

TEATRO NACIONAL D. MARIA II

D.M II

# OS DOZE PARES DE FRANÇA

MARCA DE REGISTRO

TRONCE

PRÍNCIPE

AP. PRINCESA

S. RECONHECIMENTO

PALÁCIO + FONTE

TURQUIA

LISBOA

LISBOA

T. MAC. D.

IMPLEMENTAÇÃO

SALA GARRETT

SELO

ARENA TEATRO NACIONAL

SATALHA

CANRO DE

ARENA EUROPEIA

IMPLEMENTAÇÃO

FRANÇA

MINUTO

C. NINHO

?

menção colectiva (origem)

FRANÇA

**Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.**

Clarice Lispector

## **Sinopse**

5

## **Ficha técnica**

6

## **Nota biográfica de João Pedro Vaz**

7

Periferia e centro; os bons da fita; 12 pares e centenas de mouros - a máscara; heranças de representação; contraste de registos: paganismo e Shakespeare; as lutas: coreografia e figurinos; a figura da alteridade; cenografia: planos; uma cena do Torre Bela e a estupefação; paisagem e território: Pasolini e Alberto Carneiro; Comédias do Minho: projeto de nova centralidade; invasão minhota: expectativas e cruzamentos; o genuíno, a cultura popular, a arte contemporânea; verso e performatividade; sinceridade e ironia

## **Um teatro da claridade – conversa com João Pedro Vaz**

8

*Máscaras*, Noémia Delgado; Desenhos para a cenografia d’*Os Doze Pares de França*, Sara Marques; *Retábulo de Issenheim*, Matthias Grünewald, *Torre Bela*, Thomas Harlan, *Acto da Primavera*, Manoel de Oliveira, Pier Paolo Pasolini, *O Evangelho segundo São Mateus* João Abel Manta, “Muito prazer em conhecer vocelências”

## **Imagens citadas na conversa**

16

Guerra, Vontade divina, Território, Fronteira,

## **O outro contra o outro – excertos de textos de vários autores**

20

Verdade verdadeira, Sinceridade de expressão, Culto do povo, Ser povo, Censurar e preservar

## **Povo e Cultura Popular – excertos de textos de vários autores**

22

Teatro popular, Ciclo Carolíngio, Teatro  
popular mirandês

**Teatro Popular —  
excertos de textos de  
vários autores**

25

**Pistas de reflexão  
e trabalho**

31

**Informações sobre  
marcações**

33

**Este é um auto popular profano que conta como o Imperador Carlos Magno, cristão patrono dos doze pares do reino, enfrenta as hostes do mouro Almirante Balão, pai da mais do que superstar Floripes, moura dada a tantos encantos quantos as nossas ficções queiram fantasiar. Em Os doze pares de França gera-se um verdadeiro duelo entre uma máquina de paisagem que vem do Vale do Minho, corpo de todo um território, e uma máquina de teatro habilmente manipulada pelo elenco do D. Maria II. No fim, vencem os cristãos, mas um auto popular é assim mesmo, não tem suspense, serve como lugar de encontro e marcação de toda uma comunidade — a Sala Garrett, arena de teatro nacional popular.**

**Ficha técnica**encenação

João Pedro Vaz  
com  
 Ana Água,  
 Ana Valente,  
 Filipe Caldeira,  
 Gonçalo Fonseca,  
 João Esteves,  
 João Grosso,  
 José Neves,  
 Luís Filipe Silva,  
 Manuel Coelho,  
 Marco Mendonça,  
 Mónica Tavares,  
 Paula Mora,  
 Rui Mendonça,  
 Sílvia Barbosa,  
 Tânia Almeida  
e a participação de  
 Alice Silva,  
 Celeste Domingues,  
 Luís Carlos Silva,  
 Pedro Morgado,  
 Samuel Coelho,  
 Vasco Ferreira  
cenografia e figurinos  
 Sara Vieira Marques  
luz  
 Vasco Ferreira

danças

Filipe Caldeira,  
 Luís Filipe Silva  
música original e  
interpretação ao vivo  
 Samuel Coelho,  
 Vasco Ferreira  
vídeo e apoio dramaturgico  
 Pedro Filipe Marques  
assistência de encenação  
e máscaras  
 Gonçalo Fonseca

nota aos figurinos

O espetáculo integra trajes pertencentes ao espólio do TNDM II, gentilmente cedidos por Abílio Mattos e Silva (*O Príncipe Disfarçado*, 1979), Nuno Carinhas (*A sobrinha do Marquês*, 1982), Octávio Clérigo (*O Fidalgo Aprendiz*, 1988), Juan Soutullo (*Gladiadores*, 1996), Eduarda Abbondanza e Mário Matos Ribeiro (*Cenas de uma execução*, 1997), Filipe Faisca (*Poder da Górgone*, 1999) e Carlos Paulo (*Gil Vicente na horta*, 2012)

equipa TNDM II

direção de cena  
 Carlos Freitas  
operação de luz  
 Daniel Varela  
operação de som  
 Sérgio Henriques  
maquinaria  
 Rui Carvalheira  
ponto  
 João Coelho  
auxiliar de camarim  
 Paula Miranda  
produção executiva  
 Pedro Pires

produção

Comédias do Minho  
coprodução  
 TNDM II

M/12

duração

2h (aprox.)

O texto de *Os doze pares de França* provém de um manuscrito datado de 7 de janeiro de 1933 e assinado pelo senhor Júlio Augusto Cordeiro, de S. Martinho. O texto terá sido apresentado em Genisio por volta de 1964. Versão recolhida em S. Martinho pelo GEFAC (Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra) na década de 70 e publicada em *Teatro Popular Mirandês – Textos de Cariz Profano* (Almedina, 2003).

**Distribuição de personagens**mouros

Ana Água (Brutantes / Lucafre / Galafre)  
 Ana Valente (Floripes)  
 João Grosso (Almirante Balão)  
 José Neves (Burlantes / Clarião / Galafre)  
 Manuel Coelho (Brutamontes / Sortibão / Galafre)  
 Marco Mendonça (Ferrabrás)  
 Paula Mora (Barbaças / Muradas / Galafre)

cristãos

Rui Mendonça (Imperador Carlos Magno)  
 Vasco Ferreira (Galalão)  
e os Doze Pares de França  
 Filipe Caldeira (Gui de Bergonha)  
 Gonçalo Fonseca (Ricardo de Normandia)  
 João Esteves (Geraldo)  
 Luís Filipe Silva (Oliveiros)  
 Mónica Tavares (Urgel)  
 Sílvia Barbosa (Duque de Nemé)  
 Tânia Almeida (Roldão)  
 Alice Silva (Hoel)  
 Celeste Domingues (Tietri)  
 Luis Carlos Silva (Bufim)  
 Pedro Morgado (Jofre)  
 Samuel Coelho (Lamberto)

## NOTA BIOGRÁFICA

## JOÃO PEDRO VAZ

Nasceu em 1974.

Frequentou o curso de Engenharia Química (Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra) entre 1992 e 1996. Neste momento é aluno finalista do curso de Estudos Artísticos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Fez o Curso de Iniciação Teatral do TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra) do qual foi membro entre 1994 e 1996.

Foi cofundador e codiretor da ASSÉDIO entre 1998 e 2001. Além desta companhias colaborou com o Teatro Experimental do Porto, Teatro Nacional de S. João, Teatro Nacional Dona Maria II, Teatro Maria Matos, Artistas Unidos, Ensemble, T. Aberto T. Meridional e T. da Cornucópia. É diretor artístico das Comédias do Minho desde outubro de 2009.

Ator desde 1994, participou em cerca de cinquenta peças, trabalhando com os encenadores Paulo Castro, Rogério de Carvalho, João Cardoso, Cândido Ferreira, Ricardo Pais, Giorgio B. Corsetti, Jorge Silva Melo, Heiner Goebbels, Nuno Cardoso, António Durães, Fernando Mora Ramos, Nuno Carinhas, José Wallenstein, Nicolau Pais, João Lourenço, Marcos Barbosa, Miguel Seabra, Tiago Guedes, Luis Miguel Cintra, Tónan Quito e Andresa Soares.

