

# O repertório das marionetas antigas: uma dramaturgia sonora.

Zurbach, Christine

Universidade de Évora / Centro de História da Arte e Investigação Artística<sup>1</sup>  
zurbach@uevora.pt

## Nota biográfica

Professora Associada com agregação. Docente do Departamento de Artes Cénicas da Escola de Artes da Universidade de Évora desde 2007 onde lecciona nas áreas de Estudos Teatrais, Teatro de Marionetas e Estudos de Tradução teatral. Doutorada em Literatura Comparada / Estudos de Tradução em 1997 com a tese *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988* (Colibri, 2002).

Áreas de investigação e publicação: tradução; tradução teatral; poéticas teatrais; dramaturgia e encenação; teatro de marionetas.

## Resumo

O estudo do teatro de marionetas antigas de tradição popular, menor entre todas as formas de teatro, pertenceu durante décadas ao domínio do antropólogo ou do historiador teatral, e ocasionalmente, dos colecionadores e museólogos, numa busca, difícil mas persistente, das suas origens, da sua história, da sua autenticidade. Este olhar sobre a marioneta tem prevalecido, muitas vezes em prejuízo do interesse do seu valor teatral, artístico e cultural. Hoje, a conservação e transmissão da marioneta antiga para o público actual encontrou um novo quadro de recepção, aberto às problemáticas patrimoniais, de requalificação de formas situadas nas margens ou até fora da cultura erudita.

Propomos nesta comunicação abordar a partitura sonora do teatro de marionetas a partir de um estudo de caso, com incidência nas marionetas tradicionais que integram a vida teatral contemporânea portuguesa. Procuraremos descrever a dimensão dramática da utilização da música que integra os espectáculos, e das vozes que os manipuladores, nas suas falas, emprestam aos objectos-marionetas. Sublinharemos também a abundância de sons que, com as vozes distorcidas dos personagens e a proliferação de ruídos – gritos, pancadas, batimentos –, são constitutivos do espectáculo e definem o ritmo na performance.

Palavras-chave: marionetas; vozes; música; ruído; dramaturgia.

## Summary

The study of the ancient puppet theater of the popular tradition, the minor of all forms of theater, belonged for decades to the anthropologist or theatrical historian, and occasionally to collectors and museologists, in a difficult but persistent search for their origins, its history, its authenticity. This gaze on the puppet has prevailed, often to the detriment of the interest of its theatrical, artistic and cultural value. Today, the preservation and transmission of the old puppet to the current public, has found a new reception, open to the patrimonial problematic, of requalification of forms located in the margins or

---

<sup>1</sup> CHAIA/UÉ [2017] - Ref.ª UID/EAT/00112/2013 - [Projeto financiado por Fundos Nacionais através da FCT/Fundação para a Ciência e a Tecnologia]

even outside of erudite culture. We propose in this communication to approach the sound score of puppet theater based on a case study, focusing on traditional puppets that integrate contemporary Portuguese theatrical life. We will try to describe the dramaturgical dimension of the use of the music that is part of the spectacles, and of the voices that the manipulators, in their lines, lend to the puppet-objects. We will also emphasize the many other sounds that, with the distorted voices of the characters and the proliferation of noises - screams, blows, beats - are constitutive of the show and define the rhythm in performance.

Keywords: puppets; voices; music; noise; dramaturgy.

## **Introdução**

A presente comunicação expõe hipóteses de exploração de novos caminhos no estudo do espólio patrimonial e artístico do teatro de marionetas tradicionais dos Bonecos de Santo Aleixo, acolhido em 1996 pela Linha de Teatro, Música e Musicologia do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora. Apresenta-se no formato de um estudo programático prévio, com vista à construção de um projecto de investigação sobre esse património artístico que visa dar continuidade a uma primeira fase de investigação, já concluída (ver *infra*. 1.1), completando-a. Depois de ter procedido ao levantamento e divulgação dos dados que caracterizam os Bonecos na sua dimensão material enquanto objectos, marionetas e textos conservados, trata-se de abordar o nosso objecto de estudo na sua identidade performativa, enquanto repertório de espectáculos vivos, recebidos pelo público de teatro contemporâneo. Com essa finalidade, o espólio será analisado na sua dimensão cinética e sonora. No presente texto apenas serão esboçados os aspectos considerados mais relevantes na análise de uma forma teatral cuja dramaturgia tece uma *paisagem sonora* com contornos peculiares.

