

DA VARIANTE AO TEXTO, DO TEXTO À VARIANTE

José Alberto Ferreira*

No campo de estudos teatrais, as marionetas ocupam uma posição crescentemente consolidada, com extensa produção bibliográfica, crítica e analítica, dando assim conta de uma significativa inversão face a um paradigma que tendia a menorizá-las. Concebidas hoje como linguagem teatral de pleno direito, com as suas especificidades, o seu estudo tem igualmente sido objecto de renovação, em busca de categorias capazes de dar conta dessa forma de teatro na sua extraordinária vitalidade, entre tradição e modernidade (cfr. neste volume, o panorama traçado por Ch. Zurbach)¹.

O breve ensaio que aqui apresentamos é um modesto contributo com que nos propomos analisar o repertório teatral dos Bonecos de Santo Aleixo (de ora em diante BSA) enquanto realidade macrotectual, procurando explicitar as razões da sua agregação numa totalidade operatória em termos editoriais. Abordaremos ainda o repertório enquanto objecto da cultura popular (com específicas condições de autoria, transmissão e fixação), escrutinando por fim os textos como portadores de regularidades e variações caracterizadoras. Porque se trata de uma arte viva, concretizada na situação modelar da compresença basilar da comunicação teatral, ela é, hoje como ontem, uma arte da variação na unidade, da unidade na diversidade.

¹ Subtítulo de um volume justamente dedicado à marioneta, onde se coligem os contributos do *Seminário Internacional de Marionetas de Évora* (SIME), numa organização do Cendrev e do Centro de História da Arte da Universidade de Évora, com coordenação de Christine Zurbach (2002).

* Centro de História da Arte da Universidade de Évora.

1. O repertório dos Bonecos de Santo Aleixo: texto e macrotexto

O repertório teatral dos BSA é constituído por um conjunto de textos dotados de autonomia formal, temática e actancial, pautando-se pela diversidade genológica (lírica tradicional, texto dramático em verso e em prosa, até estrito guião coreográfico). Estes textos são legíveis por si mesmos, cada um independentemente dos restantes e passíveis, nalguns casos, de permuta indiferenciada entre si num qualquer espectáculo, embora a sua distribuição no repertório tenha uma razoável estabilidade, como veremos.

1.1. O macrotexto

Sendo embora autónomos, estes textos aparecem dotados de traços capazes de garantir a coesão interna com que, segundo Aguiar e Silva, se caracteriza um *macrotexto*. Trata-se, desde logo, de reconhecer «determinados caracteres temáticos e formais, uma disposição topológica e, por conseguinte, cronológica uns em relação aos outros [...]» permitindo afirmar que «cada uma destas entidades textuais autónomas não é funcional e informativamente dissociável das restantes entidades textuais» (Silva, 1983⁵: 577).

Apresentar como realidade *macrotextual* o conjunto de textos que integram o nosso *corpus* permite evidenciar que eles apresentam um fortíssimo grau de coesão e coerência internas, garantido tanto por factores textuais (internos) como por factores espectaculares (externos), próprios da gramática do espectáculo teatral dos BSA, como procuraremos mostrar.

O primeiro desses factores decorre, desde logo, do papel central das figuras tutelares do universo dos bonecos, o Padre Chancas e o Mestre Salas, verdadeiros *compères* ou *mestres de cerimónias* do(s) espectáculo(s). Estas duas figuras marcam presença em boa parte dos textos e têm em cena uma inquestionável centralidade, tanto a solo como, frequentemente, em dueto². Um e outro são, assim, traço de coesão entre textos, para lá de qualquer variação temática ou formal. Ao espectador, como ao leitor, é dado receber um espectáculo/texto integral, numa

² Valia a pena lembrar que os números a dois são, na tessitura do teatro cómico, unidade teatral de longa duração e de comprovada produtividade.

articulação topológica e cronológica de entidades textuais indissociáveis (para retomar os temas de Aguiar e Silva) no quadro de uma tradição espectacular.

