

Os Bonecos de Santo Aleixo: um repertório teatral

Notas prévias

A publicação dos textos do teatro dos “Bonecos de Santo Aleixo” (BSA) resulta de um processo de investigação que teve em conta, além das problemáticas próprias da natureza do objecto estudado - nomeadamente a sua definição e o seu estatuto cultural hoje -, uma percepção renovada do teatro de marionetas. Derivada da evolução da prática e do estudo do teatro a que se pôde assistir desde meados do séc. XX, tal renovação implicou um legítimo questionamento do modo de conceber criticamente uma forma de arte algo marginal na história tradicional do teatro mas que, em termos epistemológicos e metodológicos, já não é possível ignorar. O reconhecimento de que a marioneta beneficia, hoje, no campo teatral confirma e fortalece as suas efectivas potencialidades não apenas artísticas como também teóricas¹. Apesar de ter corrido o risco, ao longo da sua existência, de desaparecer no confronto, e até na rivalidade, com o teatro de actores, indubitavelmente, enquanto expressão teatral autónoma, é uma forma que pertence hoje com toda a legitimidade à esfera da produção e da criação teatral contemporâneas.

Tal consagração artística também introduziu a marioneta no campo dos estudos de teatro que, à luz das pesquisas formais e estéticas mais significativas do teatro actual, puderam desenvolver uma desejável problematização desse teatro de acordo com diversos pólos de trabalho de que destacamos aqui dois pela sua pertinência no caso dos BSA. O primeiro, situado na área da criação artística, interroga o próprio conceito de marioneta - como objecto e/ou forma animada -, desestabilizando assim uma concepção e uma percepção tradicionais da sua essência; o segundo, situado na área de estudo da cultura e da herança patrimonial, em que a marioneta conserva um figurino antropomórfico convencional, analisa os processos de reabilitação e de conservação

¹ Para a época moderna e contemporânea, é sobejamente conhecido o interesse de Kleist, Craig e Kantor pelo contributo da marioneta para uma moderna teoria do actor. Ver também Plassard (1996).

patrimonial a que esta se encontra associada, bem como os resultados eventuais para o campo teatral.

Neste último caso, também se observam zonas de cruzamento. É o caso para o espólio das marionetas de Santo Aleixo aqui apresentadas, que, em meados dos anos 1980, foram objecto de um trabalho de preservação do retábulo, das marionetas com a respectiva manipulação e repertório de textos. Mantêm desde então uma vitalidade notável, bem patente na recepção pelo público contemporâneo dos espectáculos, hoje recebidos com o estatuto de uma proposta teatral *à part entière* (Zurbach e Seixas 2006). Se o situarmos no plano performativo, é um teatro que surpreenderá o observador pela força actuante do seu modo de comunicar, que contrasta com o carácter relativamente pobre dos meios materiais usados. O conjunto é de dimensão reduzida, cabendo em duas arcas de madeira de fácil transporte, como é próprio de uma prática artística ligada a uma tradicional e necessária mobilidade, geralmente por motivos de natureza económica: algumas dezenas de marionetas de pequenas dimensões, feitas de madeira e cortiça, que figuram seres humanos e animais, um retábulo desmontável com um palco fechado dos três lados e protegido por um sistema de fios na boca de cena, com cenários “naïfs” móveis, de cartolina, pintados com temas adequados a cada peça e iluminados por uma candeia de azeite. No espectáculo, apoiado num repertório textual versificado e dialogado, entre palavras, ruídos e música (Brunella 2004), os BSA afirmam sobretudo, em concorrência com o seu carácter eminentemente visual, uma forte dimensão sonora que integra a componente propriamente verbal e teatral.

Quererá isto significar que, nesta forma de teatro, a representação subalterniza o texto? Reencontraríamos assim preocupações comuns hoje no teatro de actores como o assinala a investigadora Brunella Eruli que sublinha a pertinência de uma reflexão em torno do estatuto do texto na representação teatral e a descreve como “l’un des problèmes majeurs du théâtre contemporain (...), c’est-à-dire le rapport entre l’écriture et l’image” (1995 9).

Indubitavelmente, enquanto prática artística e cultural, o teatro de marionetas parece privilegiar a imagem. É feito para ser mostrado e não para ser lido, para ser visto enquanto composição e escrita de movimentos no espaço, e para ser ouvido se considerarmos a relevância que dá às vozes e aos sons que animam a matéria inerte do boneco. Aliás, de maneira geral, a história do *drama* para marionetas tem sido tratada

como um objecto de estudo distinto da história do *teatro* de marionetas². Do mesmo modo, na medida em que o texto próprio desse tipo de repertório, na sua expressão oral ou escrita, representa, geralmente, um caso invulgar para o teatrólogo que se vê confrontado com materiais verbais e textuais complexos em termos descritivos e analíticos, é habitualmente ignorado ou remetido para as margens do estudo tradicional do teatro.³

No entanto, e o caso do repertório textual dos BSA é disso um exemplo, a palavra e o texto dialogado ou cantado podem assumir uma dimensão nuclear na elaboração formal do espectáculo de marionetas, próxima daquela de um libreto inseparável de uma partitura – ou, aqui, da sua realização cénica - na qual se explana a especificidade de um sincretismo teatral e de uma dramaturgia própria para essa forma de arte.⁴ Assim, entender-se-á o repertório dos textos aqui reunidos como a trave mestre do conjunto que integram e como uma componente estruturante da dramaturgia e da representação cénica, mas cuja excepcional eficácia teatral não poderá ser plenamente decifrada se restringirmos o sentido do conceito a uma acepção convencional do termo que, como é sabido, é geralmente associado aos elementos de natureza apenas textual ou literária (num sentido canónico ou não) do teatro.⁵

I. Uma história: passado e presente

Os BSA são hoje (re)conhecidos como um objecto patrimonial de grande valor.⁶ Com origens situadas num passado não rigorosamente identificado (provavelmente com origens no séc. XIX), os BSA padeceram das mudanças sócio-culturais que marcaram a

² O presente estudo não inclui uma abordagem histórica do teatro dos Bonecos de Santo Aleixo. Reenviamos, para uma percepção histórica do teatro de marionetas em geral para a obra, se bem que algo datada, de Gaston Baty e René Chavance (1959) e, no caso do espólio aqui descrito, para o estudo muito informado de Alexandre Passos (1999).