## **1. Estado da arte**

### **1. 1. A abordagem teatral dos Bonecos de Santo Aleixo**

Até agora estudado pela antropologia (Abelho, 1973) ou a etnomusicologia (Giacometti, 2000), o espólio dos Bonecos passou a interessar a investigação teatrológica no contexto recente da sua abertura para novos campos temáticos e formais, nomeadamente o do teatro de marionetas tradicionais

e/ou contemporâneas. No caso presente esse interesse concretizou-se no projecto intitulado “Os Bonecos de Santo Aleixo no passado e no presente do teatro em Portugal”, que beneficiou de um financiamento autónomo de apoio à investigação científica, entre 2004 e 2008<sup>2</sup>. A verba concedida permitiu realizar e concluir uma primeira fase dos trabalhos programados, constituída pela análise e interpretação do espólio subsistente. A divulgação dos resultados foi feita em duas vertentes: por um lado, com a construção de um site<sup>3</sup> que disponibiliza informações sobre as marionetas e sobre o retábulo, com fotografias e textos de apresentação no formato de um cadastro; por outro, com a fixação, edição e publicação em livro dos textos do repertório preservado (Zurbach, Ferreira & Seixas, 2007).

Composto por uma tipologia variada de peças, até então esse repertório tinha sido apenas transmitido oralmente pelos próprios marionetistas, de família para família, com algumas transcrições eruditas ocasionais, de parte do espólio<sup>4</sup>. Hoje, é apresentado regularmente ao público, na forma em que foi transmitido e recebido nos anos 1980, por novos actores marionetistas que escolheram preservar o seu formato artístico, nos seus traços originais, sem variações que passassem por cortes deliberados ou acrescentos de novas componentes. Estamos assim perante um trabalho de conservação que disponibiliza para a investigação um objecto com grande interesse teatral, e também patrimonial.

O teatro dos Bonecos terá permanecido vivo ao longo do tempo por razões ligadas a aspectos sociológicos e culturais transversais às características da recepção deste tipo de objectos culturais, fortemente vinculados a práticas e comunidades locais ou regionais. Mais recentemente, a sua conservação passou a ser associada aos principais valores que conotam os objectos que podem aceder à qualidade de objecto do “património”, a saber: a sua antiguidade, a sua autenticidade e o seu valor estético ou artístico, de acordo com uma percepção que resulta de um consenso intuitivo, não ratificado até hoje por um reconhecimento institucional. Com efeito os Bonecos não integram actualmente qualquer lista oficial de bens patrimoniais nacionais ou

---

<sup>2</sup> POCI/EAT/60520/2004 "Os Bonecos de Santo Aleixo no passado e presente do teatro em Portugal" (2005-2008).

<sup>3</sup> <http://santoaleixo.xdi.uevora.pt/>

<sup>4</sup> O levantamento realizado pode ser consultado em Zurbach, Christine, 2017.

internacionais, e também não entraram no universo da conservação museológica<sup>5</sup>.

Em termos teatrais, o principal objectivo da investigação em curso consiste na apreciação crítica da recepção contemporânea deste exemplar vivo da herança teatral e musical oriundo da cultura tradicional e popular em Portugal, e das inúmeras questões que levanta. É precisamente o modo como integra, de forma plena e assumida, a vida e o repertório teatral contemporâneo, enquanto prática artística vinculada a processos de sobrevivência de formas do teatro popular tradicional, que define a particularidade deste espólio e que determina a pertinência e o interesse do seu estudo.

Inicialmente, foi por se tratar do raro testemunho histórico de uma forma teatral com origens prováveis na tradição portuguesa do teatro de marionetas do século XVIII ou XIX<sup>6</sup> que esse teatro dos Bonecos foi salvo da sua provável destruição ou dispersão. Tal aconteceu no período de mudança política e cultural nascida do 25 de Abril de 1974, em que sobressai um novo olhar sobre as manifestações da cultura não-erudita, associado a novas leituras da sua identidade artística, acolhida por novos públicos e destinatários. Assim, para a salvaguarda dos Bonecos contou-se com o empenho do Estado português que apoiou a compra do conjunto do estojo – marionetas, retábulo e guitarra - ao último proprietário, o Mestre Talhinhos, nos anos 1980<sup>7</sup>. António Talhinhos assegurou a transmissão do repertório de peças e músicas para as mãos e as vozes de novos marionetistas, alunos e actores do Centro Cultural de Évora, hoje Centro Dramático de Évora (CENDREV). Passadas cerca de três décadas após a sua salvaguarda, com a sua integração na programação do CENDREV, em espectáculos levados ao público pelos novos depositários do espólio, que apresentam regularmente uma parte significativa do repertório registado na fase de transmissão das obras, o teatro dos Bonecos de Santo Aleixo ganhou novos públicos e um novo estatuto. Assim, o processo dessa nova inscrição no panorama teatral e cultural nacional, num formato de museu “vivo”, resultou

---

<sup>5</sup> Sobre este tema, consultar Ferreira, 2015: 31-52.

