **Auto da Floripes**. Revista Vértice, volume VIII, pp. 147- 153, Coimbra, 1949.

DANIEL, Norman. **Héros et Sarrasins**: une interprétation des chansons de geste. Paris: Les éditions du CERF, 2001.

BOUTET, Dominique. **La chanson de geste** : Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge. Presses Universitaires de France, Paris, 1993.

HISTÓRIA do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França. Traduzida do castelhano por Jeronymo Moreira de Carvalho. Edição: FLAVIENSE, Alexandre Caetano Gomes. Dividida em duas partes e nove livros e seguida da de Bernardo Del Carpio que venceu em batalha aos doze pares de França. Rio de Janeiro: Livraria Império, s/d.

GOMES, Alberto F. **Autos e Trovas de Baltasar Dias**. Vol. 3. Funchal: 1961.

LE PERSON, Marc (org). **Le rayonnement de Fierabras dans la littérature européenne**. Université Jean Moulin, Lyon, 2003.

LE PERSON, Marc. **Fierabras** : chanson de geste du XII siècle. Éditions Champions, Paris, 2003.

MANDACH, André de. **La geste de Fierabras** : le jeu du réel et de l'invraisemblable. Librairie Droz, Paris, 1987.

NEVES, Leandro Quintas. **Auto da Floripes** (recolhido da tradição oral e anotado). Braga, 1970.

RAPOSO, Paulo. **O Auto da Floripes**: "cultura popular", etnógrafos, intelectuais e artistas. Etnográfica, Vol. II, pp. 189- 219, 1998.

REAL, Elena. **La puente de Mantible**: une réécriture dramatique de Fierabras. In : Le rayonnement de Fierabras dans la littérature européenne, Marc Le Person (org). Lyon : Université Jean Moulin- Lyon 3. Lyon, 2002.

REBELLO, Luiz Francisco. **História do Teatro Português**. 4ª edição. Lisboa: 1989.

5. Etnocenologia e Artes do Espetáculo

BANU, Georges. **Les mémoires du théâtre**. Arles : Actes Sud, 2005.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel** : tratado de Antropologia Teatral. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BARTHES, Roland. **Écrits sur le théâtre**. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BIÃO, Armindo (org). **Artes do corpo e do espetáculo**: questões de Etnocenologia. Salvador: P & A Editora, 2007.

BIÃO, Armindo. **Uma encruzilhada chamada Bahia**: o que está em jogo, qual é o problema e algumas práticas relativas ao patrimônio cultural imaterial na Bahia, Brasil. In: Revista da Bahia, Salvador, maio de 2004.

BIET, Christian; TRIAU, Christophe. **Qu'est-ce que le théâtre ?** Paris : Gallimard, 2006.

BRIONES, Angel Valbuena. **Obras Completas- Don Pedro Calderón de la Barca**. Tomo II, Comédias, Comédias Novelescas. Madrid: Aguilar, 1956.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (coord.). **Dicionário de do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos.** São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

LE BRETON, David. **Anthropologie du corps et modernité.** Paris : Presse Universitaire, 2003.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MICHEL, Albin. **Dictionnaires du Théâtre.** Paris: Enciclopaedia Universalis, 1998.

MOURA, Carlos Francisco. **Teatro a bordo de naus portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII, XVIII.** Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 2000.

NAZARIO, Luiz. **Autos de fé como espetáculos de massa.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.

NOVAIS, Adauto (org). **Muito além do espetáculo.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

PIERRON, Agnès. **Dictionnaire de la Langue du Théâtre: mots et moeurs du théâtre.** Paris : Le Robert, 2002.

PRADIER, Jean-Marie. **La scène et la fabrique des corps** : Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (V siècle av. J.-C. – XVIII siècle). Bordeaux : Presse Universitaire de Bordeaux, 1997.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

STEIN, Moira. **Corpo e palavra: caminhos da fala do ator contemporâneo.** Porto Alegre: Movimento/ EDUNISC, 2009.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

6. Memória, Oralidade e escrita

BADDELEY, Alan. **La memoire humaine**: théorie et pratique. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1993.

BARTHES, Roland; MARTY, Eric. **Oral/ Escrito**. Enciclopédia Einaud. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

CANDAU, Joël. **Anthropologie de la mémoire**. Paris : Armand Colin, 2000.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI- XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

GOODY, Jack. **Entre l'oralité et l'écriture**. Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1994.

HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective**. Paris: Éditions Albin Michel, 1997.

HALBWACHS, Maurice. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris : Éditions Albin Michel, 1994.

HAVELOCK, Eric. **A revolução da escrita na Grécia Antiga e suas conseqüências culturais**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

LÉVY, Pierre. **Les technologies de l'intelligence** : l'avenir de la pensée à l'ère informatique. Paris : La Découverte, 1992.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

NORA, Pierre. **Entre Mémoire et Histoire**. La problématique des lieux », in *Les lieux de mémoire*, I. *La République*. Paris : Gallimard, 1984.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Campinas: Papyrus, 1998.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SANTOS, Idelette Muzart- Fonseca dos. **Memória das vozes: cantoria, romanceiro & cordel**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

7. Referências Gerais

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ALENCASTRO, Luis Felipe de. **O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

AUERBACH, Eric. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BIEDERMANN, Hans. **Dicionário Ilustrado de Símbolos**. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

BLACKBURN, Robin. **A construção do escravismo no Novo Mundo: do barroco ao Moderno 1492-1800**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BURKE, Peter. **Variedades de História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CALDEIRA, Arlindo Manuel (Introdução, tradução e notas). **Viagens de um piloto português do século XVI à costa de África e a São Tomé**. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000.

CANTU, Césare. **História Universal**. São Paulo: Editora das Américas, vol. 11, 1959.

CARDIM, Fernão. **Tratados da terra e gente do Brasil**. (transcrição, introdução e notas de Ana Maria de Azevedo). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

CÓ, Jacy Ribeiro (org). **Sinopse da história do Prado**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 2003.

COLLIN, Nathalie; GIOT, Eliane; MASSA, Françoise. **Les îles atlantiques : réalités et imaginaire**. Rennes : Université Haute Bretagne Rennes 2, 1999.

COPANS, Jean. **L'enquête et ses méthodes** : l'enquête ethnologique de terrain. Paris : Armand Colin, 2008.

COUTO, Edilece Souza. **A puxada do mastro**: transformações históricas da festa de São Sebastião em Olivença (Ilhéus- Bahia). Ilhéus: Editora da Universidade Livro do Mar e da Mata, 2001.

DUVAL, Frédéric. **Lectures françaises de la fin du Moyen Âge**. Librairie Droz, Genève, 2007.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano** : a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. **O mito e a realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ENCYCLOPÉDIE DES SYMBOLES. Paris: Éditions Michele; Librairie Générale Française, 1996.

ENDERS, Armelle. **Histoire de l'Afrique Lusophone**. Paris: Chandeigne, 1994.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FLETCHER, Richard. **A cruz e o crescente**: cristianismo e islã, de Maomé à Reforma. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2004.

GALLET, Dominique. **São Tomé et Príncipe** : les îles du milieu du monde. Paris : Éditions Karthala, 2008.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Editora Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GIUSTI, Emilio. **Fablier de São Tomé**. Paris: Edicef, 1984.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LAPLANTINE, François. **Transatlântico**: entre Europa e Américas Latinas. Maceió: EDUFAL: Salvador: EDUFBA, 2009.

LUBISCO, Nídia ;VIEIRA, Sonia ; SANTANA, Isnaia. **Manual de estilo acadêmico**. Salvador: EDUFBA, 2008.

MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dionísio**: contribuição a uma sociologia da orgia. São Paulo: Zouk, 2005.

MATA, Inocência. **A suave pátria**: reflexões político- culturais sobre a sociedade são- tomense. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

MATA, Inocência. **São Tomé e Príncipe**: uma babel arquipelágica? In: Latitudes: Cahiers Lusophones, nº 36, octobre. Paris, 2009.

MAXIMILIANO, Príncipe de Wied-Neuwied. **Viagem ao Brasil**. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1989.

MERSEY, Daniel. **Guerreiros lendários**: grandes heróis mitológicos e reais. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MICELI, Paulo. **O ponto onde estamos**: viagens e viajantes na história da expansão e da conquista (Portugal, séculos XV e XVI). Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

NANTET, Bernard. **Dictionnaire de l'Afrique**. Paris: Larousse/HER, 1999.