³ A consulta das obras historiográficas disponíveis é esclarecedora a esse respeito.

⁴ A formação dos marionetistas assegurada hoje em programas escolares como no caso de Charleville-Mézières não isola as escolhas dramaturgias e a interpretação do texto da concepção do espectáculo como um todo (Anne-Marie Gourdon 2004).

⁵ No entanto, o investigador interessado numa percepção do fenómeno teatral de pendor predominantemente literário, ou seja, interessado na compreensão da dimensão histórico-literária da tradição desse tipo de legado patrimonial, não deixará de identificar no repertório dos BSA traços próprios dos textos da literatura de cordel, dita popular ou de grande circulação (Barata 1983 311-322) quer associada à escrita, quer vinculada à tradição oral no seu modo de apropriação peculiar da literatura de recepção erudita.

⁶ É uma das razões pelas quais o estudo dos BSA beneficia de um financiamento concedido desde 1996 pelo Centro de História da Arte da Universidade de Évora, reforçado desde 2005 pela Fundação para a Ciência e Tecnologia do Ministério da Ciência, da Tecnologia e do Ensino Superior (Projecto POCI/EAT/60520/2004).

sociedade portuguesa nas últimas décadas e estiveram em risco de desaparecer no último quartel do séc. XX. Salvos de uma provável dispersão entre colecionadores, foram preservados na sua forma genuína de teatro vivo graças a uma intervenção estatal planeada e executada nos anos 1980 (Barradas 1983; Passos 1983), e são hoje animados por uma nova geração de manipuladores constituída por cinco actores do Centro Cultural de Évora, hoje CENDREV, formados para o efeito.⁷ Longe de se ter transformado num objecto museológico em moldes tradicionais de mera conservação, os BSA, de acordo com o projecto explícito da sua recuperação, são hoje uma componente da programação regular da companhia profissional de Évora no seio da qual ocupam um espaço que transcende a sua importância local e regional, sobressaindo na vida teatral nacional contemporânea, inclusive na sua expressão internacional (Zurbach e Seixas 2006).

Como a maior parte das tradições inscritas num espaço sociológico de recepção predominantemente popular, o repertório dos BSA esteve vinculado à transmissão oral.⁸ Com origem na zona rural do Alto Alentejo, terá tido uma área de actuação com destaque para as aldeias e vilas pequenas da região de Estremoz e Borba. Alcançou uma primeira dimensão nacional nos anos 1940-60, com apresentações em Lisboa derivadas da sua descoberta pelo antropólogo e musicólogo Michel Giacometti.⁹ Nunca publicado até hoje enquanto texto teatral,¹⁰ foi objecto de um primeiro trabalho de fixação e edição discográfica a partir de um registo sonoro feito pelo já citado Giacometti, com uma legítima valorização da vertente musical do espólio. Assinalam-se também transcrições parciais que permitiram estabelecer algumas importantes relações genológicas com outros textos ou famílias literárias (nomeadamente Barata 1983) e, mais recentemente, com a prática dos cantadores de fados e glosadores alentejanos de motes improvisados em feiras e outros convívios (Lima 2004).

Outro traço relevante do espólio textual é o anonimato da autoria ou a ausência de autoria nominal específica. É uma questão complexa que nos remete, por um lado,

⁷ Ver neste volume o depoimento do Cendrev a esse respeito.

⁸ A oralidade não exclui, como é sabido, a possibilidade de uma transmissão pela escrita, em particular, em textos veiculados em objectos impressos de larga divulgação (ver a análise dos *passos* em Barata 1985; também Lima 2004:21-22)

⁹ Cf. Passos, 1999, pp. 192-193. Edição discográfica da recolha conservada nos arquivos do Ministério da Cultura disponível em 2 volumes (Strauss – Música e Vídeo, S.A. 2000)

¹⁰ Importa salientar o primeiro trabalho de transcrição a cargo do Centro Cultural de Évora (CCE) que teve lugar no quadro da transmissão do espólio pelo último bonecreiro Mestre Talhinhos a partir de 1980. Tendo sido assegurado pelo actor Alexandre Passos, o registo escrito do repertório foi objecto de uma edição restrita pelo CCE em cadernos policopiados. Também Barata II 1985.

para o estatuto frágil e, muitas vezes, marginal de determinadas produções culturais não-canónicas e, por outro, para a dinâmica própria de uma tradição oral, mantida viva pelo seu uso nos espectáculos enquanto processo de comunicação, sendo, por esses motivos, sujeita a transformações por parte dos enunciadores sucessivos dos textos. Hoje internacionalmente conhecido, o repertório dos BSA que chegou até nós é agora editado com base na primeira transcrição já referida que permitiu a sua conservação, e na prática actual de fixação dos espectáculos a cargo dos actores-manipuladores do Cendrev. Na impossibilidade de recorrer a um texto original, autêntico ou genuíno, o nosso estudo teve em conta alguns aspectos do modo próprio de interferir na componente verbal dos BSA por parte de quem manipula os bonecos, introduzindo variantes na própria actuação dentro dos limites do que poderia ser aqui tomado como equivalente de uma autoria dos textos representados. Admitiremos, no entanto, uma efectiva (se bem que relativa) estabilidade dos materiais textuais do espectáculo dos BSA, expressa, nomeadamente nos títulos das peças do espólio que, sem origem visível ou comprovada no teatro de actores,¹¹ são associadas desse modo a determinadas formas da tradição teatral baseadas ou na mitologia bíblica no caso dos três autos – *Criação do Mundo*, *Natividade* e *Paixão* –, ou na forma recorrente do teatro cómico como a farsa, o sermão ou a confissão burlesca. Os espectáculos integram também números compostos por danças ou “saiadas” e canções, nomeadamente os fados cantados em dueto, representados a pedido do público. Mas se esses recorrem a uma letra formalmente estabilizada, o improvisado de que não será possível tratarmos aqui, dominava e continua a dominar essa última vertente do espectáculo.