<sup>6</sup> Cf. Passos, Alexandre, 1999:117; Zurbach, Christine, 2017.

<sup>7</sup> Cf. Zurbach, Ferreira & Seixas, 2007:20.

na valorização não apenas da sua dimensão patrimonial, mas também estética e teatral, como ficou patente no discurso da crítica especializada no momento da sua nova recepção.

## **1.2. A abordagem performativa dos Bonecos de Santo Aleixo**

Na segunda fase do projecto, que se pretende desenvolver a fim de completar e aprofundar o quadro dos conhecimentos sobre o nosso objecto de estudo, a pesquisa visa abordar o repertório na sua dimensão performativa, com ressalva para a sua natureza oral e sonora<sup>8</sup>. Nesse sentido, a análise será desdobrada entre dois campos de estudo distintos: o campo visual e cinestésico, das imagens e do(s) movimento(s) em cena; o campo sonoro, como materialização de uma forma teatral híbrida, em que a fronteira entre o falado e o cantado perde a sua nitidez (ver II, *infra*). Esse conjunto verbal compõe, na performance dos textos das peças, o que podemos denominar *paisagem sonora* dos espectáculos dos Bonecos de Santo Aleixo, à qual se junta a música instrumental, articulada com a dança e a encenação. Essa junção é uma característica dos espectáculos em estudo, como expressão de uma poética construída a partir de raízes tradicionais do teatro às quais se foram integrando, ao longo do tempo, novos elementos originais.

Apesar de reconhecer a necessidade de ter que recorrer a uma abordagem multidisciplinar de um objecto com a complexidade que caracteriza essa forma teatral, no presente texto sinalizarei apenas as componentes sonoras do espólio que deverão constituir o objecto central da nova etapa da nossa investigação.

O *corpus* de exemplos citados nesta breve exposição resulta do levantamento dos dados relativos à voz, à música e aos sons referidos em didascálias e notas nas transcrições dos textos<sup>9</sup>. Serão sinalizados também outros tópicos sonoros dos espectáculos, que consistem nos sons ou ruídos produzidos pela presença dos espectadores. Apesar de constituírem pistas imprescindíveis para uma leitura da recepção actual do espólio, ainda não foram objecto de registo. Mas é certo que, nesta nova fase da investigação,

---

<sup>8</sup> O termo é utilizado para designar o conjunto das peças do espólio que são igualmente constitutivas de programas de espectáculos (Zurbach, Ferreira & Seixas, 2007: 44-45)

<sup>9</sup> O levantamento foi feito a partir das transcrições publicadas em Zurbach, Ferreira & Seixas, 2007: 71-301.

serão um contributo precioso enquanto parte integrante da representação e traços próprios da linguagem desse género teatral, cujo modelo de comunicação é propício à interacção entre cena e sala, nomeadamente pelo recurso ao improviso.

Esse *corpus* requer uma metodologia de análise adequada. De momento, admitindo que o teatro de marionetas pertence, enquanto subgénero, ao campo artístico do teatro, encontramos o nosso ponto de partida no modelo elaborado por Patrice Pavis para a análise dos espectáculos (2003:121-138). Hoje amplamente reconhecido pela sua eficácia nos estudos de teatro, julgamos poder aplicá-lo com um risco reduzido de desvios graves (ver *infra*) ao espectáculo de teatro de marionetas enquanto linguagem teatral com traços específicos.

De facto, após um período relativamente recente em que permanecia remetido para um plano secundário no conjunto das formas teatrais, o teatro de marionetas é lido por Brunella Eruli como sendo “antes de mais teatro” (1997:37). Segundo a mesma investigadora, representa um dos espaços mais interessantes na criação teatral contemporânea pela sua abertura à experimentação.