NASCIMENTO, Augusto. **Guia para a história e investigações das ilhas atlânticas**. Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico, 1995.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

POHL, João Emanuel. **Viagem no interior do Brasil**. Rio de Janeiro: Revista do Instituto Nacional do Livro, 1951.

REY, Alain (direc.), (1990)Le Robert : **Dictionnaire historique de la Langue Française**, Paris.

RIBEIRO, Lêda Tâmega. **Mito e poesia popular**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1987.

SANTO, Carlos Espírito. **A coroa do mar**. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

SILVA, Alberto da Costa e. **A manilha e o libambo: a África e a escravidão de 1500 a 1700**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

SILVA, Alberto da Costa e. **Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Editora UFRJ, 2003.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do Teatro Português**. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

SEIBERT, Gerhard. **Camaradas, clientes e compadres: colonialismo, socialismo e democratização em São Tomé e Príncipe**. 2ª edição. Lisboa: Vega, 2002.

SILVA, Alberto da Costa e. **A manilha e o libambo: a África e a escravidão de 1500 a 1700**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

SILVA, Alberto da Costa e. **Um rio chamado Atlântico**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Ed. UFRJ, 2003.

SILVA, Alberto da Costa e. **Das mãos do oleiro: aproximações**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SILVA, Otilina. **São Tomé e Príncipe: ecos da terra do ossobó**. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

SOUSA, Izequiel Batista de. **São Tome et Principe de 1485 à 1755: une société coloniale du blanc au noir**. Paris: L'Harmattan, 2008.

SOUZA, Laura de Mello e. **Inferno Atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI- XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SPIX ; MARTIUS. **Viagem pelo Brasil- 1817- 1820**. 2ª edição, volume II. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta: romance armorial-popular brasileiro**. São Paulo: Livraria J. Olympio, 1972.

TAVARES, Miguel Sousa. **Equador**. Lisboa: Oficina do Livro, 2008.

TENREIRO, Francisco. **A ilha de São Tomé: estudo geográfico**. Lisboa: Memórias da Junta de Investigação do Ultramar, 1961.

THORNTON, John. **A África e os africanos na formação do mundo atlântico 1400- 1800**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil colonial**. São Paulo: Ed. 34, 2000a.

TINHORÃO, José Ramos. **A imprensa carnavalesca no Brasil**. São Paulo: Hedra, 2000 b.

SUARD, François. **La chanson de geste**. Presses Universitaires de France, 2^a édition, Paris, 2003.

TOURNADRE, Michel. **São Tomé e Príncipe**. Aurillac: Éditions Regards, 2000.

VAINFAS, Ronaldo (dir). **Dicionário do Brasil Colonial (1500 a 1808)**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

VALENSI, Lucette. **Fábulas da memória: a batalha de Alcácer Quibir e o mito do sesbatianismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

VIEIRA, Alberto. **Guia para a história e investigações das ilhas atlânticas**. Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico, 1995.

Discografia:

LUTA de Mouros e Cristãos de Caravelas. Mouros e cristãos: embaixada. Intérprete: Mouros e cristãos de Caravelas. In: **Bahia Singular e Plural vol 3**. [S.l.]: IRDEB, p. 2000. (ca. 40min). Faixa 5.

LUTA de Mouros e Cristãos de Caravelas. Mouros e cristãos: guerra e esmola. Intérprete: Mouros e cristãos de Caravelas. In: **Bahia Singular e Plural vol 3**. [S.l.]: IRDEB, p. 2000. (ca. 40min). Faixa 6.

NEVES, Clara. **A viagem dos sons**.

CRISTÃOS X MOUROS nas danças dramáticas brasileiras.[São Paulo]: Itaú Cultural e Associação Cultural Cachuera. Coleção Documentos Sonoros Brasileiros, volume 6, s.l, s.d.

Filmografia:

ATLÂNTICO Negro. Direção: Renato Barbieri. Produção: Renato Barbieri. Roteiro: Victor Leonardi, Renato Barbieri. [S.l.]: Videografia, 1998. (54min), son., color, 35mm.

FLORIPES. Direção: Teresa Perdigão e Afonso Alves. Lisboa: Outro Mundo Produção de Filmes, 1998. DVD, (49 min.), son., color.

LUTA de Cristãos e Mouros. Direção: xxx. Produção: TVE Bahia, 2000. (30 min), son., color.

MOIRAMA: Festa de São Sebastião. Direção: Luiz Gonzaga Cruz, 1972, (29 min), son., color.