Encenou (*A)tentados* de Martin Crimp – ASSÉDIO (2000 e 2003), *Doze nocturnos em teu nome* de Maria Gabriela Llansol e Amílcar Vasques Dias – ASSÉDIO (2001), *A dor* a partir de Marguerite Duras – sem-teia (2001), *O Triunfo do Amor* de Marivaux – ASSÉDIO / TNSJ (2002), *Uma noite em Novembro* de Marie Jones – ASSÉDIO (2003), *Mapa*, com Joana Providência (Cassiopeia, 2005), *Um Número* de Caryl Churchill – ASSÉDIO (2005), *Auto da Paixão* (Comédias do Minho, 2008), *Persona* de Bergman (As Boas Raparigas, 2008...), *Ego* de Mick Gordon e Paul Brooks TNDMII, (2009), *História do Soldado* de Ramuz / Stravinsky (Metropolitana, 2010), *O Fidalgo Aprendiz* de D. Francisco Manuel de Mello (TNDMII / Comédias do Minho, 2011), *Capital & Cultura* (Teatro Oficina / Guimarães 2012 CEC), *Paisagem* (Teatro da Terra, 2013), *Terra do Desejo* (Comédias do Minho / ASSÉDIO, 2013), *Jogos de Amor* (TEUC, 2014), *Chão* (CdM, 2014).

No cinema filmou com Luis Filipe Rocha (*A passagem da noite*, 2002 e *A Outra Margem*, 2006), Saguenail (*A Imitação*, 2003), Paulo Rocha (*Vanitas*, 2003 e *Se fosse ladrão roubava*, 2009), Manoel de Oliveira (*O Quinto Império*, 2004), Tiago Guedes / Frederico Serra (*Coisa Ruim*, 2004 e *Entre os Dedos*, 2008) Iana e João Viana (*A Piscina*, 2004) Luis Galvão Telles (*Dotcom*, 2006), Margarida Cardoso (*A Batalha de Aljubarrota*, 2006), José Maria Vaz da Silva (*Caravaggio*, 2007), Isabel Aboim Inglês (*Dora*, 2007), Paulo Castro (*Diários da Nossa Guerra*, 2007) Marco Martins (*Como desenhar um círculo perfeito*, 2008) João Botelho (*Os Maias*, 2014), Sandro Aguilar (*Bunker*, 2014), Ivo Ferreira (*Cartas da Guerra*, 2015) e Teresa Villaverde (novo filme em pós-produção).

Em televisão participou, muito pontualmente, nas séries *Garrett* (1999), *Conta-me como foi* (2008), *Odisseia* (2013), *Sol de Inverno* (2014), *Os Boys* (em filmagens).

Recebeu o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte – Teatro 2000 (MC / IPAE) e o *The Best of Porto* - Melhor Ator Teatro 2005; foi nomeado para os Globos de Ouro da SIC – Melhor Ator Teatro 2002. O seu espetáculo *Ego* recebeu duas nomeações nos prémios Autores 2010 (SPA / RTP). As Comédias do Minho receberam o Prémio Norte Criativo (JN / CCCR-N) e o Prémio da Crítica 2011 (APCT).

# Um teatro da claridade

CONVERSA COM JOÃO PEDRO VAZ

*Porquê fazer este auto?*

As Comédias do Minho (CdM) foram desafiadas pelo Tiago Rodrigues para fazer toda esta Ocupação Minhota e, logo na primeira conversa, surgiu a ideia do auto. Porque é um tipo de repertório aparentemente menosprezado nas hierarquias que a gente às vezes constrói entre o que é *highbrow* e *lowbrow culture*. Achámos que seria interessante trazer para o centro desta operação de ocupação e para o centro geográfico – o Rossio – um repertório muito periférico; tem sido isso também o que as Comédias do Minho têm feito a vários níveis, na afirmação do projeto. É engraçado o D. Maria II ter colocado a junta de freguesia na fachada [na frase “Da junta de freguesia à Via Láctea”, lema para o primeiro trimestre de 2016 da programação do teatro], para nós isso é quase uma vitória, porque é a des-hierarquização, uma diluição do que é periférico e do que é central, quanto mais não seja para discutir, para questionar.

*É interessante que o auto seja feito nesta zona de Lisboa, que foi palco de grandes atrocidades cristãs: os tribunais e execuções da Inquisição eram no Rossio, o massacre dos Judeus que começou na Igreja de São Domingos aqui ao lado, os batismos coletivos no Terreiro do Paço. Mas, n’Os doze pares de França os cristãos são os bons da fita...*

Embora acabe de uma maneira um bocado estranha para os bons da fita. Eles chacinam a malta toda.

*Mas ficam a governar para espalhar a cristandade, são os heróis, e há um casamento e um batismo, que indicam um final feliz. É como nos contos de fadas: os maus são maus por definição, por natureza, portanto vão acabar mal. E a violência é muito estilizada; sabes que chacinam, mas na verdade...*

Eu queria ver se ainda conseguia inverter um bocadinho isso. Mas não foi por essa razão que escolhi o texto, a minha opção foi mais singela e mais futebolística, quase, pareceu-me o texto ideal para toda esta operação da Ocupação Minhota. Depois ao trabalharmos apercebi-me de que há um outro lado, o dos bons a chacinarem por razões culturais que tu nem sequer questionas, porque pronto, é assim. Isso é um bocado estranho. E o final devia ser mais constrangedor.

*Os pares são doze e são representados por doze atores, enquanto os mouros são centenas e são representados por cinco atores. Há uma desproporção: uns têm direito à identidade, os outros são figurantes, são para morrer, é a parte pelo todo, não é a mesma coisa que ter um corpo. Os bons da fita também tem a ver com isso: cada um tem um nome, uma voz, um corpo – e mais hipóteses de ganhar a luta, porque uma máscara numa cana, sem braços, é mesmo só para cortar a cabeça...*

A máscara não é uma solução de precariedade de número, se eu tivesse mais atores ia ter na mesma na parte

moura um dispositivo mascarado e teatral, e os pares de França mais despojados.

*Mas nas representações tradicionais destes autos haveria por exemplo cem mouros, ou não?*

Não sei se haveria, tudo depende das condições de produção. Mas essa personalização de cada pessoa fazer uma personagem, sim. Na verdade, no original, não há tanto desfasamento entre cristãos e os mouros. Neste espetáculo tem-se a sensação daquela brincadeira dos filmes de ação que é pegares em cinquenta e depois no computador fazeres a multidão.

Este texto faz parte do chamado Círculo Carolíngio cuja versão mais conhecida é a do *Auto da Floripes*, ainda mais ou menos no ativo na aldeia das Neves, em Viana do Castelo. Há depois versões espalhadas pelo mundo, o Tchiloli em S. Tomé é também um auto Carolíngio (de Carlos Magno). Eu, propositadamente, não fui reativar nenhuma pesquisa em relação à Floripes, porque queria perceber o que é que a gente conseguia fazer com o texto sem pensar muito nas suas heranças de representação. Há uns anos, entrei nas Barcas do Gil Vicente do Giorgio Corsetti, e é muito engraçado quando vem um encenador italiano contemporâneo pegar numa matéria como esta. Para nós é mais difícil, porque temos heranças de representação associadas a um tipo de repertório. Portanto interessou-me regressar ao início, e de alguma maneira trabalhar com outro tipo de profundidade.

*Por exemplo, na cena em que a Floripes vai à torre, há um primeiro momento com o Brutamontes (de máscara) que tem um tom mais jocoso, pagão, e depois ela entra e parece que estamos num Shakespeare, a falar de aparência e engano... Há um contraste de registos.*

Sim, mas a questão é ao contrário: não é aqui que estamos em Shakespeare, é em Shakespeare que estamos aqui. Há coisas de estrutura que são semelhantes. Em Shakespeare há esses contrastes entre personagens com um percurso mais profundo e personagens com um percurso mais cómico, e acho que tem a ver com o mesmo tipo de herança, dos romances de cavalaria. No fundo, é tentar fazer uma peça perfeita, como as séries televisivas de hoje em dia, género *Game of Thrones* ou *House of Cards*. É uma medida, parece que se sistematizou. Isto é daquela espécie de filmes em que se diz “Entretanto no acampamento de não-sei-quem...” Se este espetáculo fosse uma série era assim, aparecia uma legenda a dizer isto. É por isso que parece que se aproxima de Shakespeare, porque ele vai lá beber, porque ele é um autor do seu tempo e um autor incrivelmente popular, que tinha um negócio aberto com o seu público, e portanto trabalhava as estruturas de sucesso.

*Como é que foram feitas as sequências de luta, as coreografias?*

Foram desenhadas pelo Luís Filipe Silva e pelo Filipe Caldeira – que fazem o Oliveiros e o Gui de Bergonha. O Luís tem criado nas CdM e queria fazer um projeto que tivesse a ver com as lutas varonis, e até falou no jogo do pau na altura, mas não se materializou num espetáculo. E quando eu estava a preparar *Os doze pares* pensei: “se calhar era uma boa ideia isso entrar aqui”, e chamei-os para fazerem as coreografias. Na ficha técnica está lá uma coisa a dizer “danças”, em vez de “lutas”, porque eu não sabia bem o que era, mas acho que aquilo é mais uma dança que uma luta.