Assim o entenderam desde logo as vanguardas do século XX que viram nele “um reservatório, uma mina de técnicas, de possibilidades de fazer jogar uma intenção plástica com uma vontade de mudar radicalmente o teatro” (id.:38). O resultado visível hoje desse reconhecimento é a omnipresença da marioneta em todas as cenas dedicadas ou não ao teatro. Assim, desde a sua redefinição enquanto categoria teatral em meados do século XX até hoje, a par com o surgimento do teatro de objecto, actores e marionetas partilham idênticos questionamentos no campo mais alargado da arte contemporânea. Merece ser citado aqui o número recente da revista *Artpress2* que, sob a temática “La Marionnette sur toutes les scènes” (2015) debate o diálogo entre artes plásticas e artes da marioneta e fala de “dissémination d’un imaginaire marionnettique à travers les territoires de la création et [des] processus de décomposition/recomposition de ses repères identitaires” (Guidicelli & Plassard, id.:9).

Nesse quadro, em que predomina a flutuação das fronteiras consagradas entre as artes, será ainda possível definir uma especificidade do espectáculo de marionetas, da sua dramaturgia e da sua recepção cénica?

Para esta pergunta encontramos uma resposta desafiadora na reputada revista *Puck* que consagrou, em 2014, um número temático aos questionamentos filosóficos e estéticos suscitados pela marioneta, que alimentam o que Plassard chama “scènes de l’intranquillité” (id.:11).

No plano ontológico, é um género teatral que, desde as origens, pela sua capacidade para transgredir as fronteiras do que é representável, distinguindo-se nesses termos do teatro de actores, permite aos criadores explorar os limites do humano e do não humano na ficção teatral. Situando-se entre o real e o artificial, a marioneta define-se hoje como objecto animado que, de forma algo irracional, vive do confronto entre o vivo, ou seja o humano, e o inerte, a matéria sem vida, remetendo o espectador para a conhecida impressão de *inquietante estranheza* descrita por Freud (John Bell, 2015). Uma impressão que, apesar da afirmação moderna do pensamento racional, persiste nas formas actuais da marioneta, que dão forma a uma interrogação reiterada nas artes hoje, sobre o nosso poder real sobre o mundo material. Com efeito, se a essência do teatro de marionetas está, de facto, na animação de objectos por humanos, também está no seu corolário, a manipulação dos humanos como bonecos, por forças invisíveis. Recorde-se aqui o teatro simbolista, que encontrou nesse tema uma fonte para uma estética e uma dramaturgia exemplares que, como é o caso nas peças para marionetas de Maeterlinck ou de Jarry, fazem parte hoje do repertório do teatro de actores.

No entanto, no plano estritamente teatral, perante a diversidade das práticas de teatro actuais em que o teatro de marionetas e de actores convergem, cruzando os respectivos códigos de representação, Brunella Eruli reconhece a dificuldade em encontrar uma definição “absolutamente satisfatória” do teatro de marionetas, e esclarece: “Para mim, actualmente, o teatro de marionetas é qualquer coisa que funciona dentro de um conjunto de elementos (objectos, actores...) e é sobretudo uma certa relação entre estes diferentes elementos “(o.c., ibid.) que, podemos acrescentar, se manifestam ao nível do espectáculo em que se tornam actantes.

É com o estudo dessa relação que procuraremos abordar, com a expectativa de alguma eficácia, a complexidade do nosso objecto de estudo. Tendo em conta o trabalho desenvolvido desde o início do projecto, o aprofundamento da análise da dramaturgia que sustenta o espectáculo das marionetas dos Bonecos de Santo Aleixo deverá passar pelas componentes que dão corpo à sua dimensão performativa, composta por elementos de natureza cinética e sonora.

## **2. A dramaturgia sonora dos Bonecos de Santo Aleixo**

### **2.1. Questões metodológicas**

O estudo da *paisagem sonora* do espectáculo de marionetas - música, voz, sons ou ruídos - apresenta algumas dificuldades metodológicas inerentes às características (que já foram abordadas aqui), de um género em que elementos heterogéneos, uns imaginários e outros concretos e materiais, se articulam na composição de uma partitura sonora complexa.

Num dos raros textos publicados sobre os problemas da leitura do teatro de marionetas, Robert Smythe<sup>10</sup> faz a pergunta que não poderemos ignorar nesta nova etapa do projecto: “How do we read a puppet show? Are we looking at the same thing when we see Punch and Judy at a carnival or *War Horse* at Lincoln Center?”, referindo a escassez de guiões que possam ajudar o espectador ou o analista na leitura e na interpretação deste tipo de espectáculo teatral.