UMA HISTÓRIA Imortal. Direção: Solveig Nordlund. Produção: Torromfilm, 1999, son., color.

VERMELHO Imaginário. Direção e Roteiro: Mateus Damasceno. Produção: Caranguejeira Filmes, 2009, (26 min), son., color.

Fotografias:

[Auto de Floripes, Ilha do Príncipe. Fotos Alexandra Dumas](#)

[Luta de Mouros e Cristãos, Prado, 2005. Fotos Alexandra Dumas](#)

[Luta de Mouros e Cristãos, Prado, 2007. Fotos Alexandra Dumas](#)

[Luta de Mouros e Cristãos, Prado 2008. Fotos Alexandra Dumas](#)

[Cavalcadas, Brasil. Fotos autores diversos](#)

Índice Onomástico

A

ALENCASTRO · 32, 373
 Alexandre Caetano Gomes Flaviense · 85, 90
 ANDRADE · 89, 366
 António Ambrósio · 98
 Ariston de Araújo · 296, 297, 301, 311, 338
 Artur Marques · 6, 305, 332, 346
 AUERBACH · 67, 69, 373
 Auto de Floripes · 8, 9, 10, 17, 21, 22, 24, 50, 79, 123, 145, 175, 178, 179, 180, 181, 183, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 226, 227, 229, 237, 238, 253, 254, 258, 263, 266, 268, 269, 271, 277, 384, 385

B

Balão · 18, 78, 90, 102, 107, 108, 109, 123, 147, 151, 152, 154, 155, 163, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 184, 186, 187, 188, 189, 191, 194, 195, 196, 197, 200, 201, 205, 209, 216, 217, 218, 229, 236, 248, 250, 251, 254, 256, 347
 Baltasar Dias · 95, 96, 97, 99, 100, 101, 111, 119, 120, 121, 122, 369
 Baltazar Dias · 96
 BANU · 139, 142, 370
 Baptista · 22, 37, 152, 153, 178, 180, 222, 246, 247, 252, 253
 BAPTISTA · 45, 102, 161, 168, 178, 186, 187, 189, 190, 195, 197, 199, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 218, 227, 237, 238, 239, 241, 246, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 262, 267, 278, 368
 BARBA · 306, 370
 BARTHES · 72, 230, 231, 319, 370, 372
 Bião · 0, 2, 4, 6, 22, 377
 BIEDERMANN · 226, 227
 BLACKBURN · 30, 33, 35, 373
 BOUTET · 28, 37, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 369
 BRAGA · 87, 369
 BRANDÃO · 129, 131, 228, 366
 BRIONES · 104, 106, 107, 108, 109, 110, 370
 BURKE · 87, 89, 373

C

CANDAU · 140, 142, 372
 Cantel · 92
 Carlos Gomes · 6, 145, 186, 203, 275
 Carlos Magno · 8, 9, 10, 12, 18, 19, 23, 43, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 73, 75, 76, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 113, 114, 116, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 131, 137, 138, 145, 146, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 186, 187, 188, 190, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 204, 205, 207, 211, 217, 218, 220, 224, 229, 238, 241, 248, 251, 252, 253, 327, 345, 347, 352, 357, 360, 362, 366, 367, 368, 369
 CASCUDO · 82, 83, 84, 85, 89, 90, 127, 130, 300, 366
 CHARTIER · 86, 372
 CORREIA · 60, 369
 Cosme Maciel · 6, 305, 306, 307

COUTO · 297, 374

D

DANTAS · 124, 332, 367
DIÉGUES JÚNIOR · 76, 88, 91, 92, 367
DUMAS · 1, 2, 4, 8, 9, 44, 331, 367
DUVAL · 77, 78, 374

F

FAVIER · 55, 56, 57, 58, 59, 60, 67, 366
Fernando Reis · 22, 43, 48, 79, 94, 98, 117, 120, 145, 152, 153, 154, 159, 180, 200, 211, 236, 246, 251, 252, 253, 260
Ferrabrás · 12, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 90, 92, 94, 95, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 130, 146, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 182, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 197, 198, 199, 200, 201, 206, 208, 209, 218, 229, 236, 237, 239, 241, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 256, 267, 273, 276, 347, 358
FERREIRA · 87, 88, 89, 91, 126, 236, 367
Florentina Diogo · 6, 202, 203
Floripes · 0, 8, 9, 10, 12, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 39, 43, 44, 45, 48, 50, 53, 58, 62, 63, 64, 71, 78, 79, 80, 81, 90, 93, 94, 95, 99, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 122, 123, 124, 127, 129, 130, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 158, 159, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 283, 284, 343, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 368, 369, 370, 377, 384, 385
Françoise Gründ · 99, 112, 120
Fredibel Umbelina · 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 238, 263, 277

