



Christine Zurbach
Professora Catedrática
(jubilada)
Departamento
de Artes Cénicas

Universidade e Arte. Ensino e investigação. Bonecos de Santo Aleixo e Teatro Dom Roberto *

Para dar conta dos aspectos mais relevantes do meu percurso no ensino e na investigação na Universidade de Évora escolhi apresentar uma descrição sucinta do trabalho que tive a ocasião de desenvolver na área dos Estudos de Teatro que em boa hora surgiram no meu caminho académico. Depois de uma colaboração iniciada no Departamento de Línguas e Literatura, dedicada ao ensino da Língua e da Literatura Francesa para futuros docentes, surgiu a possibilidade de juntar-me à equipa docente responsável pela criação de um curso de Teatro, domínio que marcou o início da minha vida em Portugal a partir de 1975 junto da companhia do Centro Cultural de Évora e que pude reencontrar na Escola de Artes e no Centro de História da Arte e de Investigação Artística da Universidade de Évora. Com esse feliz recomeço, pude conjugar o ensino e a investigação a partir de temáticas estimulantes, ainda não introduzidas nos estudos académicos: são os casos do teatro tradicional de marionetas alentejanas conhecidas como Bonecos de Santo Aleixo e do Teatro Dom Roberto, cujo processo de estudo e ensino passo a descrever.

Estado da arte

Esta curta exposição está organizada a partir dos eixos temáticos que estruturam um projecto de investigação acolhido desde os anos 1990 pela unidade de investigação Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) da

* Elaborado a partir de uma comunicação apresentada no âmbito do Centre International de Réflexion et de Recherche sur les Arts du Spectacle, CIRRAS, dir. Véronique de Lavenère, publ. 2019.

Universidade de Évora sobre o teatro de marionetas portuguesas tradicionais.

Intitulado *Os Bonecos de Santo Aleixo no passado e no presente do teatro em Portugal*, o projecto visava o estudo de um repertório de marionetas antigas que acabavam de ser resgatadas, o dos Bonecos de Santo Aleixo. Foi alargado depois a um segundo caso de características semelhantes, o do Teatro Dom Roberto¹. Na história do teatro e da cultura do país, são provavelmente as marionetas mais antigas das que sobreviveram até aos nossos dias. Segundo os dados disponíveis, a sua origem poderia remontar às práticas de trupes ambulantes de actores e de marionetistas que circulavam na Europa desde o séc. XVIII, com uma actividade mais intensa no séc. XIX, quando esse teatro se destinava sobretudo a um público popular². No século XX, face a novos meios tecnológicos e a novas linguagens artísticas que revolucionaram os hábitos culturais, essas formas perderam momentaneamente a importância que tinham junto do público, mas sem desaparecerem completamente. Acabaram por ser preservadas nos anos 1980 graças a uma sensibilização crescente do público e das instituições para a temática do património cultural, mas também graças a uma entrada do teatro de marionetas no mundo das artes do espectáculo e a uma mutação do seu estatuto artístico pela mesma altura.

Com efeito, desde há algumas décadas, em Portugal como na maior parte dos países europeus, essa forma de teatro faz parte da programação e do repertório nacional das companhias do espectáculo ao vivo. É igualmente objecto dum reconhecimento internacional, confirmado por uma presença sistemática nos mais prestigiados festivais de marionetas. Além disso, se os dois repertórios de marionetas deste estudo pertencem à oferta do espectáculo ao vivo actual e fazem indiscutivelmente parte da vida teatral contemporânea, constata-se também que gozam de uma grande popularidade junto do público que os recebe como um factor de identidade, como uma tradição do teatro português vinda do passado, mas cujas origens são tão

¹ ZURBACH, C. (2015). In F. Quillet (529-546). *La Scène mondiale aujourd'hui*. Paris : L'Harmattan.