No caso em análise aqui, o próprio levantamento dos elementos sonoros dos Bonecos, sua descrição e identificação, e sua organização temática apontam para aspectos específicos do género como veremos *infra*. Quanto à leitura e interpretação dos dados que se pretende fazer, partirá do modelo teórico e metodológico de Patrice Pavis (2003) baseado na semiologia teatral, que será utilizado a título experimental; a natureza puramente *convencional* do teatro de marionetas obrigar-nos-á a adaptá-lo ao nosso objecto de estudo. Por exemplo, se, no capítulo sobre “Os outros elementos materiais da Representação” (id.:118-184), em que trata o objecto, Pavis afirma: “Por

---

<sup>10</sup> Robert Smythe, in Posner 2015: 255-267



objecto entendemos tudo o que pode ser manipulado pelo actor” (id.:174), no teatro de marioneta, o objecto inerte torna-se *animado*, sujeito da acção cénica, sem todavia se substituir ao actor. Nesse ponto, é interessante considerar o quadro de Pavis que descreve a tipologia dos objectos no teatro, subdivididos entre objecto *mostrado* e objecto *evocado*, imaginado. A marioneta, se não pode escapar à condição material dos objectos *mostrados* no teatro, semelhante ao que o investigador designa como “objectos plenos” (id.:177), também é, pela sua presença animada em cena, o suporte fulcral de uma “experiência estética vivenciada pelo espectador” (ibid.) distinta daquela suscitada pelo corpo do actor, apesar de estar igualmente envolvido no conjunto dos componentes de uma encenação.

Do mesmo modo, as orientações que encontramos no modelo de Pavis para a análise da “Voz, (da) Música, (do) Ritmo” (id.:121-137) como componentes da actuação em cena poderão ser consideradas. Note-se que são acompanhadas de um comentário que também é um alerta para o nosso estudo de caso: “A análise da voz, do ritmo e da temporalidade coloca os maiores problemas, e no entanto eles constituem muitas vezes os traços indeléveis deixados nos espectadores, os que não se deixam medir ou localizar” (id.:137). A esta dificuldade acrescenta-se a exuberância expressiva deste tipo de espectáculo, predominantemente realizado em espaços abertos, acessíveis a todos os públicos, ao ar livre, ou num ambiente sonoro propício à partilha das vozes entre a marioneta e o público, traduzida em risos, palmas, comentários, interpelações diversas entre a cena e a sala, etc.

## **2. 2. Organização dos dados em análise**

Numa primeira organização do *corpus*, dividimos a descrição da componente sonora dos espectáculos dos Bonecos<sup>11</sup> de forma sumária entre o recurso: 1) à voz humana, a do marionetista; 2) à música tocada ao vivo na guitarra com diversas finalidades, associadas ao canto e à dança; 3) aos sons ou ruídos inerentes à manipulação dos objectos ou a particularidades da personagem ou da acção.

### **2.2.1. A(s) voz(es) dos Bonecos**

---

<sup>11</sup> Todos os dados relativos a essa componente do estudo que aparecem listados nesse ponto da comunicação foram recolhidos na edição dos textos transcritos onde são assinalados como didascálias. Ver em Zurbach, Ferreira & Seixas, 2007.

Para enquadrar este primeiro tópico, o da voz nos Bonecos, reportamo-nos de novo à especialista Brunella Eruli: “(...) uma das características da marioneta (é) essa relação muito sedutora e muito fascinante entre um objecto inanimado e uma voz real” (1997:39), ou seja, que sai de um corpo real, o do manipulador. Eruli atribui o fascínio exercido pela marioneta ao “conjunto dum corpo real do marionetista fazendo uma unidade com o seu boneco que (dá) todo um sentido, uma linguagem ao jogo” (ibid.). Para servir um propósito dramático associado ao imaginário e à estranheza própria da animação de um objecto como a marioneta, a voz humana até pode ser objecto de um tratamento específico como refere Brunella Eruli (2004:68): “Pour s’adapter au corps imaginaire, la voix de la marionnette doit avoir des sonorités particulières, imaginaires aussi (...). Lorsqu’il joue le personnage de Polichinelle, le marionnettiste utilise la *pratique*<sup>12</sup>, qui déforme sa voix ».