G

GALLET · 48, 374
Geertz · 22
GILROY · 133, 374
GOMES · 95, 122, 369
GROTOWSKI · 309
GRÜND · 100, 112, 121, 122, 368
Guilhermina Martins · 180, 182, 183, 184, 185, 204, 250, 274

H

HALBWACHS · 142, 372
Humberto de Campos · 126

J

Jerônimo Moreira de Carvalho · 83, 85
João dos Santos · 302, 305
João Paulo Cassandra · 278

Jorge dos Prazeres · 238, 243, 266

L

LE PERSON · 76, 78, 220, 369

Leandro Gomes de Barros · 80, 92, 93, 102, 188, 199

LÉVY · 138, 140, 141, 362, 372

M

MAFFESOLI · 311, 375

MANDACH · 77, 217, 220, 370

Mantible · 90, 103, 104, 105, 106, 110, 111, 146, 151, 154, 164, 169, 218, 219, 220, 224, 225, 250, 370

MATA · 257, 375

MEYER · 59, 60, 126, 131, 301, 367

N

NORA · 140, 372

O

Oliveiros · 6, 78, 79, 80, 82, 90, 92, 93, 104, 108, 126, 130, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 170, 175, 176, 182, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 197, 199, 200, 208, 218, 237, 248, 250, 251, 252, 267, 273, 276, 347, 358, 366

ONG · 134, 135, 372

P

PAVIS · 71, 186, 230, 237, 254, 256, 262, 317, 371

PEDROSA · 319, 320, 375

PEREIRA · 130, 367

Pero Vaz de Caminha · 284, 331

PIERRON · 115, 135, 371

POHL · 129, 375

Prado · 0, 5, 6, 8, 9, 10, 15, 16, 19, 21, 22, 23, 24, 27, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 58, 101, 102, 123, 130, 136, 138, 143, 283, 284, 285, 292, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 306, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 317, 318, 321, 323, 327, 330, 331, 333, 335, 336, 338, 340, 343, 345, 346, 347, 349, 351, 352, 353, 354, 355, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 367, 373

Príncipe · 0, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 15, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 58, 63, 64, 79, 80, 81, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 102, 111, 112, 114, 119, 121, 124, 131, 137, 138, 143, 145, 146, 147, 150, 151, 152, 175, 178, 180, 181, 182, 183, 186, 189, 202, 203, 204, 206, 207, 211, 212, 217, 227, 230, 231, 248, 252, 253, 256, 258, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 277, 278, 283, 300, 343, 344, 345, 347, 348, 349, 351, 352, 353, 354, 355, 358, 359, 360, 364, 368, 374, 375, 376, 383, 384, 385

R

REAL · 103, 104, 107, 109, 370

REBELLO · 96, 370

REIS · 43, 48, 98, 168, 204, 252, 368

REY · 82, 132
RIBEIRO · 75, 76, 81, 82, 375
Roger Chartier · 86
Roldão · 105, 126, 149, 150, 155, 156, 160, 162, 164, 165, 176, 196, 199, 200, 201, 208, 239, 248
Romildo Machado · 6, 101, 298, 305, 306, 312, 315
ROUBINE · 229, 371

S

SANTOS · 0, 90, 92, 368, 372
São Tomé · 0, 6, 8, 9, 10, 12, 15, 17, 20, 22, 23, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 63, 64, 95, 97, 98, 99, 100, 111, 112, 117, 118, 119, 131, 137, 138, 139, 150, 202, 206, 207, 253, 257, 265, 266, 268, 269, 270, 343, 344, 345, 349, 352, 353, 355, 358, 359, 360, 364, 368, 369, 373, 374, 375, 376, 383, 385
SCHAFER · 330, 336, 337, 375
SEIBERT · 29, 30, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 47, 98, 99, 203, 206, 207, 265, 266, 345, 368, 375
SILVA · 30, 34, 140, 374, 375, 376
Simão Tadeu Ferreira · 85
SOUSA · 32, 33, 36, 257, 270, 344, 376
SOUZA · 40, 195, 376
SPIX e MARTIUS · 128
SUARD · 66, 376
Suassuna · 92, 127
SUASSUNA · 127, 376