² Consultar J. McCORMICK & B. PRATASIK (1998).

pouco ou tão mal conhecidas que se tornaram míticas. Nas universidades, onde a investigação assenta hoje em novas abordagens do ensino da arte do teatro³, os especialistas integram nos seus trabalhos o estudo desses novos objectos, situados até então fora dos dossiês da investigação teatral clássica, conotado nos seus começos com uma visão tradicional e literária do teatro em que dominava o texto escrito. A novidade decorre também do facto de o teatro de marionetas, que era de forma geral assimilado a um teatro dito popular, de tradição oral, desprovido dum repertório de peças escritas e cujas formas e linguagem podem parecer desactualizadas, ter sido incluído nos programas de formação artística no seio da própria academia.

A exposição dos dados constitutivos destes dois estudos de caso, Bonecos de Santo Aleixo e Teatro Dom Roberto, organiza-se a partir de dois eixos temáticos que identificam esses dois tipos particulares de manifestações teatrais enquanto: a) *objectos artísticos*, como repertórios de teatro, que juntam componentes textuais e performativas características do género, mas, neste caso de estudo, conotadas com particularidades ligadas à sua salvaguarda; b) *objectos antigos*, capazes de suscitar um consenso em torno da sua conservação e do seu valor patrimonial, que foram objecto de acções de salvaguarda material dos próprios objectos e do seu uso artístico através de processos de transmissão distintos, nomeadamente em função do lugar atribuído à criação; c) *objectos de estudo* que leva a uma reflexão sobre o papel concreto que podem (e devem) ter as instituições culturais, como a universidade, no domínio da investigação e da formação. Note-se que, desde 2001, o Teatro Dom Roberto integra o Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial, e que o espólio dos Bonecos de Santo Aleixo aguarda uma resposta a idêntica candidatura, mais recente. Nos dois casos encontramos reunidos os critérios institucionais de patrimonialização, que são, segundo Nathalie Heinich (2015 [2009]), « l'ancienneté, l'authenticité, la singularité ou la beauté ».

Examinarei aqui, comparando-as, as marcas dessa patrimonialização que se revela na recepção desses dois teatros de marionetas. Tentarei também

³ Consultar Degrés. «La théâtrologie: questions de méthode», n.º 107-108, automne-hiver 2001.

definir os contornos das questões que essa condição patrimonial, instalada nos espíritos como uma evidência, levanta para a investigação, nomeadamente quanto ao seu estatuto de arte viva. Porque o interesse desta herança de dois repertórios antigos reside no facto de eles serem simultaneamente formas de arte teatral viva, integradas na programação de agentes artísticos tal como os que são criadas hoje e que identificamos como contemporâneas.

A antiguidade

Poder-se-ia afirmar que o critério de antiguidade dos Bonecos de Santo Aleixo e do Teatro Dom Roberto já não sofrem discussão, mesmo se os meios de a provar são muito limitados devido à escassez da documentação disponível. Tal facto não deve surpreender, se se tiver em conta a ausência dessas formas de teatro popular na historiografia teatral tradicional, situação que foi posta em causa nos anos 1970, a partir de novas orientações epistemológicas, influenciadas nomeadamente pelos estudos culturais⁴.

Difícil de datar, o repertório dos Bonecos pode remontar ao séc. XVIII, mas só nos anos 1960-70 foi objecto de um registo áudio e de texto completo, realizado pelo musicólogo Michel Giacometti (2000)⁵, quando ainda estavam em plena actividade no sul de Portugal, a sua região de eleição. A seguir à mudança política de 1974 e com a abertura e a diversificação cultural que se lhe seguiu, o interesse do público por esse repertório esmorece e ele será salvo dum desaparecimento material e do esquecimento por uma decisão política do Ministério da Cultura em 1978 que levará à compra de todos os objectos – marionetas, retábulo, instrumentos musicais, acessórios – e do uso de todas as peças que constituíam o seu repertório representado, cantado e dançado ao último proprietário, Mestre Talhinhos.

⁴ Cf. o.c., nota 4: Juan Villegas, «The State of Writing Histories of Theater», p.1-17.