Nos Bonecos, o recurso à voz falada e/ou cantada do marionetista inscreve-se na enunciação dos diálogos entre as personagens nos seus papéis, actuando e interagindo na acção cénica que estrutura os breves enredos das peças. Está igualmente presente nas diversas modalidades do canto, individual e/ou coral, frequentemente num formato híbrido, entre o recitativo e a melopeia, o texto falado e o texto cantado (Giacometti, o.c.). Mas também anima a vocalização de sons diversos, como veremos a seguir.

No *Auto da Criação do Mundo*, a peça do espólio que mais se aproxima do modelo canónico do género teatral – neste caso específico da tradição popular do teatro medieval religioso -, as didascálias registadas com indicações sobre o uso da voz são muito numerosas e conferem às personagens um naturalismo que lhes dá uma dimensão humana, com diversos matizes: *solene e grave*; *rápido e grave*; *falsete*; *elocução um pouco cantada e em falsete*; *voz surda*; *fanhosa*; *soturna*; *voz quase surda*; *solene e pausado*; *aflautada* para a personagem do « Pretinho » do final da peça. Também são referidos *gritos*, *gemidos* (os do freguês moribundo no *Passo do Barbeiro*), e o riso, o choro e o *choramingar*; gritos nas altercações no jogo de cartas entre Caim e os diabos; onomatopeias

---

<sup>12</sup> Objecto denominado palheta “que se coloca dentro da boca, utilizado pelos marionetistas do teatro tradicional de marionetas de Portugal e da Europa ocidental para amplificar e caracterizar a voz da personagem principal (Gil, 2013: 217).

como : *Tchu tchu ; cru-cru-qui-qui*, no *Auto do Nascimento* e *Che-che-che* do pastor do *Baile dos Cágados*.

Do mesmo modo, no desfile dos animais criados por Deus no *Auto da Criação do Mundo*, cada aparição da marioneta correspondente é ilustrada pelos sons produzidos por imitação pelo marionetista, suscitando um efeito cómico: relinchar do cavalo; grunhir do porco; ladrar do cão; balir da ovelha (bé-bé); grasnar do corvo (crá-crá); arrulhar do pombo (trruuu); mugir do boi (muuuuu); assobiar ou silvar da serpente.

A voz é essencial na comunicação directa com o público, assegurada pelo Mestre Salas, nas cenas executadas a pedido do público que, sem quebrarem a convenção do *objecto que fala*, abrem um espaço de cumplicidade entre os actores e a assistência. Os dados históricos sobre esse repertório revelam a importância crescente deste momento dos espectáculos como espaço de sátira ou de crítica social.

### **2. 2.2. A partitura musical dos Bonecos**

Além da partitura vocal associada às acções em cena, o recurso à música no teatro de marionetas dos Bonecos de Santo Aleixo, é de tal importância para a dramaturgia dos espectáculos que Michel Giacometti as comparou com “peças do teatro musical, na linha dos antigos Mistérios, Loas e Vilancicos” (o.c.)” (2000) num estudo pioneiro que o etnomusicólogo realizou com Fernando Lopes Graça entre 1965 e 1968. Fundamental para a leitura da dramaturgia sonora dos Bonecos de Santo Aleixo, esse estudo erudito foi objecto de uma divulgação discográfica que contém notas dos dois investigadores e o registo de “uma representação no Monte da Granja (Estremoz), em 11 de Novembro de 1967, de que se tentou preservar, na medida do possível, o clima e o ritmo próprio” (o.c.), ou seja o modo como se manifestou a relação com o público e sua participação. Contém a *Introdução* instrumental da representação, tocada à guitarra pelo guitarrista Manuel Jaleco, do *Auto da Criação do Mundo*, do *Auto do Nascimento do Menino Jesus*, de um intermédio musical, de um baile mandado, do *Passo do Barbeiro* e de músicas e canções de bailes populares interpretadas pelas marionetas. Mas segundo os autores, a divulgação do material recolhido, promovida em 2000 pelo Ministério da Cultura, é apenas parcial: “Esta edição

(não esgota) ainda todo o material recolhido (...) junto dos títeres<sup>13</sup> de Rio de Moinhos e de numerosos testemunhos do passado e do presente da vida destes extraordinários bonecos de pau” (Giacometti, o.c.).

No plano instrumental, além do tambor tocado para anunciar o início da representação, do apito usado no levantar do pano e, no *Passo do Barbeiro*, da imitação cômica, pela voz dos actores, do toque dos cornetins indicando a chegada da tropa, os espectáculos dos Bonecos incluem a execução na “guitarra com cordas de arame” de toda a música inserida em determinados momentos.