Nesta segunda fase de registo (no âmbito do Projecto de investigação já referido), o texto recolhido sofreu algumas alterações pontuais relativamente à transcrição já impressa em cadernos policopiados conservados pelo Cendrev. Foram introduzidas sobretudo a partir dos registos gravados nas sessões de trabalho com o Mestre Talhinhas (ver *supra* e n.14) de acordo com critérios de natureza linguística e teatral devidamente ponderados e fundamentados.¹² Sublinhamos igualmente que, da massa das trocas verbais que constroem o texto do espectáculo enquanto conjunto equilibrado entre, por um lado, improvisação e diálogo espontâneo com o público e, por outro, reprodução dos materiais estabilizados nas peças, apenas publicamos a

¹¹ As relações entre teatro de actores e teatro de marionetas são constituídas por formas de dependências mútuas em que os empréstimos foram recíprocos (ver, entre outros, Baty 1959).

¹² A esse respeito, ver nesta obra os contributos de José Alberto Ferreira e Paula Seixas.

componente verbal do espectáculo. É nela que se encontra a consistência propriamente teatral do repertório, fixado nas réplicas entre as personagens e nas letras das estrofes cantadas.

Neste contexto, em termos descritivos, a opção teórica adoptada relativamente à nossa aproximação dos BSA, e na qual assentam os pontos da análise dramaturgica que concluirá este estudo, recorre ao termo repertório segundo dois critérios: designa, a montante, o espólio enquanto colecção de objectos textuais dentro dos limites do *corpus* de peças existentes no momento da sua transmissão aos actores-manipuladores, ou seja, o conjunto patrimonial reunido e preservado pela recolha realizada; a jusante, privilegiando uma percepção da originalidade textual e teatral materializada pelo conjunto homogéneo texto-espectáculo, designa o programa teatral oferecido hoje no quadro das temporadas da companhia do Cendrev.

São esses os pontos que desenvolvemos a seguir.

II. Um repertório-património

Hoje disponibilizado pela sua difusão programada junto de públicos diversificados e, presentemente, pela sua conservação escrita¹³, até ser recolhido e preservado, o *corpus* textual dos BSA foi transmitido durante décadas apenas oralmente, tendo sobrevivido e chegado até nós por esse modo de fixação comum em determinados contextos histórico-culturais. Vimos que é hoje reproduzido pelos depositários actuais, sem alterações significativas relativamente à sua formulação efectiva no momento da recolha, num intuito predominantemente justificado por motivos de conservação patrimonial e de integridade artística.

É conotado, ainda hoje, pelo seu uso anterior, associado ao horizonte de expectativa de uma comunidade específica de espectadores, num ambiente rural e regional. Não surpreendem por isso as tradicionais abordagens etnográficas ou antropológicas pelas quais, à semelhança do teatro de marionetas em geral, os BSA aparecem como um inesgotável terreno de pesquisa, em particular pela dramatização de vertentes identitárias e culturais neles investidas e no seu modo de expressar a devoção

¹³ A preocupação de conservação patrimonial – ou, dito de outro modo, de uma inscrição e percepção no presente de objectos sedeados numa memória do passado – não é um fenómeno exclusivo da nossa contemporaneidade, mas atravessa a história das sociedades ocidentais desde a Idade Média (ver nomeadamente Roger Chartier, *Inscrire et effacer*, Seuil/Gallimard, 2005).

e o sagrado, tecido e entremeadado com traços recorrentes do satírico-social e do burlesco (Azinhal Abelho 1973; Barata *ibid.*)¹⁴.

Enquanto conjunto patrimonial, o repertório dos BSA - seguramente de proveniência antiga se bem que as suas origens não estejam plenamente esclarecidas¹⁵ - é constituído pelo elenco dos textos recolhidos nos anos 1980, que foram gravados e, seguidamente, transcritos pelo actor Alexandre Passos e pelo pintor e marionetista Manuel Dias (Passos 1983) que acompanharam a sua transmissão pelo último detentor do espólio, o Mestre Talhinhas, aos alunos-actores do Centro Cultural de Évora, hoje CENDREV.

A lista das peças aqui publicadas (ver Parte II desta obra) corresponde, portanto, aos textos efectivamente conhecidos pelo Mestre e representados hoje pelos marionetistas dos BSA. De acordo com a lista publicada por Alexandre Passos, são três autos religiosos¹⁶: *Auto da Criação do Mundo*, *Auto do Nascimento do Menino*, *Os Martírios do Senhor* (ou *Auto da Paixão*) aos quais Passos junta uma contradança intitulada *Baile dos Anjinhos* - apenas coreografada. O segundo sub-grupo reúne os “Passos ou Intervalos”, que são sete peças curtas: *O Passo do Barbeiro*, *A Confissão de Mestre-Salas*, *A Confissão da Beata*, *O Sermão do Padre Chanca*, *Aldonso e Doroteia*, *O Casamento do Zeferino* e *O Lará*, e “Balinhos” ou “saiadas” cantadas: *Saiada comandada*, *As Leiteirinhas* ou *Baile das Cantarinhas*, *Fado do Senhor Paulo d’Afonseca e da Menina Virgininha* e o *Baile dos Cágados* aos quais se acrescenta a parte masculina do dueto na forma de um fado (incompleto hoje) dito do *Marinheiro*.¹⁷

A diversidade dos textos, da sua forma e da sua temática, sugere uma descrição desse espólio, no seu conjunto, como subgénero heterogéneo do género dramático. Assim o mostra uma organização racional dos textos como aquela escolhida

¹⁴ Assinalamos o interesse dos românticos alemães na recolha deste tipo de repertórios; Baty, *o.c.*, p.97 a propósito de Herder) que deu origem à aproximação de inspiração etnográfica também presente em Portugal nos trabalhos de Azinhal Abelho, nomeadamente.