T

Tchiloli · 17, 34, 39, 43, 63, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 111, 112, 114, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 137, 139, 150, 203, 242, 244, 253, 263, 268, 269, 368, 369
Tenreiro · 29, 33
TENREIRO · 30, 33, 34, 376
Teófilo Braga · 87, 95
TINHORÃO · 41, 42, 344, 376

V

VALVERDE · 98, 120, 139, 150, 243, 244, 263, 268, 270, 369

W

Wilson da Graça · 150, 191, 192, 228, 229, 233, 238, 240, 241, 243, 249, 250, 260, 262, 269

Z

ZUMTHOR · 66, 69, 132, 133, 135, 136, 137, 139, 372, 373

APÊNDICE
Carnet de viagem¹⁵⁰



Lisboa, 29 de julho de 2009

Somo cores!

Hora de embarcar para dar início à viagem de destino para Ilha do Sal, Cabo Verde, parada escolhida antes de ir diretamente para São Tomé e Príncipe. Aeroporto de Lisboa. De um lado o guichê para os que tinham o passaporte europeu, do outro um guichê para o resto do mundo “todos os passaportes”. E quem eram estes outros, os não europeus? Eu e mais a África. Todos, ou a imensa maioria de pretos. Fila grande. Eu prestava atenção nas conversas. Esforço para compreender palavras do crioulo de um grupo de jovens bêbados. Ao meu lado duas adolescentes com o passaporte vermelho perguntam ao pai: pai, vamos para a outra fila, nós não somos francesas? Virei para trás. Sim, era o passaporte vermelho, europeu, francês. Então, por que não ir para o outro guichê, que inclusive estava bem mais vazio? O pai responde: Por que vocês têm que entrar comigo. Agora entendi: Meninas, esperem mais uma geração. Teus filhos franceses quando viajarem com vocês irão para a outra fila. Francesas só d’ “origem” não vale. Francesas mesmo, de verdade, no passaporte e na fila, só no futuro, no futuro dos netos da avó África. E eu, acho que sou a única brasileira, no meio dos “irmãos” africanos. E a bagunça imperando, a pressa de entrar, a conversa em voz alta, as imensas bagagens de mão.... Passo pelo *check in*, muito rápido. Recebo um simpático “boa noite” e pego um ônibus para chegar ao avião. Eu e os africanos. Todos eles, ao entrarem na aeronave, ocuparam as primeiras filas, menos eu. Eu sozinha, na minha real condição de estrangeira e, quem sabe, tataraneta da mãe África, fui para a última poltrona em meio a outras do fundo que estavam vazias. Separada deles para lembrar de fato que sou e que não sou estes outros. “Mama África, a minha mãe, é mãe solteira”, cantarolo um trecho da popular canção brasileira. Fico lá no meu canto esperando a decolagem. Leio um livro leve que narra as aventuras sexuais de uma portuguesa no Brasil. O vôo atrasa e o piloto justifica nos dizendo que está à espera de um outro vôo que vem de Paris. Depois de uma hora eles, os outros estrangeiros retardatários, entram e ocupam os lugares vazios. E eu lá no fundo, apartada da África, separada dos “irmãos” lá da frente para ficar com os de trás. Sentam ao meu lado uma mãe com sua filhinha. Puxo conversa e ela muito lacônica pergunta se quero sentar na janela para deixar a filha mais livre e eu ser menos incomodada com possíveis idas ao banheiro. A garotinha ficou no meio, me chutava, a mãe se desculpava, colocava o pé em cima de mim e a mãe muito fria e com cara blasé vinha com o seu “desolée”. Insisti um pouco, até que desisti da conversa. O vôo durou 3 horas e 40. Não dava para dormir. Li, fechei os olhos, breve cochilo e pensamentos. Quem era eu naquele mundo bem definido: pretos, africanos de férias em teus países de origem e gringos em busca de férias pitorescas, com praia e sol. E eu? Solitária. Vontade de ir sentar lá na frente com os outros, mas sem querer sentir o bafo de cachaça dos jovens e nem o barulho da conversa alta na língua caboverdiana, que eu com imenso esforço entendia ou deduzia apenas algumas palavras... Ou então, viver a outra opção: ficar quieta e indiferente aos franceses que estavam ao meu redor. Melhor assumir o meu estado de ausência de