Segundo a leitura informada do musicólogo, a partitura instrumental dos Bonecos de Santo Aleixo resulta de uma conjugação de música culta e de música popular, “tendendo contudo a música culta a ceder progressivamente o passo à música popular, esta vindo por fim, a limitar a sua contribuição a um muito reduzido número de trechos sem afinidade essencial entre si” (o.c.). É o caso para o Baile dos Anjinhos, que segundo Giacometti “oferece reminiscência da música violística e cravística clássica da Península” (o.c.), com o coro que “consiste numa espécie de melopeia largamente escandida sobre uma sorte de ostinato em acordes rasgueados da guitarra” (...) com “sistemáticos desencontros harmónicos entre o instrumento e as vozes, e a queda falada destas no fim de certos incisos” (o.c.).

Nesse teatro, a música vai de par com a **dança** presente na solenidade pausada do *Baile dos Anjinhos*, no fandango do barbeiro, nas danças regionais das *saiadas* (contradança; dança no *balhinho*), na dança frenética dos diabos no Inferno. Deverá também ser estudado a constante marcação do compasso pelo som dos pés das marionetas no tablado ou dos marionetistas montados em cima das caixas do estojo, em bastidores. O **canto**, a uma voz ou em coro, é um aspecto essencial desta dramaturgia sonora. Surge nos quadros dos Autos com assuntos religiosos, como o canto dos pastores na visita do Presépio, o canto do anjo-mestre do Baile dos Anjinhos e a partitura do *Auto da Paixão*, de difícil execução e raramente representado hoje.

---

<sup>13</sup> O termo designa os membros da “família” de marionetistas do Mestre António Talhinhas que desde 1940 até essa data asseguravam os espectáculos.

Algumas didascálias reflectem a importância da categorização das passagens cantadas ou ritmadas segundo normas preestabelecidas, cuja diversidade tipológica é bem visível nas didascálias: *coro*, *cantado* ou *falado sem acompanhamento*; como *meloquia recitada* ou *meio recitada*, *meio cantada*; *recitado*; *cantarolando*. Também aparecem formas profanas do canto, de tradição popular: o *fado corrido* e a *saiada*.

### 2. 2.3. Os ruídos e os sons dos Bonecos

Além da voz e da música, a marioneta dos Bonecos de Santo Aleixo é geradora de um vasto repertório de ruídos e de sons<sup>14</sup>, desde o apito que assinala o levantar do pano de boca aos chocalhos das ovelhas no *Auto do Nascimento do Menino*, e no *Sermão do Padre Chancas*. No *Auto da Criação do Mundo* é insistente a percepção sonora da presença e do jogo ritmado dos próprios marionetistas em bastidores: com ruídos como bater com o pé na caixa, ou com falas atiradas como apartes dos bastidores. Nas passagens em que o padre Chancas, regressando à sua natureza de matéria inerte, é manipulado como um verdadeiro objecto atirado de encontro às tábuas, ou a quem se bate na cara ou na cabeça com a *bordoa* (sic), a pancada é o som dominante. Brunella Eruli recorda que:

Dans le théâtre de marionnettes, on fait beaucoup de bruits : frottements de corps entre eux, coups de bâton, têtes qui se cognent entre elles ou contre le bois du castelet, coups de talons sur le plancher ou bruit des ferrailles en laiton qui se heurtent sur la scène (Eruli, 2004 :68).

O som do embate da enxada de Adão com a « terra dura » é ritmado com batimentos surdos dos pés pelos marionetistas, acompanhado pelos suspiros da personagem, concentrando-se assim no recurso a um adereço a poética da cena da sua punição após a expulsão do Paraíso.

Deus também é fonte de sonoridades que o tornam reconhecível: uma chegada estrondosa, seguida de um silêncio em que se ouvem os seus passos no tablado; o sopro que dá vida a Adão e à Eva (*bafeja-os*). Esse último ruído entra na lista de sons associados a manifestações corporais: flatulências, ruído da mastigação ou de quem está a beber. Também

---

<sup>14</sup> O repertório listado aqui foi recolhido a partir da transcrição dos textos publicados em Zurbach, Ferreira & Seixas, 2007: 71-301.

aparecem arrotos, manifestações do vomitar, ou ainda o beijar ruidoso do Menino pelo pastor. Alguns adereços – os *objectos verdadeiros* do teatro citados *supra* – também eles incorporam manifestações sonoras que os integram na linguagem própria da marioneta: o pez dos efeitos especiais que explode ou o estouro do foguete ou de uma bombinha.