¹⁵ O conhecimento histórico do teatro de marionetas representa a componente mais complexa de qualquer investigação por razões expostas nos estudos disponíveis, como, por exemplo, na obra de Gaston Baty que escreve: “Étudier le passé des marionnettes, c’est une ambitieuse et difficile entreprise. (...) Pourquoi les documents sont-ils si rares? (...) Leur attachait-on trop peu d’importance pour parler d’elles? Leur en attachait-on tellement au contraire qu’il fallait préserver leur secret? Les deux causes ont dû jouer tour à tour suivant les époques» (1959:12). Para uma reunião dos dados existentes sobre o caso dos Bonecos de Santo Aleixo, ver Alexandre Passos (1999).

¹⁶ A lista publicada por A. Passos (1999 192-193) apresenta os títulos de obras perdidas: *Morte de S. João Baptista*, *O Menino no Templo*.

¹⁷ Neste grupo, também são referidos como textos perdidos *A Morte do Alferes*, *Ilusão dos Homens*, *O Bom Nabo das Hortinhas* e *Manuel Rodrigues de Alfama*). Também é assinalado como quase totalmente perdido o *Auto do crime de Sousel* inspirado numa folha volante do último quartel do séc. XIX, segundo Passos (*ibid.*, *id.*).

habitualmente pelos investigadores dos BSA que se manteve próxima da classificação genérica de inspiração literária a qual distingue, nos BSA, dois grandes domínios de inspiração opostos, entre o religioso e o profano.¹⁸ Uma metodologia deste tipo é adoptada na maior parte da historiografia existente nesse campo, em particular aquela aplicada a objectos textuais e teatrais com semelhanças e afinidades diversas. É patente, por exemplo, nos trabalhos publicados por John McCormick (1998) em torno do teatro de marionetas europeu que, ao descrever e analisar os repertórios disponíveis ou descritos em documentos de arquivo, destaca com pertinência traços comuns às diversas tradições estudadas, e cuja presença repetida permite agrupar os textos em séries ou géneros.

Na verdade, em termos genológicos, os textos para marionetas são geralmente caracterizados por uma diversidade e uma heterogeneidade que invalidam qualquer tentativa de classificação a partir de categorias tradicionais. A prova encontra-se no exemplo citado: se bem que opondo nomeadamente as peças de temática ou inspiração bíblica às obras cómicas, ao incluir uma sub-categoria de textos diversos que designa pelo termo de *variedades*, McCormick enriquece a percepção convencional do repertório no sentido da inclusão de materiais culturalmente díspares. Além disso, no caso dos BSA, como designar uma peça de inspiração religiosa ou de temática bíblica como o são os autos evocando a Criação do Mundo, a Natividade ou a Paixão, de designação genérica clara, mas cuja expressão cénica é pontuada pela invasão repetida e insistente de intervenções e trocas cómicas e burlescas, quer entre personagens, quer entre a cena e a plateia? Ou ainda, como integrar hoje, sem questionar o dogmatismo das poéticas teatrais canonizadas, as prováveis reminiscências da (in)vulgar teatralidade cómica e carnavalesca contida nas farsas, nos sermões e nas confissões ainda presentes nesse repertório, com evidentes afinidades com o cómico desabrido de números da revista (dita à portuguesa ou outra) ou das não menos populares e infalíveis variedades que animam determinadas formas de convívio festivo? O hibridismo do tom e da linguagem, associado a uma prevalência das formas ditas menores, é patente em todos os textos do repertório, com uma eventual excepção, a do *Auto da Paixão* cuja temática sagrada permanece viva na cultura religiosa contemporânea (Ferreira 2006), se bem que

¹⁸ É retomada por Alexandre Passos: “O repertório tradicional apoia-se em duas vertentes principais: as peças de teor especificamente religioso e as pequenas peças que incluem os “balinhos” ou peças cantadas, despiques, etc.” (1999 191). Para Giacometti, citado por Passos (ibid.), existe ainda “uma terceira forma de peças, a que chama *Passos* ou *Intervalos*, 'cujos textos pertencem, em geral, à literatura de cordel’”.

surja acompanhado na segunda parte do espectáculo pelos números em contraponto do *Sermão do Padre* e da *Confissão da Beata*...

Recordemos ainda a instabilidade dos materiais (*supra*), derivada quer da ausência de uma escrita com autoria nominalmente identificada ou, caso exista, respeitada enquanto autoridade, quer da importância do papel dado à improvisação dos intérpretes em diálogo com o público, ou ainda da liberdade evidente dos marionetistas na reutilização ou adaptação de textos e outros materiais preexistentes¹⁹ que são reformulados em versões de “segunda mão” eventualmente apresentados como originais genuínos, sem falar da simples introdução de referências satírico-cómicas pontuais a assuntos locais ou retirados da actualidade político-social nacional do momento.

De facto, todo o repertório dos BSA é dominado por uma tonalidade cómico-satírica própria da sua vertente de crítica social com óbvias implicações ideológico-políticas, a qual se funde com a omnipresença de uma dimensão burlesca das marionetas, no seu jogo e na sua fala. Presente até nas peças “sérias” que tecem a comicidade com o tema dramático, esse riso é o da farsa e da sátira jocosa, prevalecendo nas cenas cantadas e dançadas que, num nítido efeito de contraste por inversão, seguem a apresentação do auto de inspiração bíblica.