Além do papel aglutinador daquelas personagens, deve ainda considerar-se que o alinhamento do(s) espectáculo(s), com a sua distribuição diferenciadora (como referiremos adiante), produz um efeito directo sobre o *corpus* textual, organizando-o como uma matriz, semioticamente estável, reconhecível nas designações frequentemente metonímicas dos espectáculos – que habitualmente se designam com o nome de uma das suas unidades textuais³ –, modo de nomear eficaz que, ao ser inclusão da *parte* no *todo*, é também evidência do *macrotexto*.

1.2. Poética da voz

Um outro factor a concorrer para prefigurar o *macrotexto* dos BSA decorre da sua natureza teatral e do que Paul Zumthor assinala como o efeito de “necessária *fragmentaridade*” que concretiza a poesia transmitida pela voz (1984: 56). E precisa:

[...] no seio da tradição a que não pode deixar de se reportar, a performance poética oral destaca-se como uma descontinuidade no contínuo: fragmentação ‘histórica’ de um todo memorial coerente na consciência colectiva. [...] O efeito de fragmentação aparece com tanto maior evidência quanto mais explícita e longa é a tradição [...] (Zumthor, 1984: 56, tradução nossa).

Ou seja, de acordo com aquele medievalista, fascinado pela poética performativa da voz, em cujos textos pode ler-se *teatro* sempre que se lê *poesia*, a fragmentaridade do performativo (forma de dizer o *aqui e agora efêmero* que inscreve no tempo o curso da representação) *acorda* sempre no espectador a plenitude da tradição, para a qual reenvia e da qual necessita. Nesta perspectiva, uma performance oral nunca escapa ao *continuum* a que pertence (chame-se-lhe tradição, memória colectiva ou história comum) e para o qual sempre reenvia. Aplicado ao espectáculo dos BSA, o que se reconhece fragmentário indica, solicita e procura sentido na totalidade *macrotectual*, na historicidade ou nas tradições a que o

³ Por exemplo, anuncia-se, na Páscoa, o *Auto da Paixão*, mesmo quando a unidade textual *Os Martírios do Senhor ou Auto da Paixão* é apenas uma parcela desse espectáculo, efeito metonímico recorrente para os restantes alinhamentos.

repertório e a companhia pertencem. É aí exactamente que se funda a evidência *macrotectual* do repertório dos BSA.

Numa perspectiva menos restritiva do que a perfilhada por Aguiar e Silva, Carlos Reis define macrotexto como «o resultado da agregação de vários textos, normalmente de feição idêntica em termos de género, numa unidade mais ampla, a que se pretende atribuir uma certa **coerência**» (Reis, 1995: 202, negrito do autor). É em torno dessa *coerência* que se joga, cremos, a organização dos textos proposta neste volume, o que poderá até, no limite, configurar algo próximo de um «macrotexto póstumo» (Reis, 1995: 203), isto é, um macro texto que não resulta de uma decisão autoral mas de critérios editoriais.

1.3. Consequências

A decisão de (re)ler os textos dos BSA sob o signo do *macrotexto*, permitindo explicitar o valor de *obra coerente e coesa* que a totalidade do repertório dos BSA prefigura, não é sem consequências. A mais imediata: não podem editar-se estes textos sem que o resultado espelhe a organização espectacular matricial que é a sua (como já dissemos). Na verdade, apesar de uma clara distribuição das unidades textuais autónomas por filões temáticos e formais como o do teatro religioso (os três autos, axiais no repertório), o sermão jocoso e burlesco (o do Padre Chancas), a poesia oral tradicional (as saídas e os fados), a organização editorial dos textos deve concorrer para a evidência da *obra* teatral, deixando vê-la na sua específica organização espectacular. Foi o que procurámos fazer neste volume.