¹⁵⁰ Extratos das anotações realizadas durante a minha viagem e estadia em São Tomé e Príncipe.

pertencimento. Solidão. Bom. Eu gosto mesmo assim. Aterrissagem. Aplausos dos da frente, gritos. E os gringos do fundo frios. Eu já não sabia o que fazer, ou quem seguir. Sigo rumo à saída do aeroporto. Desembarque em Sal- Cabo Verde. Para entrar no país o protocolo de sempre. Precisa de visto. Fila para estrangeiros e outra para os caboverdianos. E lá vou eu ser separada mais uma vez, categorizada pelo passaporte. Não sou suficientemente africana para ir para a fila com os nativos da ilha. Então fico mais uma vez no grande grupo com os brancos, “estrangeira no lugar e no momento”. Visualmente eu estaria na outra fila. O funcionário faz esta observação. Olha para mim e diz: “a tua fila é a outra”. E eu, já cansada e sozinha só fiz mostrar a cor azul, a cor do meu passaporte, a minha cor-furta-cor. Depois desta experiência, começo a pensar: a cor do passaporte não é a cor da pele. A cor da pele não é a minha nação. Preta, branca, vermelho, azul, pardo... Sozinha, como cores. Preta ou branca, África, França, São Tomé e Príncipe, Portugal, Brasil... Somos cores!



Príncipe, 12 de agosto
Inversão de papéis: entre objeto e sujeitos

Na expectativa de chegar para efetivar a pesquisa iniciada em livros e depoimentos sobre o lugar, fui surpreendida com a inversão do papel. No lugar de ser a pesquisadora, eu era o objeto analisado, observado e fonte de perguntas e interesse: o que eu vim fazer aqui, de onde venho, o que é o Brasil, etc. Esta relação entra num ponto de inversão do papel do objeto e do pesquisador sendo que neste caso, o meu objeto é explicitamente uma manifestação construída para o olhar, para ser vista, para ser observada, pela própria natureza de ser uma expressão espetacular. O Auto de Floripes é organizado em função do seu público. Já no meu caso, eu tinha a intenção de ser o mais discreta possível. Quanto menos interferência no objeto seria melhor para ver o Auto de Floripes e seu contexto da forma mais próxima do que ele é, sem exageros ou preparações realizadas diretamente para mim. Mas, ao mesmo tempo, esta sensação de ser observada pelo meu objeto ofereceu elementos para uma reflexão mais geral no que tange a aproximação do que é vivido pelo outro. A partir de minha experiência pessoal pude perceber o que é ser e o que é se sentir observada, de forma ampla, tive a oportunidade de ver como questões conceituais sobre o Brasil ou uma brasileira passam pelo olhar do africano, são-tomense de Príncipe. Depois de dias propositadamente me andando e me expondo pelas ruas, caminhando pelo vilarejo para que se acostumassem com a minha presença, a curiosidade foi diminuindo. Ao mesmo tempo que o desejo de me descobrir foi sendo saciado eu passei a fazer parte daquele cotidiano. Mas, ainda assim, eu destoava dos “estranhos”, os poucos estrangeiros que estavam na ilha. Um brasileiro, branco, capixaba, era o mestre- de- obras do Centro Cultural, uma casa construída com investimento do capital português. Um camaronês negro era o professor de francês, morador há mais de 3 anos em Príncipe, casado com uma nativa,. Duas freiras portuguesas, residentes há anos e mais o padre colombiano estavam em missão religiosa. Um grupo de estudantes portugueses fazia um trabalho pedagógico de dois meses nas escolas... Em meio a outros estrangeiros que eu não localizei, estava eu. Familiar com a cultura, comendo alguns pratos como feijoada ou frutas como cacau. Mas, às vezes estranha na minha própria estética mestiça. Estranha menos no fenótipo e mais no jeito, nas roupas e comportamentos,