Mas se espólio dos Bonecos de Santo Aleixo é caracterizado pela transversalidade e a omnipresença do cómico cujos motivos podem ir até ao escatológico, também denota uma profunda sensibilidade poética, quer na sua expressão estético-formal, quer nos efeitos visuais e sonoros alcançados no espectáculo. O cómico e o poético são, aliás, duas dimensões expressivas estreitamente ligadas nos repertórios populares tradicionais. No caso presente, a dimensão poético-formal do conjunto é construída no aproveitamento da dimensão lúdica da palavra e da fala, da improvisação rimada, geralmente construída sobre a estrutura poética da décima. Reaparecida no Alentejo no século XIX, cantada no fado e recitada na poesia e no teatro, é de decisiva importância nos BSA que são considerados como um exemplo para a história da décima e da poesia popular no Alentejo (Paulo Lima 2004 45). São essenciais nas variedades já referidas, uma componente intrínseca do repertório dos BSA, ainda que acrescida e distinta do espólio propriamente textual e teatral. O seu uso é semelhante ao de

¹⁹ Os estudos em torno desse tipo de repertórios citam com frequência a reutilização de narrativas tradicionais de grande circulação, reescritas da mitologia bíblica, versões de textos da literatura de cordel, de repertórios teatrais com base literária conhecidos do público popular, ou ainda de repertórios cantados desde a ópera, o vaudeville e no caso dos BSA, até ao fado, etc. Sabe-se que o último bonecreiro usou esse tipo de processo para o enriquecimento do seu repertório.

determinadas práticas culturais em contextos tradicionais das comunidades rurais e operárias do Alentejo, onde ainda existe o costume da declamação em improvisos rimados ou versejados, juntamente com o cantar do fado. Não terão sido apenas motivos culturais, mas também razões económico-comerciais que levaram à fórmula hoje estabilizada do espectáculo que as integra de modo a satisfazer o gosto de um público apreciador de poemas adaptados para um fado moderno, vindo de Lisboa para a província em finais do séc. XIX (Lima, *ibid.*).

III. Um repertório-programa

Vendo agora esse repertório sob um ângulo de natureza programática, numa perspectiva centrada na unidade constituída pelos textos dos BSA que beneficiam do estatuto de repertório integrado da companhia do Cendrev (ver *supra*), consideraremos uma organização do espólio em sintonia com as orientações da companhia à qual pertencem os actuais marionetistas, assenta num modelo estruturante, constitutivo da oferta proposta hoje ao público.

Num total de quatro espectáculos - ou programas - divididos cada um em duas partes, incluem elementos fixos e outros, variáveis.

Os primeiros são os limites do próprio espectáculo: os textos de abertura com uma saudação inicial do público pelos dois bonecos com função de animadores do espectáculo: o Padre Chancas e o Mestre Salas que, em diálogo, anunciam o programa, interpelando o público, dando lugar ao “Baile dos Anjinhos”; e os textos de fecho da representação que comportam uma cena de pega de touro, a intervenção cômica de um “pretinho” e a bênção final dada pelo Padre Chancas.

Os elementos variáveis são: a apresentação de um *auto* na primeira parte, seguida, depois de um intervalo aproveitado outrora para recolher donativos do público²⁰, por um conjunto de números cómicos ou satíricos, ou ainda de variedades (“saiadas” dançadas pelo Mestre Salas com bailarinas, duetos cantados, fados)²¹ a pedido da assistência, num diálogo improvisado com o Mestre Salas. Por exemplo, num dos programas, a abertura com o *Baile dos Anjinhos*, é seguida pelo *Auto do Nascimento do menino Jesus* que acaba com a fórmula fixa do *Final* para a primeira

²⁰ Um boneco despido é posto a circular na assistência, pedindo dinheiro para ser vestido.

²¹ O modelo seguido hoje é fiel à prática transmitida pelo último detentor do espólio e reenvia-nos para a tradição do teatro europeu de marionetas praticado entre o fim do século XVIII e o início do século XX descrita in McCormick (2004 110).

parte, e, na segunda, incluem-se o *Passo do Barbeiro*, o *Baile dos Cágados* e as habituais danças cantadas a pedido do público.

Mas, na prática, esse modelo admite alguma flexibilidade e, enquanto programa, os textos podem ser apresentados de acordo com uma selecção que varia com as circunstâncias e o público destinatário, se bem que mantendo o modelo binário que junta autos bíblicos e peças cómicas, inclusive no caso do *Auto da Paixão*, seguido pelas confissões burlescas (e até escatológicas!) da Beata e de Mestre Salas, e do sermão de um Padre Chancas utilizado em louvor do vinho. Actualmente tal variabilidade tem a relevância e pertinência próprias de uma estratégia de repertório teatral, em articulação com outros condicionamentos ligados, ou aos compromissos próprios da vida profissional dos manipuladores, hoje actores permanentes de uma companhia de teatro, ou à internacionalização da divulgação do espólio em festivais e outras circunstâncias de programação fora de Portugal que determinam a selecção das peças apresentadas.

Também importa notar que os programas das representações asseguradas pelo elenco actual de manipuladores mostram que os marionetistas do Cendrev tendem para privilegiar algumas peças, nomeadamente os Autos da *Criação* – provavelmente o mais atraente em termos poéticos e teatrais, e do *Nascimento do Menino* associado à efeméride natalícia, reservando os outros textos do espólio para apresentações menos sistemáticas.²²

IV. Um repertório actuante

Para conseguir os efeitos pretendidos na relação que define com o espectador, individual e colectivamente, o teatro dos BSA dispõe não só dos meios comuns nessa forma de teatro em que a marioneta e o seu manipulador ocupam um lugar determinante, mas também de um quadro relacional intensamente vivido no momento privilegiado dos espectáculos.