*A peça tem um lado desportivo – sendo que o desporto também é um combate sublimado. Mas há qualquer coisa tipo hóquei no gelo, com os paus a arrastar no chão e a bater, e estarem todos de fato de treino reforça isso.*

A ideia era que tanto os mouros como os cristãos tivessem uma base que parecesse de ensaio: da parte dos cristãos uma coisa mais desportiva, quase como se fossem bailarinos, e os mouros depois por cima vão vestir coisas do espólio D. Maria II, algumas até exageradas – isto para além das máscaras que usam. Os cristãos têm um ar bastante tosco, vêm com umas espadas de madeira, que assumidamente seguram na mão em vez de terem num cinto, e os mouros trazem um bocado o excesso do teatro e da máquina teatral, têm mais camadas do teatro.

*A peça é claramente escrita do ponto de vista cristão, e o mouro é como um “falso outro” que é projetado: é o que está prestes a ser convertido. Então faz sentido que os figurinos sejam iguais de base e que os mouros tenham por cima um excesso que pode ser retirado. Porque esta oposição entre mouros e cristãos não é bem real, eles têm as mesmas ideias de honra, de mulher, etc.*

Na verdade isto não é tanto sobre mouros e cristãos, mas sobre as alteridades e o espelho que uma comunidade usa para se marcar a partir da representação do auto. Ou seja, isto tanto podia ser mouros e cristãos como outra coisa qualquer. O auto é usado como atualização da comunidade naquele momento, e a figura da alteridade acaba por se diluir porque o que as pessoas estão ali a fazer é a confirmar que são o mesmo.

*No filme Máscaras da Noémia Delgado<sup>1</sup>, de que nos falaste por email, há um momento em que ela faz um raccord entre as máscaras e os rostos das pinturas da igreja da aldeia, e cria uma relação muito direta entre o pagão e o religioso. Quando mostraste os desenhos e explicaste a cenografia<sup>2</sup> pensei na tradição pictórica religiosa que se propõe contar histórias enormes, quase impossíveis de contar num só quadro – ou num só palco –, e que*

*resolve isso criando vários planos<sup>3</sup>. Sendo que aqui isso acontece na vertical, o que aponta para uma série de dicotomias entre céu e terra, espiritual e terreno, cristãos e mouros...*

Eu pessoalmente tenho resistência a apropriações muito simbólicas das cenografias, gosto de coisas assim mais estáticas e utilitárias, e depois é à volta que o carrossel se joga. Portanto não tinha visto que o vertical tivesse qualquer conotação simbólica... Eu nunca trabalhei noutros países, mas não sei se nós não temos uma tendência bastante acesa para o simbolismo. Aquela ideia autoritária de que, se está em cena, tem de significar alguma coisa...

*Se calhar não é tanto o projetar um simbolismo, é mais um pensamento que é dicotómico. A boca de cena vs. o que acontece atrás do pano, o andar de cima vs. o andar de baixo... essa lógica.*

Isso sim, e voltamos à alteridade. Por exemplo, eu gosto da cena em que a Floripes veste os cristãos de mouros: eles estavam presos e de repente são levados a ver o arsenal dos mouros. Uma das coisas de que eu falei aos atores foi aquela cena do *Torre Bela* do Thomas Harlan<sup>4</sup>, em que eles invadem a casa dos senhores e lhes vestem as roupas. É uma cena sobre a alteridade.

*E sobre uma invasão...*

Lá está, o que é curioso é que quase não há alteridade que mais tarde ou mais cedo não provoque uma invasão. Senão não a discutiríamos, cada um ficava no seu sítio. Só há alteridade a partir do momento em que descobres o outro e, muitas vezes, invades um espaço alheio. Senão havia duas histórias paralelas a decorrer, sem nunca se encontrarem. A alteridade não existe sem linhas de tensão, que podem ser interessantes ou não, mas muitas vezes são violentas.

*Só que essa cena do Torre Bela não é nada violenta. Há uma coisa quase infantil de descoberta, delicada.*

Para mim quando eles veem o arsenal dos mouros é a mesma coisa. E nós também estamos num espaço que não nos é habitual, portanto há também uma estupefação nossa de estar aqui, e que eu queria que entrasse no espetáculo. Vêm os minhotos – que são um *ensemble* estranho porque feito dos atores, mas também da equipa operacional, da produção, toda a gente faz uma perninha – e não trazem mais nada senão eles próprios, vêm com uma espécie de uma imagem de uma paisagem, de um território.

E gostava que isso tivesse uma certa beleza, uma certa fragilidade. A primeira cena é feita no vazio, sem música nenhuma, é como se eles se preparassem para vir cá invadir este teatro, esta máquina de cena, mas depois entre eles a verdade é que estão cansados de estar na estrada, não têm armas... o grupo é mais frágil do que uma coisa de cavalaria parecia sugerir e do que aparentemente está no texto. Então no início eles ficam um bocado comidos pela talha dourada, vêm como uma máquina de paisagem *vs.* uma máquina do teatro. Isto é um daqueles conceitos absurdos que os encenadores inventam.

O Oliveiros por exemplo diz: “há nove anos que vos sirvo...”, e ele está há dez anos nas Comédias do Minho. O subtexto é este: nós andámos a lutar por uma coisa, viemos para aqui, e agora o que é que fazemos? Como é que é? Organiza-te, imperador.

*Portanto, o Carlos Magno és tu?*

E o Almirante Balão devia ser o Tiago Rodrigues. Idealmente devia ser assim, mas não temos tempo para estas coisas...

*Há bocado quando falámos de como isto seria representado tradicionalmente*

*nas aldeias, estava a pensar no Acto da Primavera do Manoel de Oliveira<sup>5</sup>. Por muito que seja uma representação, a cruz está mesmo a ser carregada, há um caminho que é percorrido, há a força de aquilo acontecer nos campos...*

Mas isso não era bem assim, havia vários estrados, como numa via sacra, e percorriam a aldeia. O que o Oliveira faz é uma coisa mais pasoliniana: vão mesmo para o lugar, para a paisagem. Há uma coisa muito gira que o Pasolini diz sobre *O Evangelho segundo São Mateus*<sup>6</sup> e que me ocorre muitas vezes em relação ao trabalho que desenvolvo lá em cima. Ele chegou a fazer *repérage* na Palestina, e no fim decidiu filmar na terra dele, porque não há melhor sítio para contar a história de Cristo do que o nosso lugar, diz ele.

*É como se a paisagem estivesse nas caras das pessoas.*

Um dos artistas de que falamos muitas vezes a propósito do que é uma figuração de uma paisagem é o escultor Alberto Carneiro (aliás no nosso programa de 2016 aparece logo uma frase dele: “O espírito do lugar no centro do universo”, e é engraçado que, sem falarmos, o D. Maria II tenha colocado a tal frase da junta de freguesia na fachada). E a minha utopia é exatamente que no rosto do elenco do Minho, nessa espessura, esteja aquele território, aquela paisagem.

*Algumas instalações do Alberto Carneiro estão em completa ligação com a terra, o sol, o vento, a chuva, há uma pertença àquelas paisagens, a arte está exposta aos elementos. Mas quando fazes isso num palco ou num museu estás protegido...*

Nós quanto mais vimos cá para baixo mais fracos ficamos, porque menos território conseguimos trazer. No sentido em que essa relação de que falas é absolutamente impossível numa caixa negra, num teatro na cidade. Nós já

temos essa diferença lá em cima entre as vilas e as aldeias. Não é só a natureza que se perde, são as relações das pessoas com as coisas. A arte exposta às intempéries estraga-se, mas ganha outras coisas.

*Ao mesmo tempo o D. Maria II predispõe-se a ser ocupado pelos minhotos, o que é quase um contrassenso...*

Há aqui uma generosidade da parte do Tiago, de se dispor a inverter um bocado as hierarquias.

No contexto das Comédias do Minho, seria natural que os nossos promotores, as Câmaras lá em cima, se sentissem periféricos, tivessem uma postura subserviente em relação a instituições e territórios supostamente mais centrais, de maior escala.

Ora, nós durante um ano chegamos facilmente a um quarto da população residente, com todas as atividades. Isto é um projeto de grande escala, são quase 60 mil habitantes nos cinco concelhos, e temos anos em que chegamos aos 15 mil de envolvimento. É preciso fazer a análise para não estar com ideias feitas. “Ai, só estavam trinta pessoas em Lamas de Mouro.” Não, atenção, em Lamas de Mouro em Novembro só vivem cem! Portanto essas trinta é como estarem 500 mil pessoas não-sei-onde.