## **Conclusão**

Assinalou-se *supra* que o estudo deverá incluir os sons do espectáculo que envolvem a assistência, como o testemunhou e descreveu Michel Giacometti: “gritos; palmas; assobios; disputas; comentários ásperos ou azedos” (2000) e que derivam da situação de comunicação proporcionada pelo tipo de teatro dos Bonecos enquanto forma de teatro dito *popular*. De facto, a mudança do quadro de recepção que resulta do processo de transmissão realizado nos anos 1980 (já evocado anteriormente), leva-nos necessariamente a reflectir sobre esse ponto, em articulação com o objectivo principal do projecto que, como foi dito, opta pela problemática da recepção contemporânea desta formas antiga de teatro, em articulação com o importante debate actual em torno do *património*. Nesse quadro, investigar a dramaturgia sonora do teatro de marionetas dos Bonecos de Santo Aleixo, centrando a nossa abordagem crítica na forma como a sua conservação se manifesta na sua recepção hoje, representará uma via promissora de aprofundamento do conhecimento de um objecto que deixou de ser marginal no plano cultural, e que merece o reconhecimento pela academia do seu inquestionável valor investigativo.

## **Bibliografia**

- Abelho, Azinhal (1973). *Teatro Popular Português, vol VI*. Braga: ed. Pax.
- Bell, John (2015). “Playing with the Eternal Uncanny: The Persistent Life of Lifeless Objects”. In Posner, 43-52.
- Eruli, Brunella (1997). *Leitura crítica do teatro de marionetas (sobre o trabalho de Stephen Mottram e Paolo Comentale)*. Adágio, 19, 37-46.
- \_\_\_\_\_ (2012). “The use of puppetry and the theatre of objects in the performing arts of today”. In Frances, 141-144.
- \_\_\_\_\_ (2004). “La marionnette: paroles, bruits, musique”. *Adágio*, 38/39, 66-70.

Ferreira, José Alberto (2015). *Da Vida das marionetas. Ensaio sobre os Bonecos de Santo Aleixo*. Lajes do Pico: Companhia das Ilhas.

Francis, Penny (2012). *Puppetry. A Reader in Theatre Practice*. New York: Palgrave.

Giacometti, Michel & Fernando Lopes Graça (2000). *Bonecos de Santo Aleixo, vol.1*. s/l.: Strauss.

\_\_\_\_\_ & Fernando Lopes Graça (2000). *Bonecos de Santo Aleixo, vol.2*. s/l.: Strauss.

Gil, José (2013). *Teatro Dom Roberto. O teatro tradicional itinerante português de marionetas. O Saloio de Alcobaça e os novos Palheta*. Lisboa: Museu da Marioneta/EGEAC.

Guidicelli, Carole & Didier Plassard (2015). "Introduction". *Artpress2*, 38. *La Marionnette sur toutes les scènes*.

Libert, Philippe (1997). *Caminhos cruzados: voz, movimento, marionetas*. *Adágio*, 19, 21.

McCormick, John (1997). *A voz da marioneta*. *Adágio*, 19, 21.

Pavis, Patrice (2003 [1996]). *A Análise dos espectáculos*. SP: Editora Perspectiva.

Posner, Dasia (Orenstein C. & Belle, J.) (2015 [2014]). *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. London and New York: Routledge.

Puck (2014). *Humain Non humain*. n°20. Charleville-Mézières/Lavérune: Editions L'Entretiens/Edições de l'Institut Internacional de la Marionnette.

Théâtre/Public (2009). *La Marionnette? Traditions, croisements, décloisonnements*. Paris: Éditions théâtrales.

Zurbach, Christine (2017). Le répertoire du théâtre de marionnettes au Portugal. Le cas des Bonecos de Santo Aleixo, in *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*, F. Cornejo (ed.). <http://www.unima.es/>. p.99-111.

Zurbach, Christine. (2011). *A Dramaturgia do teatro de marionetas hoje: modos de fazer e modos de ver*. *Móin-Móin*, 02, 111-124.

Zurbach, Christine (com Ferreira, J. A. & Seixas, P.) (2007). *Autos, Passos e Bailinhos: os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*. Évora: Casa do Sul.