Materializada num repertório conotado com temas e valores constitutivos da sua identidade, quer no passado quer no presente, a relação que assim se constrói extravasa o domínio puramente estético-artístico e envolve - e até pressupõe - uma maneira

²² Não deixa de ser curioso que o mesmo fenómeno é referido por Alexandre Passos no que respeita à prática seguida pelos últimos bonecreiros da família Talhinhos.

peculiar de dialogar e interagir com a realidade social da comunidade dos espectadores, presentes no tempo e no espaço.

Para essa finalidade, a moldura que determina o território da comunicação entre cena e sala é criada pelas intervenções das duas marionetas que dirigem o espectáculo, interpelam o público e com ele dialogam repetidamente durante ou entre as peças. São elas o chamado Mestre Salas, como personagem central na posição do apresentador que se dirige ao público para o saudar, anunciar e dar continuidade ao programa, e o Padre Chancas, seu interlocutor e também vítima preferida das suas farsas, nem sempre bem-intencionadas. São ambas de tamanho superior às outras marionetas, e portanto intencionalmente humanizadas pelo seu antropomorfismo. São igualmente claramente verosímeis pelo universo realista em que exercem as suas funções, respectivamente, no *show-business* e na paróquia, e no quadro das relações humanas aqui retratadas. Entre o marionetista que dá vida e movimento ao boneco que, sem a sua arte, apenas seria matéria inerte, e o espectador confrontado com a ilusão mimética assim criada, as cenas protagonizadas por essas duas figuras instalam um espaço “outro”, de distanciamento crítico, no qual o poder e os limites da marioneta são experimentados.

Com rupturas sistemáticas na representação do *Auto da Criação*, por exemplo, o texto de Mestre Salas introduz na sala, no espaço da comunidade, comentários acerca dos conhecidos episódios bíblicos da origem do homem que, destinados a fazer rir, implicam uma óbvia reavaliação da verdadeira dimensão humana de tal narrativa sagrada. Bastará lembrar a cena da criação de Eva, comentada por palavras e gestos brejeiros de Mestre Salas perante a nudez da marioneta/personagem. Ou ainda o da criação dos animais, igualmente demitificada pelos jogos linguísticos propostos ao espectador pela marioneta Mestre Salas sobre o nome de cada um. O mesmo tipo de distanciamento também é patente no próprio modo de narrar a queda e expulsão do Paraíso, completadas pelo quadro naturalista do casal pecador a cavar a terra na dura condição de camponeses, e ainda o percurso de Abel e seu irmão Caim até o quadro final da chegada ao Inferno evocado pelo criminoso agora castigado como paraíso dos vícios bem terrenos da “bobadia”, “jogadia” e “mancebia”... Acrescente-se um outro factor de estranheza patente na fala de determinadas personagens que, pela sua aproximação da realidade conhecida, rompe com a expectativa criada pelo tema. O exemplo mais citado é o da pronúncia satirizada dos pastores no *Auto do Nascimento do Menino* que evoca e satiriza o grupo dos trabalhadores sazonais vindos do Norte que procuravam emprego no Alentejo (e nem sempre bem-vindos).

Na sua dimensão teatral propriamente dita, as peças religiosas baseadas nas escrituras, com temas bíblicos inspirados no Antigo Testamento e relacionados com o calendário litúrgico entre Natal e Páscoa, rivalizam com os restantes textos. Se a permanência do sagrado é comum no teatro de marionetas tradicionais até ao século XIX, incluindo no seu repertório cenas exemplares de fonte medieval ou ainda setecentista, como a da Morte de Abel, largamente difundidas e beneficiando de grande popularidade, os BSA apenas conservaram três autos que representam os três momentos basilares da liturgia cristã – Criação, Natividade e Paixão. A abertura dos espectáculos é feita pelo *Baile dos Anjinhos*, talvez a reminiscência mais popular e mais antiga, a das canções dos anjos que acompanham o Presépio desde a Idade Média. No *Auto da Criação*, a cena cantada em coro da criação da luz, protagonizada pelo Sol e a Lua, é sobretudo um momento de magia teatral, também exemplar pela eficácia da economia dos meios usados: um adereço em forma de tambor, iluminado por dentro, representa em cada uma das suas faces um dos astros; será substituído por marionetas, particularmente cuidadas pelos fatos e pelos sinais do seu esplendor luminoso, incumbidas de debaterem na cena seguinte a prevalência de um sobre o outro num texto literariamente elaborado, inspirado da disputa versificada. As marionetas humanizadas e a marioneta-objecto servem o mesmo propósito: sustentar de maneira criativa a narração de um evento sem surpresa, mas esteticamente valorizado.

Idêntica estrutura é usada no recurso ao modo cómico na narração de todas as sequências da Criação, após um diálogo muito vivo entre Mestre Salas e o Padre Chancas, que retratam dois tipos de poderes terrenos, como vimos: o da autoridade civil (burlescamente representada pelo apresentador de um teatro de variedades) e o da Igreja. Neste caso, são opostos entre eles como duas formas de tirania associadas a uma sociedade hierarquizada, como aliás é mostrado ao longo das peças nesse repertório: do mero abuso prepotente até ao assassínio, o conflito inter-humano tem momentos privilegiados nas farsas protagonizadas precisamente pelos dois compadres. Voltando ao *Auto do Nascimento do Menino ou da Natividade*, nele encontram-se todas as classes da sociedade moderna, com uma real importância atribuída aos pastores como figuras individualizadas e aos reis magos, pólos extremos do mundo social enquanto horizonte de expectativa do público. Mas o espectáculo propõe, num tom animado, uma escapatória, o espaço para a festa, protagonizado por uma marioneta pequena e negra, vestida de vermelho. Personagem exótica, é também a intrusa que colabora na última partida maldosa pregada por Mestre Salas ao Padre numa cena de tourada ruidosa.