⁵ Cf. Michel Giacometti & Fernando Lopes-Graça, *Bonecos de Santo Aleixo*, vol. 1, Portugalsom/Ministério da Cultura, 2000; Michel Giacometti & Fernando Lopes-Graça, *Bonecos de Santo Aleixo*, vol. 2, Portugalsom/Ministério da Cultura, 2000. Trata-se de uma caixa com dois CD contendo gravações feitas entre 1965 e 1968, acompanhadas das transcrições dos textos.

Esse gesto, feito em nome da defesa da cultura popular num contexto político e ideológico muito favorável, contrariava o destino habitual daquele tipo de teatro que acabava por passar das mãos da «família» dos artistas para as mãos de colecionadores e de conservadores de museus. A totalidade do espólio foi confiada, então, à companhia de teatro profissional do Centro Cultural de Évora (fundado em 1975), actualmente CENDREV, e um grupo de cinco actores da companhia aprendeu, num processo de transmissão directa com o marionetista Mestre Talhinhas, o repertório das peças e o saber-fazer técnico da manipulação das marionetas, dando uma nova vida àquela forma de espectáculo, para um novo público, para novos públicos.

O teatro de Dom Roberto remonta também a uma época de grande vitalidade das formas populares de teatro de marionetas do séc. XIX, pelo menos. Com efeito, os investigadores associam-no à linhagem do personagem italiano *Pulcinella* tornado marioneta e dos seus avatares. Tratava-se de um tipo de espectáculo apresentado em pavilhões ou barracas de feira, ou nas praças ao ar livre em guaritas rudimentares, que foi mantido em actividade ininterruptamente através da transmissão entre artistas daquela forma de teatro de marionetas. Se o CENDREV, com os seus actores-marionetistas, é o único representante da prática artística do tipo dos Bonecos, não existindo nenhuma outra «família»⁶, o mesmo não se passa com o Dom Roberto: em 1958 ainda existiam 19 barracas de Robertos a correr as feiras de norte a sul do país (Gil, 2013:22) e actualmente os novos marionetistas são mais de uma dezena.

A antiguidade destes repertórios verifica-se nos próprios objectos, nomeadamente na aparência material dos exemplares originais no caso dos Bonecos. De fabrico artesanal, estas marionetas, em madeira e em cortiça, vestidas com tecidos baratos de cores desbotadas, trazem as marcas o seu uso ao longo do tempo, desgastadas pela sua passagem de espectáculo em espectáculo.

⁶ É conhecida a existência de mais dois exemplares deste tipo de teatro na região de Évora, actualmente inactivos, mas cujos objectos materiais foram conservados na expectativa da obtenção de apoios que permitam a retoma da sua actividade. Cf. Zurbach, 2007

Razão pela qual a companhia que é sua depositária mandou fazer cópias que utiliza para representar as peças dos Bonecos, criando assim um duplo do próprio legado, o da colecção original, cuja existência se tornou equivalente à de peças de museu que deixaram de ser animadas, em depósito agora numa sala do teatro municipal. O teatro Dom Roberto actualmente representado, pelo contrário, não recorre a objectos antigos, mas sim a marionetas novas que reproduzem os traços originais das que eram transmitidas de mestre para aprendiz e não têm, portanto, o estatuto de cópias de substituição dos Robertos. Cada Dom Roberto construído pelos marionetistas contemporâneos é uma peça nova, autónoma e original. O valor patrimonial dos próprios objectos não se situa, portanto, no plano da sua antiguidade material, mas no da conservação, por transmissão sucessiva, do seu uso artístico.