A Isabel Alves Costa (que foi diretora artística antes de mim e refundou o projeto) sempre disse que as Comédias do Minho não são um projeto de descentralização, mas de nova centralidade. A descentralização é: tens um modelo e fazes uma coisa exatamente igual, como se faz em Lisboa ou no Porto, porque esta cidade já merece uma coisa assim. E aqui é: vamos ver cá, falando localmente, o que é que as pessoas das Câmaras, das associações, acham que deve ser um projeto cultural. E o projeto vai sendo estruturado com isso, e torna-se único porque é desenhado para e a partir das pessoas que lá estão.

Eu li um bocadinho sobre a dinamização cultural e a descentralização em Portugal, e em França, e mais uma vez a relação que se estabelece com o outro aparece muito nas inquietações das pessoas e na análise que fazem *a posteriori*.

Há um *cartoon* do João Abel Manta<sup>7</sup> que me ocorre sempre que falo sobre as Comédias, e que diz “Campanhas de dinamização cultural”, e mostra um militar (na altura era o programa do MFA) como uma família de camponeses, e atrás do militar estão todas as figuras da cultura, Shakespeare, Beethoven, etc., também está para lá o Marx. E os camponeses estão a dizer: “muito prazer em conhecer vossas excelências”. Ou seja, houve um pressuposto de hierarquia: é preciso dar a conhecer aos camponeses os paradigmas culturais, para que possamos todos falar a mesma língua. Terá tido os seus méritos, mas algum tempo depois...

*Se está escrito por baixo, como é que sabes que são os camponeses que estão a falar e não o Shakespeare & companhia?*

Vai ver, mas parece muito que são os camponeses. Mas é uma boa questão. No fundo é a minha questão: porque é que não é ao contrário? Esta ideia de que há um território que precisa de ser esclarecido em relação às práticas culturais, sendo que esse território também tem práticas culturais.

*Essa tua lógica da invasão do Minho ao D. Maria II tem bastantes cruzamentos, não é linear. Há elementos mais etnográficos, as máscaras, o jogo do pau, mas depois disso não está bem onde se espera...*

Seria esperado que viessem da parte do Minho os mascarados e uma certa jocosidade e um certo paganismo. Cria-se essa expectativa de que vêm ali os bombos. A coisa era: entram os pares de

França – que são feitos pelos atores das Comédias – entram os bombos, não é? E não. Não vêm dançar o vira. Isso agrada-me como representação de um território. De repente o mais étnico, ou mais mascarado, ou mais pagão acabou por ir para o outro lado, o dos mouros, com o elenco do D. Maria II. Isso é um bocado propositado. É pensar assim: mas porque é que os do Minho teriam que vir com máscaras e adufes e tal? O facto de o Minho não trazer a iconografia, ou a etnografia, e ter um ar contemporâneo é mais uma rasteira, ou uma achega, a essa questão: porque é que um projeto em contexto rural não pode ter um ar mais estilizado?

Os nossos promotores também entendem que este projeto não tem de ter uma figuração etnográfica, ou do ponto de vista da valorização dos seus produtos regionais. Isso já tem o seu espaço, as feiras de vinho e tal, nós fazemos outro tipo de coisa. Embora a gente vá trazer um Alvarinho para as pessoas beberem nas ações paralelas...

*O risco que se corre – até com os próprios bairros – é as coisas tornarem-se um produto com um valor, para ser consumido. Já vem do Salazar, esse cristalizar do típico.*

Também há sítios onde vais “consumir” determinados produtos artísticos. Dizes que o fascismo inventou o folclore, mas nós também inventámos uma série de outras coisas que, bem ou mal – há coisas que são extraordinárias – já se tornaram o produto genuíno de determinados espaços. É uma questão importante, a do genuíno.

Nós muito facilmente nos rebelamos contra matrizes de inscrição anteriores a nós que afinal poderiam contribuir para termos vários graus, várias camadas de genuinidade. E isso é importante num artista, seja lá o que for que significa. Eu sou de Santa Marta de Penaguião, fui lá criado, ponto, não tenho hipótese

nenhuma, podes tirar o rapaz de Santa Marta, não tiras Santa Marta do rapaz. Eu posso usar os conceitos mais cosmopolitas, mas Santa Marta está lá para sempre, e é muito bom que esteja, não há problema nenhum com isso.

*Genuíno no sentido daquilo que vem de trás, que é tradicional, ou genuíno como qualquer coisa que é autêntica porque presente naquele momento?*

Pois, é uma questão complexa em nós. A relação que temos com a cultura popular e a arte contemporânea... Há uma discussão muito acesa sobre o popular, mas não há nenhuma discussão acesa sobre o supostamente contemporâneo. No artesanato, um senhor fazia umas máscaras lá na aldeia, depois passou a entrar no mercado e industrializou-se. Mas um artista que foi disruptivo, ao entrar numa instituição e nos seus processos de distribuição, que também são económicos – o cultural tem uma economia – não perde também a sua origem genuína? Aquilo entra na sala do museu ou no teatro e ficou ali.

*O popular também é aquilo que está em vias de extinção. Essa ideia de povo, os camponeses do Abel Manta, seria difícil agora dizer quem é que são, enquanto o Shakespeare e o Marx ainda se podem pôr lá.*

As pessoas às vezes vão trabalhar lá para cima com uma visão extremamente romântica. Logo quando comecei a trabalhar nas Cdm tive uma epifania, ou melhor, o morrer da epifania. Ia a Verdoejo, uma aldeia de Valença, ia a chegar, chuva, aquela coisa do Minho. Entro no café mesmo em frente, e os miúdos estão todos no iPad a ver uma coisa qualquer que os miúdos de Lisboa estão a ver também. Outra vez, foi lá uma jornalista acompanhar uma coisa nossa, e um dos miúdos que estava a ensaiar tinha uma t-shirt dos Joy Division, e a jornalista

ficou muito espantada. Mas há t-shirts dos Joy Division na feira de Valença?! Estás a ver, isso é cultura popular? É.

*Voltando à peça. Como é isso de dizer um texto rimado de uma maneira que não seja lengalenga? Ao mesmo tempo o embalo do verso se calhar ajuda a que uma certa estranheza do vocabulário não impeça a compreensão.*

Eu também acho que não impede, eles estão a perceber bem aquilo que dizem. Depois é uma questão de segurança, e de encontrar os ritmos das coisas. A passagem de uma cena rápida para uma cena lenta, é isso que quebra a estrutura sincopada do auto. Nas heranças de representação popular isso não é uma preocupação, os autos demoram imenso tempo, estão ali pa-pa-pa-pa-pa-pa.

Em 2008 vi o *Auto da Paixão* em Bravães, Ponte da Barca, que é um dos sítios onde ainda é feito, agora já tem microfones e tal. Na altura um senhor que era um dos organizadores e que fazia uma das personagens do fim que vem reclamar o corpo de Cristo, pegou no microfone para fazer os agradecimentos habituais, tinha um daqueles chapéus da história da Bíblia, de fariseu, tirou-o e disse assim: “bom, agora que já tirei o meu papel de não-sei-quê...” E eu achei isto, do ponto de vista performativo, muito bem esgalhado. O meu papel está na roupa. Isto vem numa herança completamente nos antípodas do “para despir a personagem preciso de algum tempo de descompressão”. E eu também sou assim, identifico-me com aquele senhor. É uma espécie de consciência muito aguda do que é a performatividade. Tenho uma inscrição simbólica que, tirando e pondo, aciona um dispositivo performativo. No fundo, ele está a dizer isto de outra maneira, de uma maneira muito singela e muito eficaz – muito mais eficaz do que eu. Mas eu concordo com ele.

*Essa maneira também é muito do teatro contemporâneo, sem a psicologia na construção da personagem. Torna-se tudo muito mais simples, basta dizer “eu sou esta personagem”, assumir as convenções de representação.*

Claro. A mim o que me afasta um pouco de muitas correntes do teatro contemporâneo é um certo niilismo, uma certa ironia subjacente – não é em todo o lado, não estou a generalizar. Mas afasto-me tendencialmente do abandono de uma certa ingenuidade e sinceridade.

*Por acaso este é um espetáculo que não tem ironia.*

Pois não. Mas não é por acaso. Eu gostava de fazer ainda mais sincero. Porque o dispositivo de que eu estava a falar ao mesmo tempo é muito inocente, também acredita na suspensão da descrença por meter um chapéu ou uma máscara. E eu acredito na suspensão da descrença pela via da inteligência e de uma certa humildade.