Também o fogo de artifício final produz no espaço do espectáculo um efeito ambíguo, pela sua violência repentina e surpresa deslumbrante.

A farsa é uma constante nos repertórios do teatro de marionetas: “Few marionette performances were complete without either some variety acts or else a farce as na afterpiece” (McCormick 1998:183). Num texto breve em torno de uma situação cômica elementar, com uma a duas personagens, permite dar conta de disparidades sociais essenciais nos motores da intriga e é a oportunidade para dar destaque a figuras populares que usam uma linguagem mais livre destinada a produzir efeitos cômicos com espaço para improvisações e jogos de palavras. Também implicam um jogo corporal mais grosseiro, com sinais de subversão dos códigos de comportamento impostos pela sociedade, por natureza repressivos. Os gestos característicos são as pauladas dadas pelo Mestre Salas cujo figurino comporta efectivamente um pau de que faz um uso obsceno nas cenas com as meninas dos “Bailinhos” ou saídas. As personagens estereotipadas usam uma voz e uma linguagem distorcidas, essenciais, por exemplo, no jogo teatral da farsa chamada “*Passo do Barbeiro*”, já aqui referida. Um barbeiro recebe um cliente que recusará pagar o (mau) serviço. A sequência da peça acentua em *crescendo* a violência dos actos mostrados: o barbeiro é ajudado por Mestre Salas que, com o seu pau, mata o cliente e também os polícias e a tropa, representantes da autoridade. No fim, o cliente ressuscitado e Mestre Salas travem uma batalha ruidosa de flatulências que confirma o gosto pela inclusão de aspectos escatológicos na farsa, como a urina usada para arrefecer a água de lavagem da cara do cliente... Neste tipo de intrigas baseadas na realidade social contemporânea, a acção é tão decisiva como a agressividade posta na linguagem dos diálogos suscitados pela situação posta em cena, quer se trate de ir ao barbeiro, de fazer um sermão ou de ir à confissão. O investigador John McCormick destaca, aliás, a dimensão acentuada da componente transgressiva das normas da decência nesse repertório: “The *Bonecos* also had a small number of rather crude trick puppets”²³. Até no fado cantado em dueto, a opção temática alude preferencialmente à sexualidade como é patente no *Lará* ou no diálogo entre o decadente Paulo d’Afonseca com a Menina Virgininha.

Na verdade, o conjunto do repertório é dominado pela irreverência e pela troça paródica ou ainda pela intenção satírica, no contexto da nossa sociedade ocidental tradicional, fortemente hierarquizada. Se bem que nunca questionada de forma directa,

²³ McCormick, 1998, p.229, n.7 chapter 8.

descobrimos a sociedade humana tal como a conhecemos, que vive conflitos e tensões provocados pela dominação e pela desigualdade, mas com a possibilidade de uma resposta dada pela subversão a ela associada como uma constante. A expressão de tal conflituosidade encontra-se em diversos lugares do repertório, cumulando no *Passo do Barbeiro*, em que a violência (aparentemente algo gratuita ou irracional) de Mestre Salas leva ao assassinio e acaba por triunfar de qualquer tipo de autoridade instituída. Um outro sinal de subversão dos valores dominantes reside no esvaziamento do sagrado no género do sermão (aqui na sua formulação báquica) e nas confissões. São, curiosamente, peças menos frequentemente inscritas nos programas, talvez pela perda de actualidade das temáticas sócio-religiosas da figura da beata ou do padre aficionado da garrafa, não cumpridor das suas obrigações morais...

Notas finais

Resta-nos evocar ainda uma última questão levantada pelo texto verbal dos BSA, ou seja pelas suas marcas predominantemente populares, não-eruditas e não-literárias. Ou pela sua aparente distância com fontes literárias, comprovada pela ausência de textos adaptados a partir de grandes clássicos da literatura teatral ou narrativa europeia canónica como Fausto, D. João, etc. contrariamente a outros casos do mesmo género.

No termo desta breve apresentação, e à luz dos dados referidos até aqui, julgamos oportuno questionar uma leitura demasiado elementar do teatro dos BSA, que o entenderia como uma imagem em redução²⁴ do teatro para actores. Na verdade, em termos textuais, o conjunto das peças parece reconfigurar uma dramaturgia construída pela apropriação e pela revisão do modelo de escrita dramática herdado dos séculos XVII e XVIII, próprio da tradição ocidental. Também o texto da peça representada assenta na capacidade actuante da palavra, organizada em versos rimados e estruturada em diálogos entre personagens numa linguagem poética e cômica, passando pelo uso do falar e do cantar regional. Nele é igualmente possível identificar uma estruturação *interna* em géneros como a comédia, a tragédia ou a farsa, em que predominam o recurso ao diálogo, em torno de uma intriga, com personagens e situações de tipo realista. Também a convenção teatral tem um papel importante, sendo evidente na

²⁴ No estudo que dedica ao teatro da época vitoriana, John McCormick recorre à expressão “Repertory Theatre in Miniature”, dando conta assim de uma prática frequente no teatro de marionetas entre finais do século XVIII e o início do século XX, que se alimentava com o repertório do teatro escrito inicialmente para os actores (2004, p.108).

construção da representação que, como qualquer ficção, é produto de uma elaboração à qual associa o espectador. Todavia, é um repertório que na sua estruturação *externa* é enriquecido pela sua associação com outros géneros, que poderiam ser designados como não-teatrais no sentido convencional: são as décimas ou estrofes em uso no Alentejo - “os versos e quadras”-, o fado, as *saiadas*, a tourada, os *bailinhos*, etc.. .