A antiguidade é evidente igualmente na tipologia dos personagens que constituem um universo sociológico datado, tanto pela sua aparência como pelo seu repertório temático, próximo do teatro de divertimento de tradição popular, que é reproduzido, aliás, sem nenhuma adaptação ao novo contexto da sua recepção. Com um reduzido número de personagens e de peças, os Bonecos e o Dom Roberto sobreviveram mantendo o mesmo modelo de produção dos espectáculos. Actualmente, devido ao facto da integração deste tipo de teatro em estruturas profissionais de companhias de actores de teatro que apresentam regularmente candidaturas a apoios financeiros junto do Ministério da Cultura, estes espectáculos de marionetas estão sujeitos a uma regularização da sua programação que modifica o vínculo social e cultural que os associava a um certo tipo de espectadores. São igualmente levados a ter em consideração os constrangimentos que daí decorrem, no respeito dos compromissos assumidos com a tutela devido ao financiamento que lhes é atribuído. A antiguidade transformou-se num valor simultaneamente histórico e actual, traduzido no discurso com a marca de património, que faz deles um valor actual, reconhecido pelas instituições e pelo público, e um factor importante de internacionalização no universo das artes do espectáculo.

A autenticidade

De que autenticidade ou singularidade podemos falar em relação a estes dois repertórios? No caso dos Bonecos, a preocupação de preservar a autenticidade deste legado ditou uma escolha já referida: alertados para o valor patrimonial destas marionetas, inseparável do gesto que levou à sua compra por uma instituição encarregada da gestão política regional nos anos 1980 e conscientes da sua fragilidade, os novos manipuladores utilizam cópias, esculpidas de forma fiel por um artesão da região com recurso aos mesmos materiais. O objectivo de fidelidade associado à cópia é duplo porque, com efeito, a madeira utilizada para as cabeças e para os pés tem de permitir aos artistas (re)produzirem os mesmos sons que os originais, os dos pés sobre o tablado em madeira ou os das cabeçadas que integram a semiótica do espectáculo. Mas se o trabalho artístico com cópias é compreensível porque se tratava de proteger aqueles objectos demasiado velhos para continuarem a ser utilizados, falta ainda definir uma solução para a sua conservação. Fortemente identitária dada a sua origem regional, a colecção foi capaz de suscitar o interesse dum público entusiasmado por aquela revelação e valorização, mas foram os espectáculos que consagraram a sua nova existência. A ideia de autenticidade que está associada aos Bonecos tem menos que ver com aqueles objectos enquanto tal, que se tornaram *outra coisa* ao perderem a sua função teatral.

Para o Dom Roberto a questão não se pôs: os artistas continuaram a criar, a fabricar novas marionetas para garantir a continuidade desse teatro e até a reconstituir textos do repertório caídos no esquecimento, mantendo os personagens tradicionais assim como os seus textos numa dinâmica que faz do passado um presente bem vivo. A preocupação de autenticidade é visível igualmente no que diz respeito aos textos do repertório: os actores do Dom Roberto representam as peças (cerca de 7) que ainda eram conhecidas nos anos 1970 com recurso a técnicas vocais que compreendem essencialmente o uso da palheta, também chamada prática, e os movimentos e jogos cénicos que constituem a sua essência grotesca assente no registo da farsa, recorrendo abundantemente à improvisação com total liberdade. Essa fórmula implica

o diálogo entre o personagem/actor com o público que permite a introdução de toda a espécie de temas inspirados na actualidade do momento.

Os Bonecos optaram por reproduzir textualmente as peças dos espectáculos de que são depositários, obedecendo a uma declarada preocupação de autenticidade. Por exemplo, a improvisação, que é um componente importante dos espectáculos, está limitada à reprodução do tipo de troca de palavras com o público que Mestre Talhinhas praticava, algumas vezes com base numa preparação prévia com membros escolhidos da assistência. Mas essa autenticidade não é um critério que tenha sido seguido no passado. Sabe-se que no momento da sua transmissão aos actuais detentores dessas marionetas em 1978-1980, o último proprietário do lote, por razões de escolha e de gosto pessoal, não revelou tudo, comprometendo desse modo um critério absoluto de exaustividade, e reconheceu também que ele próprio não sabia uma parte dos textos, dos quais já só existia o título, nem sequer qual a função de algumas marionetas da colecção. Além disso, criou com os aprendizes um novo número, uma desgarrada, integrando assim no repertório uma ária na moda naquele momento. Entre perda e inovação, os Bonecos transformam-se progressivamente em consequência das escolhas feitas quanto aos procedimentos de cópia e de repetição. Podemos, assim, assistir à sua mutação, em parte ligada também à perda do vínculo com a sua origem.