Esta opção permite ainda, acrescenta-se, superar o embaraço metodológico que resultaria de organizar os textos por unidades temático-formais (os autos religiosos, o teatro profano, os textos da poética tradicional, deixando eventualmente para o fim as peças exclusivamente coreográficas), ou ainda por critérios genológicos (géneros maiores, os autos, e menores, os restantes), recorrendo *apenas* a critérios técnico-literários para editar uma obra que se afirma exactamente na dimensão viva do palco. Esta opção supera ainda a recorrente dicotomia que opõe o religioso ao profano, uma abordagem corrente na historiografia

do teatro medieval, por exemplo, e hoje razoavelmente contestada por não dar conta das reticulares formações e (re)combinações de que essas unidades são objecto (cfr. Pietrini, 2001). Por fim, mas não menos importante, esta opção procura superar a incapacidade de explicar as tensões e equilíbrios entre sagrado e profano com que os BSA tão contínua, aguda e jocosamente enfrentam o mundo (cfr. também Zurbach, neste volume).

2. O campo do oral

Na diversidade de géneros que o compõe, o repertório dos BSA integra aquela zona das práticas culturais que genericamente se enquadram na cultura popular (em sentido lato)⁴, desde logo pela sua efectiva inscrição numa tradição espectacular *performativa* popular, marcada por específicas formas de percepção da autoria, de tempos e modos de transmissão. Marcada ainda por particulares formas de conceber o estatuto do texto na multiplicidade das suas ocorrências. De cada uma destas especificidades procuramos seguidamente explicitar o travejamento.

2.1. O regime autoral

Questão maior na caracterização desta produção é a da autoria, sobre a qual devemos começar por assinalar que é conceito do campo literário de difícil aplicação neste contexto. Com efeito, o repertório dos BSA é constituído por textos portadores de um amplo intertexto de referência (do erudito ao popular, da tradição teatral de reconhecíveis filamentos medievos e sólida filiação europeia à performatividade oral do poético), sem indicações de autoria. Um anonimato que é menos ausência de autor do que *distinto regime autoral* num campo povoado por «produtores e (re)utilizadores de textos» (Lima, 1997: 68). Veja-se uma proposta de caracterização do poeta popular: «[...] tanto é o autor, o dizedor, o autor e dizedor, o improvisador, o comerciante de folhas e de textos seus ou alheios, o autor iletrado ou o professor primário» (Lima, 1997: 68), numa lista não

⁴ Não cabe nestas páginas o debate teórico sobre o sentido da expressão e suas variantes, veja-se, por exemplo, o panorama traçado em Raposo, 1997.

exaustiva, nem homogénea nem representativa de grupos específicos. Produzir ou (re)utilizar, fazer circular vendendo impressos ou dizendo de memória o seu ou o alheio são declinações do sistema de produção, difusão e consumo da poesia popular. No caso específico do teatro, esta declinação faz-se sobretudo em torno do espectáculo, cuja componente textual não carece de indicação autoral.

Com os BSA, a mestria de repentista improvisador do Mestre Talhinhos era saudada e os seus versos ao desafio ou de memória esperados e solicitados como elemento nuclear do espectáculo. O que configura uma instância autoral (de *autoridade* também), menos atendendo às condições de autoria ou de filiação dos textos do que actualizando por eles um uso e re-uso que é também criação e autoria, tradição e inovação.

2.2. Transmissão

Está por fazer uma história das modalidades e consequências dos processos de transmissão dos BSA⁵. Se a transmissão é uma circunstância nuclear no que ao repertório toca (e à autoria quando ela seja passível de se indicar e isso seja relevante, naturalmente), a verdade é que por norma faltam dados e, portanto, respostas.

Na história recente da transmissão do repertório dos BSA, porém, entrevistaram processos de registo e gerou-se documentação que ainda permite, embora parcialmente, um olhar analítico sobre um processo que, de outro modo, nos escaparia⁶. Acresce ainda o facto de essa etapa da transmissão dos BSA ter permitido a fixação de um macrotexto, o *corpus* que neste volume se edita, o que deixa bem à vista a diferença de modos de apropriação e preservação⁷.