Não sei, estou um bocadinho cansado do dispositivo do comentário. Não quero aboli-lo, vivemos numa democracia... Mas há um totalitarismo estético qualquer que empurra para o comentário, que depois parece que é uma ironia: eu sou muito inteligente, sei muitas coisas, vocês também sabem, portanto vamos já passar à frente disto tudo que não interessa para nada e evoluir para o comentário que eu tenho a fazer, vamos já aqui para o nosso *playground*. Eu não tenho problema nenhum com o *playground*, porque é tipo “terreno de jogo”. Só que em português é recreio – e recreio é recreativo... Também não é preciso ser sempre. Eu também estou lá dentro como ator, muitas vezes, também sei quais são os meus dispositivos de fuga para a frente e de fuga ao assunto. E portanto vamos lá não fugir e tentar ver o que é que dá.

*Uma personagem com quem fui  
simpatizando cada vez mais é o Balão. Ele  
é muito honesto, é aquilo que é. Manda vir  
com Deus, depois já acredita em Deus...  
aceita a coisa onde ela está no momento,  
é um ingénuo verdadeiro, sem defesa  
perante a vida.*

Também tem muito a ver com a maneira como o João Grosso começou a fazer, e depois os outros mouros também. Por exemplo, já gosto muito da cena quando a Ana Água volta com duas quadras para dizer sobre a embaixada que foi chacinada. É tão linda, aquela cena.

*Os mouros são muito humanos, mais do que os cristãos.*

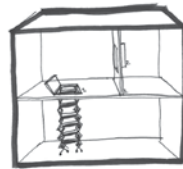
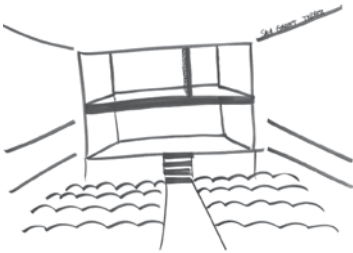
“Eh pá, fomos todos chacinados, esta gente não para. O que é que vamos fazer?” E dessa sinceridade eu gosto muito. Também há momentos entre o Oliveiros e o Ferrabrás em que isso está lá. Há ali uma coisa entre eles os dois, são muito compinchas, muito sinceros. Eu idealmente, quando for velho, gostava de fazer um teatro que fosse todo assim. Todo sincero, com as saias de ensaio, com umas mesas de madeira, e fazia-se Tchekhov, Ibsen, Strindberg e contemporâneos. Um teatro com uma certa claridade. A Sara Vieira Marques – a cenógrafa, que está também a fazer os figurinos – ao ver os ensaios, começou a inclinar-se para que as bases fossem um bocado brancas, vários tipos de branco. E pareceu-me de repente que sim, que há uma certa claridade que devia emergir aqui. Um teatro da claridade, não sei explicar isto melhor.

CONVERSA COM ANA ELISEU E JOANA FRAZÃO,  
A 9 DE JANEIRO DE 2016 (DURANTE O PERÍODO  
DE ENSAIOS, A CERCA DE UM MÊS DA ESTREIA)

# Imagens citadas na conversa



1. *Máscaras*, Noémia Delgado, 1976



1. TUDO PARA TRUQUE
  2. ZANHA DA NOVA
  3. PARECE DA NOVA
- ↳ QUANTO CRIAR O  
MUNDO COM A  
MÁSCA



2. Desenhos para a cenografia  
d'Os Doze Pares de França,  
Sara Vieira Marques



3. *Retábulo de Issenheim*, Matthias Grünewald, 1512-1516



4. *Torre Bela*, Thomas Harlan, 1977

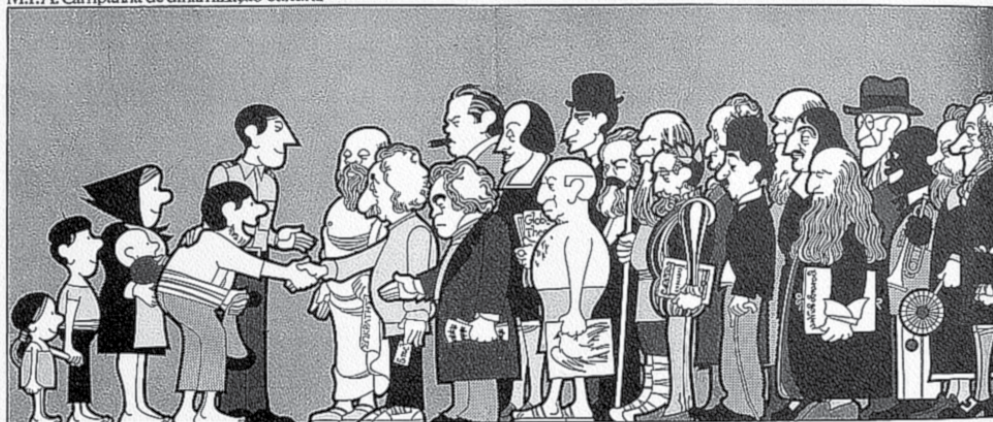


5. *Acto da Primavera*,  
Manoel de Oliveira, 1962



6. Pier Paolo Pasolini, *O Evangelho segundo São Mateus*, 1964

M.F.A. Campanha de dinamização cultural



*muito prazer em conhecer vocalências*

7. João Abel Manta, “Muito prazer em conhecer vocalências”, 1974

# O outro contra o outro

## GUERRA

A guerra não é senão um duelo em grande escala. Se concebêssemos como uma unidade o incontável número de duelos que compõem uma Guerra, a melhor maneira de o fazer seria imaginar para nós mesmos dois lutadores. Cada um esforça-se através da força física por obrigar o outro a submeter-se à sua vontade: cada um tenta atirar o seu adversário, tornando-o assim incapaz de lhe continuar a resistir.

General Carl von Clausewitz, *On War*, 1832

## VONTADE DIVINA

Em certas formas primitivas de guerra, o elemento lúdico encontra uma expressão mais imediata e, em termos relativos, mais agradável. Uma vez mais estamos a tratar daquela mesma esfera de pensamento primitivo em que o acaso, o destino, o julgamento, a competição e o jogo são considerados divinos. Nada mais natural do que a guerra ser também abrangida por essa conceção. Dá-se início à guerra a fim de obter uma decisão de valor sagrado, pela prova da vitória ou da derrota. Em vez de dar provas de força numa competição, de lançar dados, de consultar um oráculo, ou de entrar numa feroz disputa de palavras (métodos que também servem para invocar a decisão divina), pode-se igualmente recorrer à guerra. A ligação entre a decisão e a divindade é explicitada diretamente na designação alemã de “ordálio” (Gottesurteil), embora o ordálio seja fundamentalmente um simples juízo, qualquer espécie de juízo. Toda a decisão a que se chega mediante as fórmulas rituais corretas é um “juízo de Deus”. Só de maneira secundária é que a ideia técnica do ordálio é associada às provas concretas de poder milagroso. Para compreender estas associações, é necessário não nos deixarmos limitar pela nossa divisão habitual entre o jurídico, o religioso e o político. Aquilo a que chamamos “direito” pode igualmente, em termos de pensamento primitivo, ser chamado “poder” – no sentido de “vontade dos deuses” ou de “superioridade evidente”. Assim, um conflito armado é um modo de justiça, a igual título que a consulta de um oráculo ou um julgamento em tribunal. E por último, dado que toda a decisão está ligada a uma significação sagrada, a própria guerra pode ser considerada uma forma de consulta aos oráculos.

Johan Huizinga, *Homo Ludens*, 1938

## TERRITÓRIO

O antropólogo americano Loren Eiseley, cuja forma de pensar se aproxima da nossa, conta uma bela história que exprime bem o que pretendo dizer. “Descobrir outro mundo”, diz ele, “não é apenas um facto imaginário. Pode acontecer aos homens. Aos animais também. Por vezes, as fronteiras resvalam ou interpenetram-se: basta estar presente nesse momento. Vi o facto acontecer a um corvo. Esse corvo é meu vizinho: nunca lhe fiz mal algum, mas ele tem o cuidado de se conservar no cimo das árvores, de voar alto e de evitar a humanidade. O seu mundo principia onde a minha vista acaba. Ora, uma manhã, os nossos campos estavam mergulhados num nevoeiro extraordinariamente espesso, e eu dirigia-me às apalpadelas para a estação. Bruscamente, à altura dos meus olhos, surgiram duas asas negras, imensas, precedidas por um bico gigantesco, e tudo isto passou como um raio, soltando um grito de terror tal que eu faço votos para que nunca mais oiça coisa semelhante. Esse grito perseguiu-me durante toda a tarde. Cheguei a consultar o espelho, perguntando a mim próprio o que teria eu de tão revoltante... Acabei por perceber. A fronteira entre os nossos dois mundos resvalara, devido ao nevoeiro. Aquele corvo, que supunha voar à altitude habitual, vira de súbito um espetáculo espantoso, contrário, para ele, às leis da natureza. Vira um homem caminhar no espaço, mesmo no centro do mundo dos corvos. Deparara com a manifestação de estranheza mais completa que um corvo pode conceber: um homem voador... Agora, quando me vê, lá do alto, solta pequenos gritos, e reconheço nesses gritos a incerteza de um espírito cujo universo foi abalado. Já não é, nunca mais será como os outros corvos...