A singularidade

Quanto ao repertório textual destes dois objectos patrimoniais, seja qual for a dimensão «literária» que se lhes queira reconhecer conforme o sentido que hoje se atribua a esse adjectivo, o seu valor dramático e o seu potencial teatral são inegáveis. No caso dos Bonecos, na medida em que este não sofreu nenhum tipo de modificação ou de manipulação, permite-nos aceder a formas e registos não actuais cuja singularidade é posta em relevo pela sua estranheza no contexto actual de recepção do teatro de marionetas contemporâneo.

Interpretadas com recurso a marionetas de varão de pequena dimensão manipuladas por cima por actores fora do alcance visual do público, as marionetas dão forma animada a um grupo de personagens diversos, adaptados a cada peça: humanos inspirados na vida quotidiana, animais domésticos ou personagens nascidos da liturgia, como Deus, Adão e Eva, os anjos e os diabos, Caim e Abel. São os protagonistas de peças curtas construídas com base em diálogos em que predomina a farsa (Zurbach 2007), ou peças mais longas, denominadas Autos, que são versões cénicas de narrativas bíblicas bem conhecidas do público, como a Criação do Mundo, a Natividade e a Paixão, que tratam temas sagrados num estilo profano, num modelo teatral próximo da revista. O próprio espectáculo está organizado como uma sucessão de quadros, pontuada por intervenções intermitentes dum padre, o Padre Chancas, vítima cómica de uma marioneta que representa o papel dum apresentador (ao mesmo tempo animador e personagem de farsa), o Mestre Salas. Brincalhão e por vezes licencioso, desafia qualquer tipo de autoridade e intervém para assegurar a continuidade do espectáculo e garantir a eficácia da comunicação com o público que interpela sistematicamente. O programa do serão compreende igualmente números cantados e dançados pelas marionetas, acompanhadas à guitarra por um músico, fora de cena, que aproximam este teatro do espectáculo de variedades ou de music-hall, como era frequentemente o caso no séc. XIX.

Na realidade, a nova recepção deste repertório interpretado por actores profissionais de teatro por um público cultivado fez surgir um olhar diferente sobre o seu valor cultural e artístico. Porque a recuperação dos Bonecos permitiu pôr à vista dados dramaturgicamente importantes para a história do teatro em Portugal, e os próprios textos, que foram gravados e transcritos no momento da transmissão (*supra*), puderam tornar-se objecto de estudo científico e académico reconhecido, que pode ser analisado com recurso aos instrumentos actuais da dramaturgia e da escrita teatral. Longe de ficarem confinados a um modelo de recepção etnológico ou antropológico que os classificavam como uma forma de arte popular, todos os elementos textuais

e musicais integram actualmente o campo da análise literária e teatral, com a especificidade artística de um género dramático e musical a descobrir. Por exemplo, o resultado dos trabalhos do projecto referido anteriormente, cuja primeira fase resultou na publicação de todos os textos dos Bonecos numa edição crítica (*infra*), mostra que se trata de um objecto de grande complexidade, que se elaborou ao longo do tempo, como um macrotexto, herdeiro de tradições diversas, consagradas pela instituição literária, mas que se estenderam a outros territórios da vida cultural (Zurbach 2017.5).

É curioso constatar igualmente uma mutação da leitura e da recepção de um repertório popular cujo sentido é reinterpretado à luz de outras formas discursivas, o que vai no sentido da interpretação de Linda Hutcheon, corroborada pelos factos (*ibid.*, *id.*): «adaptation is how stories evolve and mutate to fit new times and different places»⁷.

Esse novo estatuto dos textos tem consequências ao nível do modo de representar, porque se o teatro deixou de ser representado ocasionalmente, como era originariamente, para um público popular que nele reencontrava a vida cultural do meio rural de que eram a emanção e a expressão, como o mostram os traços regionalistas da língua dos personagens, no vocabulário ou na pronúncia, ele também passou das mãos de manipuladores amadores para as mãos de intérpretes profissionais, qualificados com uma formação de actores.