⁵ E será difícil fazê-la no que respeita a etapas mais remotas. A. Passos (1999) coligiu bastante informação sobre as relações entre as famílias de boneceiros, os negócios e ajustes a que procederam, mas as referências ao repertório são genericamente insuficientes (cfr., a título de exemplo, o episódio, ali reportado, em que D. Ana Gracinda, filha de Manuel Jaleca, conta que o Mestre Talhinhos lhe pedira que lhe lembrasse uns pontos de que se não recordava e por isso «na dizia bem», p. 143). Paulo Lima, nas pesquisas abundante que realizou sobre as formas poéticas, entrevê que ambas as histórias (a do repertório e sua transmissão e a da décima) andarão provavelmente ligadas. E há ainda muito a fazer.

⁶ Objectivo que infelizmente não podemos concretizar nestas páginas. Sobre os processos de transmissão para os actuais boneceiros, cfr., neste volume, o texto de Alexandre Passos e o volume de 1999. Importa sublinhar as muitas diferenças nessa etapa de transmissão dos BSA, quando comparada com o pouco que sabemos dos processos anteriores, diferenças a justificar a urgência de uma análise cuidada.

⁷ Para a edição dos textos que fazemos, pudemos analisar parte dessa documentação e, a partir dela, estabelecer, ainda que não de forma sistemática, um corpus de variantes, de que a edição dá conta.

Há também consequências *patrimoniais* a ponderar, ao deslocar o que antes era ‘apenas’ memória, tradição e prática espectacular sujeitas a circunstancialismos vários (nomeadamente financeiros) para o tecido produtivo estável e institucional do teatro, num percurso que vai do estatuto precário da periferia para o *centro* do sistema teatral contemporâneo.

2.3. Existe um texto dos BSA?

Porque dos processos de transmissão resultam com frequência variantes (causadas por lapsos de memória, erros de cópia, adequação ao público receptor ou às expectativas de uma dada época, por exemplo), e ocorrências que, consideradas cumulativamente, expandem consideravelmente o *corpus*, somos a cada passo confrontados com a *vexata quaestio*, nos estudos de literatura tradicional, da problemática das variantes e do estatuto do *texto* (e. g. Pinto-Correia, 1984). À pergunta com que provocatoriamente se inicia esta secção podemos dar duas respostas:

i) texto é cada uma das entidades/ocorrências que se distingue das restantes pela variação, em maior ou menor grau, de parte dos seus elementos constitutivos;

ii) texto é, pelo contrário, a entidade *virtualmente* resultante do confronto de *todas* as variantes, dotada de uma unidade reconhecível face a essas ocorrências.

No primeiro caso, uma edição dos textos (propriamente no plural) dos BSA reportaria todas as suas variantes/versões, numa escala que só pode pensar-se *aberta* e, por essa razão, dificilmente concretizável, dado o *corpus* bastante reduzido de possibilidades e, como já dissemos, estabelecido num contexto de transmissão tendente já à fixação (cfr. 2.2.), portanto de algum modo contrariando a natureza variável do objecto. Por exemplo, temos, para alguns dos textos ora publicados, *apenas* uma versão, sem registo de variantes nem outras fontes de consulta (caso dos *balbinhos* ou das *saiadas*).

No segundo, buscar-se-iam as ocorrências que conduzissem não ao *Ur-text* primordial, desígnio literalmente filológico dificilmente realizável, até porque

parcialmente desprovida de objecto neste contexto⁸. A posição que nesta questão foi nesta edição adoptada configura uma versão mitigada do rigor filológico, a sustentar a *estratégia editorial* adoptada (cfr. Castro & Ramos, 1984).

2.4. O texto da companhia

Com efeito, dentro das linhas gerais da estratégia editorial do projecto, publica-se o texto que o Cendrev, sob a responsabilidade de Alexandre Passos, *fixou* aquando da transmissão pelo Mestre Talhinhas ao quarto grupo da Escola de Actores do CCE (a partir de 1980), texto que foi então objecto de edição polycopiada e de algumas edições (parcelares, cfr. Barata; Giacometti).