Louis Pawles e Jacques Bergier, *O Despertar dos Mágicos*, 1960

## FRONTEIRA

A fronteira é um limite, uma linha ou uma extensão que separa duas coisas, as fronteiras são fragmentações que dividem mas também vinculam, a fronteira é o que permite que um território se ligue a outro, é o ponto de união da razão com a des-razão, é o que junta a *mesmidade* e a *alteridade*. As fronteiras restringem, e esta restrição é o que nos permite fazer parte de alguma coisa. As fronteiras limitam-nos a um raio de pertença, circunscrevem-nos a uma identidade; as fronteiras existem em relação e em oposição a outro; o outro pode ser entendido como *o eu – que não sou eu*, mas esta negação traz consigo “uma certeza fundamental de que o outro me está sempre presente na medida em que eu sou sempre para outro” (Sartre).

Juan Pablo Silva Escobar, *Discursos de Frontera*, 2005

# Povo e cultura popular

## VERDADE VERDADEIRA

Quando em 1948 tomei como lema repor, dentro das possibilidades, o Auto da Paixão na sua verdade histórica, no texto, na indumentária, na interpretação, só eu sei o que tive de sofrer para vencer a reação popular local e as investidas de certa gente culta, que oralmente ou por escrito me manifestou o seu desacordo, dizendo que ia fazer não teatro popular tradicional, mas teatro erudito. Ora, eu que presenciei estas representações desde criança, quase todos os anos, nessa idade apreciava e gostava, porque julgava que era assim a verdade, mas quando vi, em 1948, mesmo um Auto da Paixão em S. Joanico de Vimioso representado com toda a “virgindade” antiga de indumentária, um Cristo de túnica roxa velhíssima, ridículo entre dois soldados do nosso tempo, de espingarda caçadora ao ombro, um centurião vestido de sargento do nosso exército; um Pilatos de fraque, chapéu alto e pele de raposa... pensei que não ficava bem com a minha consciência e que grandes responsabilidades caíam sobre mim, se não procurasse corrigir estes e outros defeitos e repor os acontecimentos dentro da verdade verdadeira, sem todavia o acontecimento deixar de ser popular, isto é, do povo e para o povo e mesmo sem deixar de ser folclórico.

Citado por António Mourinho, *Revista Ocidente*, Vol. LI, 1956

## SINCERIDADE DE EXPRESSÃO

A Arte do povo é, talvez, aquela que melhor exprime o cunho da raça, o tempo e a natureza particular das regiões. Despida de influências alheias, longe de toda e qualquer sugestão de formas e preconceitos, impõe-se pela sinceridade, embora ingénuo e pueril, tantas vezes.

O Ferro, na forja do nosso ferreiro, batido e encurvado sobre a bigorna, lá vai realizando formas imprevistas, harmoniosas e suaves, apenas conduzido pelas regras do instinto. Ligam-se as curvas, ajustam-se e encostam-se com simetria – nessa lei inconsciente da vida que estabelece o equilíbrio do mundo. (...) É verdadeiramente admirável a função do ferreiro: colosso de energia que brinca com os próprios elementos: lida, como observa Gabriel Pereira, com o ferro, o fogo e a água, o que faz, cantando e a bater na safra desde o amanhecer às últimas horas do dia. (...)

As artes populares têm também o seu lugar na guarida dos museus. Se alguma coisa lhes falta no tocante ao privilégio das chamadas artes nobres, sobeja-lhes, com certeza, aquela sinceridade de expressão que timbra as mais pequenas obras do nosso povo.

Armando de Lucena, *Arte popular – Usos & Costumes Portugueses*, 1943

## CULTO DO POVO

A “cultura popular” de 1800 foi descoberta sob o pretexto de ser uma cultura a desaparecer, precária, em sobrevivência mas suscetível às transformações... Mesmo antes da Revolução Industrial, a “cultura popular” vinha sendo minada pelo crescimento das cidades, a melhoria das vias de comunicação e alfabetização. O centro invadia a periferia. E este processo de transformação social deu aos intelectuais uma consciência ainda maior da importância da tradição. *As lentes românticas e nacionalistas dos intelectuais do início do século XIX* (Burke) lançam-se sobre a pureza, a inocência perdida, o símbolo da virtude e da infância, supostamente conservadas desde os tempos imemoriais do “povo” rural, camponês – *os selvagens do interior*. Aliás, com a importante vantagem de estarem civilizados pelos costumes cristãos que os torna súbditos fiéis, dóceis e laboriosos.

Assim, no final do século XVIII, o “povo” era interessante de uma certa forma exótica e no início do século XIX existia um culto do “povo” e uma imitação. Houve para tal três ordens de razões. (1) *Razões estéticas*: a revolta contra a “arte”; o “artificial” (polido) tornou-se um termo pejorativo e em contraste ‘natural e selvagem’ elogiosos. Exalta-se o apelo estético do inculto, do não clássico e primitivo, donde a descoberta da cultura popular fazia parte de um movimento de primitivismo cultura no qual o antigo, o distante e o popular eram igualados. (2) *Razões intelectuais*: uma reação contra o Iluminismo (tal como se caracterizava em Voltaire) contra o seu elitismo, contra o seu abandono da tradição, contra a sua ênfase na razão. (...) *Razões políticas*: a descoberta da cultura popular estava intimamente ligada com a ascensão do nacionalismo ou dos sentimentos de autodeterminação nacional – “nenhuma pátria pode existir sem poesia popular. A poesia popular não é senão o cristal em que uma nacionalidade se pode espelhar; é a fonte que traz à superfície o que há de verdadeiramente original na alma do povo” como disse um intelectual finlandês no início do século XIX citado por P. Burke.

Paulo Raposo, “Artes verbais e expressões performativas”, *Artes da Fala*, 1997

## SER POVO

Mas a história desta descoberta e deste jogo de equívocos é uma história edificante. Não se tem chamado popular nem povo à mesma coisa sempre — é completamente diferente o modo como aparece no direito romano ou como vai aparecer nos românticos do séc. XVIII, como aparece hoje em dia no folclorismo, no etnografismo turístico ou no artesanato de luxo. O sentido em que se tem falado de povo e da sua cultura tem sido uma coisa de tal modo plástica, turbulenta e elusiva que a certa altura escapa como objeto construível. O que é certo é que por toda a parte e em muitos momentos, é ele

que é evocado, é a ele que se recorre, é ele que vem legitimar objetos, culturas e fundamentalmente valores, porque quanto hierarquicamente chegamos a esta palavra, “valores”, estamos no registo do político. Vai-se permanentemente fazer a evocação do povo, do popular e da sua cultura para dar cobertura, caução política a um determinado valor. Mas quando esse valor chegou ao ponto de estar politicamente caucionado, nessa altura eu pelo menos não tenho experiência de o encontrar ainda popular. Ele já foi completamente apropriado pelos discursos que o vêm emoldurar e começa a ter uma configuração (para nós que temos estudos) mais atraente; mas ficamos sempre com aquela pedra no sapato: eles, ainda o acham seu? E depois, na sequência disto, vamos começar rapidamente a vê-lo transformado em mercadoria, vamos vê-lo ser promovido e não tarda sempre muito até o vermos a ser ensinado ao próprio povo, onde é suposto ter aparecido. Somos supostos ter haurido do popular, a partir da prática etnográfica, qualquer coisa que num instante nos apercebemos que está a ser ensinada ao povo como sendo a sua maneira de ser.

Pedro Prista, intervenção no ciclo “A cultura popular (ainda) existe?”, Abril em Maio, 2002

#### CENSURAR E PRESERVAR

A “cultura popular” pressupõe uma operação difícil de reconhecer. Foi preciso ter sido censurada para passar a ser estudada. Tornou-se então objeto de interesse porque o seu perigo tinha sido eliminado. O nascimento dos estudos dedicados à literatura de *colportage* [≈ de cordel] esteve, com efeito, ligado à censura social do seu objeto. Desenvolve uma “boa intenção” da polícia. A repressão política esteve aqui na origem da curiosidade científica: a eliminação dos livros julgados “subversivos” e “imorais”. (...)

Os estudos que têm sido consagrados a este tipo de literatura tornaram-se possíveis através do gesto que a retirou ao povo e a reservou aos eruditos ou aos amadores. Também não é surpreendente que estes a julguem “em vias de extinção”, que se dediquem agora a preservar as ruínas, ou que aí vejam a calma de um “aquém da história”, o horizonte de uma natureza ou de um paraíso perdido. Na demanda de uma literatura ou de uma cultura *popular*, a curiosidade científica não sabe que repete as suas origens e que procura assim não encontrar o *povo*.