Quanto ao repertório do Dom Roberto, a diversidade dos personagens designados pelo nome genérico roberto distingue-os do tipo individualizado que estaria na origem do género como no caso de *Guignol* ou de *Pulcinella*. Ela permite adivinhar um universo sociológico rudimentar, popular, rural ou urbano, uma espécie de exacerbação cómica e caricatural do universo sociológico que é referência para os Bonecos, profundamente transgressiva e eventualmente contestatária. Ligados sobretudo às necessidades das cenas curtas do repertório, ao lado da marioneta do próprio Dom Rober-

⁷ HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York & London : Routledge, 2006, p.195.

to encontram-se poucos personagens, dada a simplicidade das peças e da sua dramaturgia: um padre, um barbeiro, um polícia, um toureiro e um touro e um personagem feminino que intervêm nas cenas de jogo amoroso. Como vimos, todos os personagens têm a voz deformada por meio de uma palheta que lhes dá um carácter estranho, que se acrescenta a um arsenal de barulhos (nomeadamente as pauladas), de grito e de onomatopeias, e a uma grande vivacidade dos movimentos em cena, nos vaivéns frenéticos na ribalta da guarita, ou nos súbitos aparece-desaparece no espaço da representação. O repertório actualmente representado é constituído pelos números que os manipuladores em actividade aprenderam por transmissão oral com os mestres. Segundo um estudo recente sobre o teatro Dom Roberto (Gil 2013), as variantes dos textos são numerosas, mesmo ao nível estrutural e dramático, o que traduz a liberdade dos actores em relação a este legado, a maior parte das vezes por via da improvisação que permite inovar, quando as descobertas se transformam de seguida em verdadeiros números. Outras peças de que os diálogos desapareceram, mas que são citadas numa antologia de artigos publicados nos jornais à volta dos anos 1950-1970 e reunidos numa publicação fundamental para a investigação em marionetas (Ribeiro 2011) atraem hoje a atenção dos roberteiros, interessados em enriquecer um repertório que é relativamente reduzido. Os textos mais representados, em guaritas individuais, são *O Barbeiro diabólico*, um clássico do género em que a vítima é ou o barbeiro, ou o cliente; *A Tourada* em que intervêm as figuras típicas da corrida; *O castelo dos fantasmas*, inspirado num conto tradicional que existe no repertório do teatro de sombras de Karaghiosis com o mesmo título (Mollas & XAnthos 2005) e *Rosa e os três namorados* recheado de alusões eróticas e por vezes muito picantes que fazem as delícias do público.

A investigação foi um suporte fundamental para a vitalidade desse teatro: permitiu reconstituir a peça *O Saloio de Alcobaça*, que foi reescrita e representada no quadro dum trabalho de investigação dum Mestrado em Teatro na Universidade de Évora e cuja publicação expõe o processo seguido pelo

próprio actor para reunir as informações e os testemunhos vivos que lhe permitiram chegar a esse resultado⁸.

Outras paragens para um património vivo

Vejam os finalmente, nos dois casos de estudo aqui apresentados, que balanço se pode fazer hoje das relações entre a Universidade e este património artístico vivo.

Na Universidade, só recentemente o teatro de marionetas, enquanto género teatral, começou a ser reconhecido e legitimado pela investigação em Estudos Teatrais que é, na verdade, uma disciplina recente em Portugal. Outros sectores, como a antropologia e a etnomusicologia tinham produzido, nos anos 1960-1970, trabalhos pioneiros sobre esta matéria, mas o interesse teatral desses repertórios só viria a ser abordado de forma sistemática e organizada com a criação dos ensinamentos artísticos nos *cursus* universitários, em Licenciatura e em Mestrado de teatro das universidades, como foi o caso na Universidade de Évora, pioneira nesse domínio, e nas unidades de investigação que gerem programas e projectos centrados na História do Teatro e das práticas performativas.