Este *texto da companhia* foi nesta edição objecto de intervenções editoriais mínimas (actualização de convenções gráficas, correcção de *lapsus calami* editoriais), tendentes apenas a garantir a legibilidade do texto. Porém, e uma vez que estamos perante um processo de transmissão *vivo*, com testemunhos experienciais e com registos sonoros de aspectos dessa transmissão, procurámos preservar para o leitor a experiência do carácter variável dos textos, integrando na edição as possibilidades de registo de variantes para os únicos textos em que isso é possível, o *Auto da Criação do Mundo*, o *Auto do Nascimento do Menino* e o *Passo do Barbeiro*.

Assim, para estes textos, confrontámos o *texto da companhia* com a que se encontra nos registos das sessões de Mestre Talhinhas com os actores-bonecreiros, ensinando-os, ensaiando-os, recordando e contando histórias que só a sua memória guardava. O *texto da companhia* é, pois, editado com o cotejo de sequências textuais em aparato crítico, não em busca de estabelecer o *Ur-text*, mas antes a ensaiar uma tática de caracterização destes textos *sub specie* variação. A sua actualização plena no contexto da arte viva que é o teatro só o confirma⁹.

⁸ Vejam-se as análises críticas da filologia em Orgel, 1991. Cfr. ainda Antonelli, 1985; Blecua, 1983; Stopelli, 1987.

⁹ O confronto crítico destas variantes com a edição áudio que o etnomusicólogo Michel Giacometti gravou de um espectáculo dos BSA feito em Estremoz em 1967), ainda pelo Mestre Talhinhas e depois editado na colecção Portugal Som, do Ministério da Cultura, edição depois impressa em letra de forma (CD: 2000), não foi possível para integrar este volume, deverá ser disponibilizada até ao final do ano no site dos Bonecos de Santo Aleixo, em construção.

3. Um sistema da variabilidade

Oralidade e variabilidade são, como procurámos mostrar, os traços mais densamente caracterizadores da tradição textual e espectacular dos BSA. Ela é simultaneamente actualização de um dispositivo textual matricial, estrutural, histórica e semioticamente estável, e confronto com o sistema da variabilidade: variantes no plano da língua (tenham elas base fonológica, morfo-sintáctica, ou semântico-pragmática); variantes no plano da comunicação teatral e das convenções do espectáculo (por exemplo por razões mnemotécnicas, mais ou menos acidentais, ou por via da negociação de expectativas com o público, por exemplo aproximando o texto nuclear do espectáculo do calendário religioso (Natal, Páscoa), ou ainda pelo destaque que a *improvisação* pode ter, por exemplo nos passos que interpelam o público). Algumas destas zonas de variabilidade têm manifestações históricas reconhecíveis e documentadas, outras ocorrem à escala da representação, umas e outras com consequências distintas sobre o repertório. No que se segue estabelecemos um mapa, procurando traçar uma base de trabalho que conduza aos textos e os mostre ao leitor na plenitude da sua realidade viva e variável.

3.1. Variações do sistema linguístico

São as que, no plano da edição, têm uma mais elevada expressão (cfr. aparato crítico) e são sumariamente descritas no texto de Paula Seixas neste volume. Neste contexto, porém, parece-nos necessária ainda uma reflexão sobre as marcas dialectais e regionais presentes nos textos.

A decisão de editar, como se disse, o texto da companhia (veja-se 2.4.), na fixação resultante da transmissão Talhinhas-CCE, conduzida por Alexandre Passos, determinou a manutenção das opções dessa edição, fortemente marcada pelos traços dialectais, enquanto realidade etnolinguística e enquanto reflexo regional identitário. Infelizmente para nós, o processo que levou à fixação dos textos não ficou tão documentado que se resolvam as dúvidas que ele poderia

levantar-nos. A. Passos afirma ter “equalizado” (193, n. 2) os textos para publicação, depois de transcritos. O cotejo a que nos votamos, não pôde senão dar conta de *variantes* face àquele texto. De qualquer forma, os resultados tendem a evidenciar a realidade *mutável* dos textos no estatuto genericamente estável que é o seu.