Jacques Revel, *A Invenção da Sociedade*, 1989

# Teatro popular

Atualmente, falar de *teatro popular* é de algum modo falar de uma espécie de cadáver cultural. Ou, dito de um outro modo, de qualquer coisa que ficou indefinidamente adiada, à procura de um espaço e de um tempo outro. Reprimido, civil e religiosamente, e sufocado entre o estertor do renascimento (com a profissionalização itinerante dos seus cultores) e o aburguesamento liberal (com a segmentação entre artes úteis e artes belas e consequente autonomia do campo artístico) o *teatro popular* ficou, depois, entregue à contemplação, mais ou menos passional, dos seus restos mortais em plena modernidade. (...) Porém, o *teatro popular* não é uma realidade que possa ser uniformemente submetida a um só enquadramento. Desde logo, a delimitação conceptual das *manifestações teatrais populares* não é pacífica entre os diversos autores. Assinale-se justamente a heterogeneidade das suas variantes. Aquilo que se designa por *teatro popular* inclui de facto um conjunto diversificado de representações: autos, coreografias ou danças teatralizadas, pantomimas, entremezes, desfiles, mascaradas, testamentos e loas, teatro de bonecos, títeres ou fantoches, para só referir as mais citadas. Por outro lado, a inter-relação, manipulação e mútua influência entre fontes letradas da literatura erudita e os elementos das tradições orais populares parece ser, atualmente, um facto de amplo reconhecimento entre os diversos autores. Aliás, o binómio oral/escrito já não é apenas sinónimo de campo de oposições de interfaces.

Paulo Raposo, *O Auto da Floripes: etnógrafos, intelectuais*, 1998

## CICLO CAROLÍNGIO

A freguesia inteira sabia essa história de cor, com batalhas e guerras dos bons tempos, em que havia reis coroados e imperadores magníficos, fidalgos cavaleiros, príncipes e princesas encantadas.

— Há mil anos!...

Alguns rebatiam e afirmavam que eram mais séculos.

— Que idade tem o povo?

O povo não tem medida na memória. Foi há cem, duzentos, mil ou dois mil anos... A tradição vivia e continuava-se.

Que imensidão não seria o feito de Carlos Magno, para chegar até aos nossos dias, com fama e glória numa espada, dum ceptro e o mundo todo na mão? Era assim que o descreviam. (...)

E hoje?

Vamos encontrá-lo [o Ciclo Carolíngio], além das memórias orais, nos espetáculos de Teatro Popular.

De Norte a Sul do País há a convicção de que tudo o que é antigo

é do tempo dos mouros. Nas casas velhas, nos achados arqueológicos, nos factos e feitos lendários, sempre se atribui a presença mourisca. Então, também no Teatro e sobretudo no Teatro Popular, o tema das lutas dos sarracenos contra os cristãos é a glosa mais versada, com as Mourismas.

Esta expressão de Mourismas encontra-se como a equivalência de Mouriscas. Ainda mais: o significado será até de povos bárbaros, em oposição aos cristãos. Mouros das Mourismas e turcos da Turquia – outra fórmula de igualar termos significativos – de mal contra o bem. Da Península Ibérica esta generalidade irradiou até para Além-Mar, no tempo das Descobertas. Vamos achar mourismas no México, na povoação de Ixtalapala, e no Brasil, em regiões do Nordeste.

Neste aspeto do Ciclo Carolíngio estabelece-se, do Algarve ao Minho, um itinerário cénico no mapa de Portugal. Assim, desde a aldeia do Pechão (concelho de Olhão), na festa anual, onde se representa a “Comédia dos Mouros e Cristãos”, passa-se para a Dança da Luta, no bairro da Bica, na cidade de Lisboa, até ao “Combate da Moura” na Beira Litoral e a “Dança dos Ditos” em Murtosa, na Beira Litoral.

Mas será na região de Entre-Douro-e-Minho que o Ciclo Carolíngio se torna mais difundido. Várias manifestações e diversos espetáculos têm por tema os casos históricos e lendários de lutas entre cristãos e sarracenos (entre o bem e o mal), sempre derivados da gesta de Carlos Magno e dos seus destemidos cavaleiros.

Azinhal Abelho, *Teatro Popular Português*, vol. III, 1970

#### TEATRO POPULAR MIRANDÊS

No teatro popular, ao contrário do que acontece na poesia popular, *maxime*, nas quadras populares, os textos são literariamente pobres. A razão de tal facto, a nosso ver, reside na função diversa que manifestam. Na verdade, o que dá às quadras populares uma particular beleza é a permanente repetição, que faz com que haja um ajustamento das palavras a caminho da forma perfeita, como se o tempo burilasse a estrutura frásica. Esta forma de criação está ausente dos textos teatrais, em que a repetição é anual ou em períodos mais longos e em que a preocupação de preservar o texto com poucas alterações é conatural à representação.

Porém, o que na literatura *dramática* mirandesa ressalta, apesar da sua pobreza literária, é o facto de o texto, mais do que qualquer outro, ser indissociável da forma de espetáculo que o perpetua. Não temos perante nós um texto que se estude como um sistema ou estrutura fechada, nos mesmos moldes em que o fazemos para a narrativa ou a poesia. No teatro popular mirandês, temos uma estrutura característica: texto e espetáculo fazem parte de um mesmo *corpus*, uma mesma obra. Trata-se de um conjunto coerente composto por determinados elementos: o texto verbal propriamente dito e o texto semiótico – os gestos, as marcações, o dispositivo

cénico, os adereços e as vestes utilizadas, as entoações dos versos, ritmo da elocução, a música, o papel da profecia, o tonto ou gracioso, a tocata, o nunca virar as costas ao público (o que origina momentos engraçadíssimos de saída do tablado às arrecuas). (...)

Há no teatro mirandês textos em verso e textos em prosa. Porém, a maioria são em verso. (...) Sabe-se que a versificação facilita muito a memorização. Ora, o TPM vive da tradição oral, que o mesmo é dizer, vive da possibilidade de transmitir pela memória o texto e a encenação. Houve pessoas que reproduziram oralmente textos completos. (...). A forma oral de conservação do texto, o próprio ritmo e tipo de ensaios impôs uma toada própria à representação (dependentes, muitas vezes, de condições objetivas – o analfabetismo e o facto de ser representado ao ar livre, obrigando a *gritar* o texto para ser ouvido por todos).

Nos ensaios o *regrador* diz em voz alta o texto para o ator; este repete, imitando-o no tom, toada, inflexão, gestos e passos. O ator, as mais das vezes, não tem possibilidade de aprender o texto de outra forma. Neste facto julgamos residir a causa da transmissão sempre igual das toadas e inflexões, de ano para ano, a tal ponto que passam a ser normas imperativas. A forma em verso preenche, assim o pensamos, esta ordem de necessidades, a que a acresce a função de ornamentação poética – o gosto que o povo tem de rimar. (...)

Não há no teatro popular personagens que sejam fruto da génese e evolução de um carácter. A personagem ou é um molde que serve de exemplo (uma personagem bíblica, um herói exemplar) ou é um tipo, uma caricatura. Como tal, aquilo que faz mover as personagens são os motivos imediatos: se um bate o outro cambaleia, se um persegue o outro foge, se um pede verdades o outro diz mentiras, etc.

A marcação do teatro popular é bidimensional e não tridimensional (como no teatro de hoje). Quando é tridimensional é-o por acaso e não por necessidade. Num tablado com dezenas de metros de comprido, em que os atores representam à frente de cada casa ou lugar, numa palavra, num espaço cénico de cena simultânea, a marcação bidimensional é suficiente. As figuras dispõem-se de uma forma paralela ao tablado

-----  
X X X X

ou, aproveitando a profundidade da cena (tridimensional) – embora esta marcação seja mais rara; utiliza-se normalmente quando estão frente a frente dois blocos antagónicos (luta guerreira, por exemplo):

-----  
X X  
X X  
X X

(...) Quando o diálogo é permanente, só há duas possibilidades de distribuir os focos de atenção: a) os atores estão distanciados e o público ora olha para um ora para outro, movimentando a cabeça como se assistisse a um jogo de voleibol; b) os atores estão próximos, a travar diálogo, concentrando ambos a atenção do público. Curiosa é uma marcação que um ator desenvolveu quando teve necessidade de andar muitos dias, meses ou anos para chegar ao destino previsto: saiu do tablado, deu uma volta à aldeia e entrou depois para o lado oposto em direção ao lugar para que se havia de dirigir; a forma mais usual é, no entanto, recolher-se entre as mantas; outras vezes, quando não se interpõe nenhuma cena, o ator ou atores movimentam-se lentamente, em pequenos saltos, simbolizando a dificuldade da viagem. (...)