Na verdade, são traços constitutivos da originalidade (e da complexidade) formal desse repertório, que transgride os limites próprios das convenções de uma dramaturgia baseada no predomínio ou na precedência do texto sobre a representação. Nos espectáculos do teatro de marionetas dos BSA encontramos, além da relação integrada da encenação e da dramaturgia dos textos que não permite isolar a componente verbal da própria materialidade do espólio, ou seja dos cenários, da música, dos fatos, dos adereços e da movimentação dos bonecos no espaço, uma unidade igualmente coesa entre uma forma dramática e cénica, e as condições materiais e sociais da realização do espectáculo. Construído a partir das potencialidades criativas da linguagem verbal e da representação, o teatro de marionetas dos BSA ignora as fronteiras convencionais do texto dramático e enriquece o espectáculo com constantes interpelações do público e improvisações que reintroduzem o espectador no tempo e no espaço da sala através de rupturas constantes da convenção mimética. Também a importância e a relevância do ritmo e do movimento no espectáculo são patentes no recurso à dança que se acrescenta ao gesto e aos movimentos das personagens. Sem esquecermos o uso do canto que reforça no espectáculo a visibilidade ampliada do som, quer nas vozes e no seu acompanhamento musical à guitarra, quer nos registos agudos das actrizes juntamente com os ruídos oriundos da marioneta que, suprimindo a sua mudez com o bater dos pés no tablado, recorda a sua presença material e física, em paralelo com os sons dos pés dos marionetistas batendo nas tampas das caixas por detrás do retábulo.

Mas não podemos deixar de constatar que, no seu conjunto, a componente especificamente verbal dos espectáculos ocupa, neste caso específico, uma função decisiva na comunicação com o destinatário. Tudo o que é dito pelas e nas palavras que compõem os diálogos do espectáculo é semanticamente essencial para os efeitos pretendidos, incluindo as trocas que têm lugar nos momentos improvisados com o espectador. Sem afirmar que o teatro dos BSA possa ser equiparado a um teatro dito do texto ou da palavra, importa no entanto sublinhar que, a par do movimento e do ruído, a fala da marioneta desse repertório surge como veículo privilegiado do sentido: é no uso

e no tratamento da palavra que reside a sua força actuante e comunicativa, quer na sua dimensão poética e ideológica, quer no seu desígnio artístico e teatral.

Referências bibliográficas

- Abelho, Azinhal, *Teatro Popular Português. Ao Sul do Tejo*, Pax, Braga, vol. VI, 1973
- Barata, José Oliveira, *António José da Silva. Criação e Realidade*, vol. II, 1985
- Barradas, Mário, *Caderno I*, Centro Cultural de Évora, 1983
- Baty, Gaston et René Chavance, *Histoire des marionnettes*, PUF, Paris, 1959
- Brochado, Izabela Costa, *Mamulengo Puppet Theatre in the socio-cultural context of twentieth-century Brasil*, Trinity College Dublin, 2005
- Eruli, Brunella, “Le flottant et le figé”, *Puck*, Éditions Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, nº8, 1995, pp.9-12
- Eruli, Brunella, “La marionnette: paroles, bruits, musique”, *Adágio*, revista do centro Dramático de Évora, nº38/39, 2004, pp.66-70
- Ferreira, José Alberto, ‘*por dar-nos perdão...*’ *Da emergência do teatro pascal às tradições festivas da Quaresma*. Guarda, Teatro Municipal da Guarda, 2006
- Gourdon, Anne-Marie (coord.), *Les nouvelles formations de l’interprète. Théâtre, danse, cirque, marionnettes*, CNRS Éditions, Paris, 2004
- Lima, Paulo, *O Fado operário no Alentejo. Séculos XIX e XX*, Tradisom, Vilaverde, 2004
- McCormick, John, “Tradição e modernidade nas marionetas”, *Adágio*, revista do Centro Dramático de Évora, nº119, 1997, pp.32-46
- McCormick, John & Bennie Pratasik, “Os Bonecos de Santo Aleixo e a tradição europeia do teatro de presépio”, *Adágio*, revista do centro Dramático de Évora, nº18, 1997, pp.52-65
- McCormick, John & Bennie Pratasik, *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998
- McCormick, John, *The Victorian Marionette Theatre*, University of Iowa Press, Iowa City, 2004
- Passos, Alexandre, “Estado actual da investigação da marioneta tradicional (bonecos de santo Aleixo) – subsídios”, *Adágio*, revista do Centro Dramático de Évora, nº19, 1997, pp.24-27
- Passos, Alexandre, *Bonecos de Santo Aleixo. A sua (Im)possível história*, Évora, Cendrev, 1999
- Passos, Alexandre, “Bonecos de Santo Aleixo”, *Caderno I*, Centro Cultural de Évora, 1983
- Plassard, Didier, “La Traversée des figures”, *Puck*, Éditions Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, nº8, 1995, pp.15-19
- _____, *Les Mains de lumière*, Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 1996
- Zurbach, Christine, “Teatro de marionetas: um factor de renovação na investigação teatral?”, *Adágio*, revista do Centro Dramático de Évora, nº19, 1997, pp.28-31
- _____, “Erudito e popular: a recepção teatral dos “Bonecos de Santo Aleixo”. Algumas notas para a sua investigação”, *Adágio*, revista do Centro Dramático de Évora, nº30/31, 2001, pp.69-73
- _____ (coord.), *Teatro de marionetas. Tradição e modernidade*, Évora, Casa do Sul, 2002
- _____, “Estudar a marioneta em Évora”, *Adágio*, revista do Centro Dramático de Évora, nº38/39, 2004, pp.45-141
- Zurbach Christine e Paula Seixas, “Bonecos de Santo Aleixo / Cendrev: Dados de um percurso”, *Adágio* nº 40/41, Outubro 2006, pp71-77.
- Zurbach, Christine e Luís Varela (coord.), “Actas do II Seminário Interacional de Marionetas de Évora”, *Adágio*, revista do Centro Dramático de Évora, nº23-24, 1999, pp.84-187