3.2. Variantes do sistema espectacular: os alinhamentos

A combinatória das unidades textuais autónomas num todo macrotextual identifica a gramática do espectáculo dos BSA e evidencia as regularidades face às variações. As três (mais uma) combinações matriciais são:

1º Alinhamento	2º Alinhamento
1 – Baile dos Anjinhos 2 – Criação da Luz 3 – Disputa do Sol e da Lua 4 – Auto da Criação do Mundo 5 – Fado do Paulo da Fonseca e da Menina Virgínia 6 – Saiadas 7 – Final do Espectáculo	1 – Baile dos Anjinhos 2 – Passagem do Sol e da Lua 3 – Disputa do Sol e da Lua 4 – Auto do Nascimento do Menino Jesus 5 – Baile dos Cágados 6 – Passo do Barbeiro 7 – Saiadas 8 – Final do Espectáculo
3º Alinhamento	3º Alinhamento alternativo
1 – Baile dos Anjinhos 2 – Auto da Paixão 3 – Confissão da Beata 4 – O Lará 5 – O Sermão do Padre Chancas 6 – Saiadas 7 – Final do Espectáculo	1 – Baile dos Anjinhos 2 – Auto da Paixão 3 – Confissão do Mestre Salas 4 – Aldonso e Doroteia 5 – Filomena e Zeferino 6 – Saiadas 7 – Final do Espectáculo

A análise do alinhamento das unidades textuais em unidades espectaculares macrotextuais deixa ver a regularidade das convenções de abertura e fecho¹⁰, estabelecida ao longo de muitas décadas de circulação do espectáculo e de atestada eficácia (ainda hoje). Os alinhamentos distribuem o repertório de acordo com as circunstâncias próprias do espectáculo. Factores como a duração, o ritmo ou a temática festiva condimentam a segunda parte do espectáculo, até ao fecho (vejam-se os casos das *Saiadas*, dos fados ou do *Lará*). Os textos nucleares de cada um dos alinhamentos (os *autos* propriamente ditos) estão, pelo contrário, na parte inicial.

3.3. Variantes do sistema espectacular: a comunicação teatral

As variantes são detectáveis quer no eixo externo da comunicação teatral (interacção cena-espectador), quer no eixo interno (interacção personagem-personagem), eixos frequentemente sobrepostos. A componente *improvisada* do espectáculo marca de forma indelével a gramática espectacular dos BSA, estabelecendo assim *campos de variação* formal distribuídos em consonância com a tipologia de personagens e a temática textual: os textos de tema sagrado são atravessados por momentos de maior impositividade (e portanto menor variação), reconhecível nos modos de enunciação *colectiva* (cfr. a “Criação da Luz”), ou no predomínio do verso, que parece solicitar, enquanto forma de expressão, um maior grau de fixação (e. g. a “Disputa do Sol e da Lua”).

Por seu lado, os textos de temática profana, das saídas aos balhinhos, que hoje ocupam uma posição razoavelmente *fixa* no desempenho performativo e raramente são objecto de improvisação, eram tradicionalmente pretexto para o Mestre Talhinhas dar prova de excelência enquanto improvisador, repentista e cantor ao desafio, dentro de um muito rigoroso processo de normas de versificação. E por certo não de menor relevância para a recepção do espectáculo dos BSA nas mãos de Mestre Talhinhas. Pelo contrário, são recorrentes os sinais que apontam para a generalizada aceitação dessa componente performativa e espectacular dos BSA (cfr. Passos, 1999: 136s, *passim*).