Curiosa também é a forma como se materializa em cena a vitória de uma das partes sobre a outra; atores dispõem-se de modo a que com vários passos se constituam dois círculos concêntricos; o círculo mais pequeno é a parte vencida; depois é o sequestro, em fila, como na realidade (por exemplo como n’*Os Doze Pares de França*, representado em Génisio).

Quando se convencionou que os atores estão distantes, embora na realidade estejam a dois passos um do outro, alteiam muito a voz, como se falassem para muito longe. (...)

Como se verifica pelos exemplos dados, o dispositivo cénico influencia os movimentos e as marcações. Assim foi sempre, em toda a arquitetura cénica: a cena do Romeu e Julieta só ganha dimensão poética se concebermos a cena isabelina, em que era possível o desnivelamento dos atores, representando a varanda de Julieta.

José Borges Pinto, “Ensaio sobre teatro popular mirandês”, *Teatro Popular Mirandês*, 2003





# Pistas de reflexão e trabalho

- Discutir a noção de outro e como aparecem a ela associadas as noções de fronteira, território e guerra. Discutir coletivamente quem os alunos consideram ser “eles” e quem seremos “nós”. Analisar as dificuldades e facilidades desta tarefa.

- Pensar em como são representados cristãos e mouros: diferenças entre eles. (Por exemplo, os cristãos têm todos nomes e identidades; os mouros são feitos por menos atores mas correspondem a um maior número, uma massa mais indistinta, usam máscaras.)

- Como é que se define a cultura moura na peça? Como é caracterizada a religião, as concepções de honra e de mulher? Será que este inimigo “infiel” corresponde verdadeiramente a um “outro”?

- Investigar um pouco este teatro popular e a maneira como era representado tradicionalmente: o texto rimado, ritmo e inflexões no dizer, cenário e figurinos, marcações em cena, convenções de representação (representação da distância, p. ex.), densidade psicológica das personagens – comparar com o teatro feito nos teatros, hoje em dia.

- Ver o *Acto da Primavera* de Manoel de Oliveira e, tendo em conta a questão da herança de representação, discutir as opções de Manoel de Oliveira e as de João Pedro Vaz. Comparar *Os doze pares de França* com a representação dos autos – modo de dizer o texto, os gestos e movimentos, os figurinos, a cenografia.

- Investigar o que é uma relíquia. Pesquisar sobre a obra de Alberto Carneiro, especialmente as instalações. Pensar porque aparece a sua obra, em citação, sob a figura das relíquias.

- A peça faz parte do chamado Ciclo Carolíngio. Fazer alguma pesquisa sobre o que isso significa: os acontecimentos históricos da vida de Carlos Magno e a sua passagem à lenda. Identificar outras obras que fazem parte do mesmo ciclo, nomeadamente a *Canção de Rolando* e obras do Ciclo Arturiano.

- De que maneira os ideais de cavalaria estão presentes em *Os doze Pares de França*? (Honra, aventuras, sacrifício, lealdade, defesa do rei e da igreja, nobreza, justiça, amor.) Discutir se nos dias de hoje estes ideais ainda são operativos.

- Analisar o combate entre Ferrabrás e Oliveiros (as palavras e a ação, o indivíduo e o coletivo, a luta e a dança). Experimentar o seguinte jogo: escolher uma situação de conflito com duas partes oponentes (pode ir desde um Benfica/Sporting a questões mais profundas), escrever ou improvisar uma discussão, 1) traduzir essa discussão em movimento – inspirações: capoeira, jogo do pau 2) lutar só com as palavras, procurar a rima – inspiração: freestyle ou estiga.

- Identificar dificuldades de vocabulário, expandir vocabulário. Ex: Mafoma, galhardia, ingente, umbrais, holocausto, agareno, pundonor, louçã, porfia, detença, enxovia, tenção, algoz.

# **Informações e reservas para Escolas**

**Deolinda Mendes**

**+ 351 213 250 828**

**escolas@teatro-dmaria.pt**

**[www.teatro-dmaria.pt/pt/escolas](http://www.teatro-dmaria.pt/pt/escolas)**

**Quem somos****Direção Artística**

Tiago Rodrigues

**Conselho de Administração**Miguel Honrado  
Cláudia Belchior  
Sofia Campos**Fiscal Único**Vitor Almeida  
& Associados, SROC \*Assessoria Artística

Magda Bizarro

Consultor Jurídico

Rui Costa Ferreira \*

Advogada

Joana Moedas Morgado \*

Secretariado

Conceição Lucas

Motorista

David Fernandes

**Atores**João Grosso  
José Neves  
Lúcia Maria  
Manuel Coelho  
Maria Amélia Matta  
Paula Mora

Ana Água

Ana Tang

Ana Valente

Marco Mendonça

Sandra Pereira

Victor Yovani

(estagiários ESTC 2015-16)

**Direção de Produção**

Carla Ruiz

Manuela Sá Pereira

Pedro Pires \*

Rita Forjaz

**Direção de Cena**

André Pato

Carlos Freitas

Isabel Inácio

Manuel Guicho

Paula Martins

Pedro Leite

Auxiliar de Camarim

Paula Miranda

Pontos

Cristina Vidal

João Coelho

Guarda-Roupa

Aldina Jesus

Graça Cunha

Lurdes Antunes

**Direção Técnica**

José Carlos Nascimento

Eric da Costa

Vera Azevedo

Maquinaria e Mecânicade Cena

Vitor Gameiro

Jorge Aguiar

Marco Ribeiro

Paulo Brito

Nuno Costa

Rui Carvalheira

Iluminação

João de Almeida

Daniel Varela

Feliciano Branco

Luís Lopes

Pedro Alves

Som / Audiovisual

Rui Dâmaso

Pedro Costa

Sérgio Henriques

Manutenção Técnica

Manuel Beito

Miguel Carreto

Motorista

Carlos Luís

**Direção de Comunicação e Imagem**

Raquel Guimarães

João Pedro Amaral

Tiago Mansilha

Fotografia

Filipe Ferreira \*

Vídeo

Pedro Macedo / Framed Films \*

Design Gráfico

R2 \*

**Direção Administrativa e Financeira**

Margarida Guerreiro

Eulália Ribeiro

Rute Presado

Susana Cerqueira

Controlo de Gestão

Diogo Pinto

Tesouraria

Ivone Paiva e Pona

Recursos Humanos

António Monteiro

Madalena Domingues

Técnico Oficialde Contas

Fluxactivo \*

**Direção de Manutenção**

Susana Dias

Albertina Patrício

Assessoriaem Arquitetura

Pedro Fidalgo \*

Manutenção Geral

Carlos Henriques

Raul Rebelo

Assessoria emSistemas Elétricos

Manuel Alexandre \*

Informática

Nuno Viana

Técnicas de Limpeza

Ana Paula Costa

Carla Torres

Luzia Mesquita

Socorro Silva

Vadeca \*

Vigilância

Grupo 8 \*

**Direção de Relações  
Externas e Frente de Casa**

Ana Ascensão  
Carlos Martins  
Deolinda Mendes  
Fernanda Lima  
Jorge Almeida  
(estagiário)  
Bilheteira  
Rui Jorge  
Carla Cerejo  
Sandra Madeira  
Receção  
Delfina Pinto  
Isabel Campos  
Lurdes Fonseca  
Paula Leal  
Assistência de Sala  
Complet'arte\*

**Livro de espetáculo**

Proprietário  
Teatro Nacional D. Maria II, E.P.E.

Editoras  
Ana Eliseu  
Joana Frazão

Fotografia  
Filipe Ferreira

Design gráfico  
R2

PVP €2 (IVA incluído à taxa  
legal em vigor)

**Direção de  
Documentação  
e Património**

Cristina Faria  
Rita Carpinha  
Livraria  
Maria Sousa  
Biblioteca | Arquivo  
Ana Catarina Pereira  
Ricardo Cabaça

\* Prestação de serviços



PARCEIRO DE COMUNICAÇÃO  
TNDM II



PARCEIROS TNDM II



PROMOTORES



**Imperador Carlos Magno**

**Galalão**

**Hoel**

**Tietri**

**Lamberto**

**Geraldo**

**Urgel**

**Jofre**

**Bufim**

**Roldão**

**Nemé**

**Ricardo**

**Gui**

**Floripes**

**Oliveiros**

**Relíquias**

**Ferrabrás**

**Sortibão**

**Burlantes**

**Brutantes**

**Barbaças**

**Galafre**

**Os Turcos**

**Espolante**

**Brutamontes**

**Lucafre**

**Muradas**

**Clarião**

**Mafoma**

**Almirante Balão**