familiar na forma de falar “brasileiro” difundido pelas telenovelas exibidas diariamente... Das observações surgiam comentários dos que ainda não sabiam nada a meu respeito: você é de Cabo Verde? Ou mesmo o estranhamento de uma mulher viajar sozinha... Ao me permitir viver o papel de observada, passei a ver como aquelas indagações saíam de informações vindas de mim mesma, do meu corpo, do meu jeito de ser. Uma das inesperadas observações veio do chamado de algumas crianças, que só pela insistência descobri que o chamado era para mim: Branca, ô branca, tu mesmo!!! Sim, se os estrangeiros, os de fora do continente africano eram brancos, qual poderia ser a minha categorização mais próxima, ou mais evidente? Senti que mais uma cor poderia ser anexada nos registros dos meus documentos: parda, mestiça, mulata e... branca! Mais uma vez me senti na fronteira de não pertencer a lugar nenhum ou de pertencer à vários deles e pela mesma razão não ser daqui ou de lá. Não vim a São Tomé para subir em árvores genealógicas. Simplesmente, subo, arranco, degusto, regurgito, me delicio e descubro velhos e novos frutos culturais. Desfruto-os!



Príncipe, 17 de agosto
Nasce mulher: uma identidade fixa na cultura são-tomense?

Depois de viver os trânsitos identitários étnicos e de nacionalidade, pelo menos um traço era muito evidente e certo na minha identidade aos olhos dos habitantes de Príncipe: ser mulher. Este estado permanente me era lembrado constantemente pelos homens. Seja nas abordagens, olhares interessados, palavras direcionadas, e até mesmo um sério pedido de casamento por um desconhecido. Depois de ter visto a menina-mulher Floripes atuando nos rituais reais e ficcionais de feminilidade, dos atos e cenas guiados pelo amor melodramático, incondicional e obediente ao poder marital e cristão, confesso que a condição de ser cortejada pelos príncipes de uma ilha encantadora, deixavam-me com vontade de transitar, como me foi permitido em ser branca e até caboverdiana, para a condição de não pertencer a um corpo cultural que me identificasse prioritariamente pela categoria sexual. O ideal romântico vivido pela princesa turca e desejado por uma construção estereotipada da realização feminina me incomodavam e até me faziam rejeitar o pertencer à categoria mulher. A mulher na sociedade são-tomense está como a princesa do Auto de Floripes, com seus desejos sujeitos aos desejos do homem?. Se a princesa tinha o amor como primeira motivação, a mulher da vida real tem argumentos muito mais rígidos e está sujeita a padrões de comportamentos que favorecem muito mais os homens. Acredito que havia uma leitura feita de mim: uma mulher, solteira, sem a tutoria de um homem, sempre disposta a conversar, inclusive com os homens do Auto. Os olhares sobre mim vindos de uma esperada curiosidade, às vezes, se misturavam com um algo a mais que eu nem sempre decifrava. Mas se eu ainda não percebia o significado dos olhares, a aproximação mais direta não deixava dúvidas: como pode uma mulher viajar sozinha ou estar sozinha aqui na ilha? Se a timidez se mostrava como um traço preponderante no perfil das pessoas da ilha, a segurança na aproximação a uma mulher me faziam repensar o espaço ocupado e o esperado para a mulher e porque o homem, neste campo, operava com tantas certezas. Na primeira noite que saí em Príncipe, fui apresentada a um jovem que de imediato, ao saber que eu era brasileira, expôs a sua opinião, com seriedade e empolgação: “Brasileira? Eu adoro as brasileiras e as polacas!” Algumas culturas interpretam, com base em realidades culturais e históricas, a mulher brasileira com uma conotação pejorativa, associando-a a uma generalização de mulheres sexualmente liberais e mesmo prostitutas. Fiquei sem saber o que responder ou mesmo perguntar. Minutos depois pensei: o que ele quis dizer com

isso? Eu sempre ficava na dúvida da medida exata da minha atenção e bons tratos, o que poderia significar a roupa que eu vestia, o meu comportamento ou qualquer significado de um despretenso olhar ou toque por mim realizados. Preocupava-me com a comunicação além do verbo. No princípio, no Príncipe era a imagem. Mas, também eu não queria perder a espontaneidade do meu jeito de ser, do meu gesto, do meu ser mulher. Os fatos me colocaram diante de estratégias já esquecidas ou jamais utilizadas por achá-las desnecessárias. Será que eu nasci mulher no Brasil para tornar-me uma Floripes em Príncipe?