¹⁰ A esta regularidade deverá somar-se o ‘apito’, bem como os testemunhos da tradição do espectáculo dos bonecos no Alentejo, respigáveis em Passos, que acrescentam outro tipo de ocorrências (como o convite a entrar, ou o peditório), mas sem perderem por isso a eficácia de convenções de abertura.

3.4. Variantes do sistema espectacular: expectativas de recepção

Importa ainda assinalar as modificações do *gosto do público* e consequente pressão sobre o tipo de repertório. Elas conduzem a que, por exemplo, *Os martírios do Senhor* seja, actualmente, o texto menos representado do repertório dos BSA, talvez devido a concretizar uma teatralidade mais estática, dominada por recitativos.

Mas assinalar regularidades é também evidenciar o que constitui variante, pois esta lógica distributiva articula exactamente a *fragmentaridade* (Zumthor) das variantes no macrotexto dos BSA. Para o espectador¹¹, as relações entre texto(s) e macrotexto são a base do reconhecimento das variantes, das relações entre a parte e o todo. No texto os mecanismos da variante, na variante o mecanismo do texto.

Bibliografia

A. Activa

Cadernos do Centro Dramático de Évora /Cendrev.

Arquivo sonoro Centro Cultural de Évora/Cendrev (10 cds com gravações das sessões com Mestre Talhinhas), 2006

Auto da criação do mundo. Auto do nascimento do Menino Jesus. CD Strauss, 2000 [2 cds]

B. Passiva

Antonelli, Roberto, «Interpretazione e critica del testo», in AAVV, Letteratura italiana. L'interpretazione. Turim, Einaudi, vol. IV, 1985, pp. 141-243

Blecua, Alberto, Manual de crítica textual. Madrid, Castalia, 1983

Castro, Ivo de & Maria Ana Ramos, «Estratégia e tática da transcrição», pp. 163-178, em Critique textuelle portugaise, edited by AAVV. Paris, FCG, 1986 [Actas do Colóquio realizado em Paris, 20-24 de Outubro de 1981]

Fish, Stanley, Is there a text in this class? The authority of interpretive communities. Cambridge (Mass.), Harvard U. P., 1980 [ed. ut.: C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento. Turim, Einaudi, 1987]

Lima, Paulo, «Artistas da fala a Sul do Tejo», em J. Freitas Branco e P. Lima (eds.), Artes da fala. Oeiras, Celta, 1997, pp. 47-85

¹¹ Trata-se do espectador- modelo (cfr. Eco, 1979, De Marinis, 1982, 1989), a não confundir com a circunstância empírica do espectador real.

- _____, O fado operário no Alentejo, séculos XIX e XX. O contexto do profanista Manuel José Santinhos. Vila Verde, Tradisom, 2004
- Orgel, Stephen, «What is a text?», em D. S. Kastan and P. Stalybrass (eds.), *Staging the Renaissance*. Londres / Nova Iorque, Routledge, 1991, pp. 83-87
- Passos, Alexandre, *Bonecos de Santo Aleixo. A sua (im)possível história*. Évora, Cendrev, 1999
- Pavis, Patrice, *L'analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. Paris, Nathan, 1996
- Pietrini, Sandra, *Spettacoli e immaginario teatrale nel medioevo*. Roma, Bulzoni, 2001
- Raposo, Paulo, «Artes verbais e expressões perform ativas. Repensar a oralidade numa perspectiva antropológica», em J. Freitas Branco e P. Lima (eds.), *Artes da fala*. Oeiras, Celta, 1997, pp. 23-46
- Reis, Carlos, *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*. Coimbra, Almedina, 1995
- Silva, Vítor Manuel Pires de Aguiar e, *Teoria da literatura*. Coimbra, Almedina, 1983
- Stoppelli, Pasquale (cur.), *Filologia dei testi a stampa*. Bolonha, Il Mulino, 1987
- Styan, John L., *Drama, stage and audience*. Londres/Nova Iorque, Cambridge U. P., 1975
- Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*. Paris, Seuil, 1983