No caso particular dos Bonecos de Santo Aleixo, esse repertório foi integrado, a partir de 1996, nos programas do Grupo de trabalho em Teatro, Música e Musicologia do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora. Sensível a um novo olhar, teórico e metodológico, da investigação sobre o teatro concebido como arte plural, que conjuga não só um património de textos, mas também de linguagens e de formas, o CHAIA compreendeu o seu valor e significado histórico e teatral e incluiu-o nos seus trabalhos de historiografia das artes visuais e

⁸ José Valbom Gil (2013), *O Saloio de Alcobaça – O reescrever da memória perdida no teatro tradicional de marionetas português*. Versão publicada em 2013: *Teatro Dom Roberto. O teatro tradicional itinerante português de marionetas. O Saloio de Alcobaça e os novos Palheta*. Lisboa: Museu da Marioneta/DGEAC.

performativas⁹ como objecto exemplar a vários títulos: como caso histórico marginalizado até essa data, mas cuja recuperação recente tinha dado a (re) conhecer o interesse documentário para um enriquecimento da história das práticas e dos espectáculos de teatro; como objecto artístico duma grande riqueza semiótica e como território de investigação e de formação capaz de estimular novos ensinamentos.

Esse trabalho de investigação decorreu da criação, no mesmo período, dos cursos de ensino artístico, nomeadamente da Licenciatura em Estudos Teatrais que propunha uma disciplina de iniciação ao teatro de marionetas ensinada em colaboração com marionetistas profissionais. Nesse contexto académico, uma estudante teve a ocasião de produzir, em 2005, o primeiro trabalho final de Licenciatura sobre o Teatro Dom Roberto que redigiu em articulação com a aprendizagem prática junto dos mestres em actividade¹⁰. A partir dessa experiência positiva, a abertura dum Mestrado em Teatro, em 2007, permitiu oferecer um ramo de especialização sobre o Teatro de Marionetas cujo perfil assentava numa articulação estreita entre a investigação teatral, teórica e prática¹¹, e a formação artística do futuro actor ou encenador no quadro de Laboratórios de Experimentação, de conteúdo simultaneamente teórico e prático, tendo por objectivo não tanto transmitir técnicas, mas abrir a formação tradicional do actor a outras linguagens, em domínios a explorar. Graças a esse ensino inovador, numerosos estudantes, atraídos por este *cursus* único a nível nacional, escolheram terminar a sua formação com um estágio numa companhia profissional de teatro de

⁹ A Universidade de Évora e a companhia de teatro CENDREV co-organizam deste então um seminário bienal de investigação sobre a marioneta cujas actas foram publicadas na revista *Adágio* do CENDREV. O CHAIA publica regularmente os resultados dessa investigação (consultar www.uevora.chaia).

¹⁰ Ana Luzia Cavaco (2005), *O Teatro de Robertos e a problemática do património*, inédito.

¹¹ O *cursus* foi reformulado em 2011 a fim de corresponder a orientações ministeriais que exigiam uma redução do número de variantes, o que levou à supressão da formação do actor-marionetista. Actualmente, essa formação está incluída nos módulos de dois laboratórios de interpretação e representa um número reduzido de horas (<http://www.oferta.uevora.pt>).

marionetas ou junto de artistas prestigiados como Philippe Genty, por exemplo¹², ou construindo o seu próprio projecto de espectáculo.

Por seu lado, o percurso da investigação sobre a marioneta alcançou resultados muito estimulantes. O valor patrimonial e artístico dos Bonecos permitiu a obtenção, em 2004, de um financiamento da parte da Fundação para a Ciência e Tecnologia para um primeiro projecto de três anos, suficiente para a construção de uma base de dados digital e a publicação de um livro contendo o repertório das peças dos Bonecos (Zurbach, Ferreira & Seixas 2007).

Para o Teatro Dom Roberto, o percurso foi feito em sentido inverso: foram os marionetistas, organizados numa estrutura associativa ligada ao ramo português da UNIMA, que associaram o CHAIA às suas actividades de recuperação, na qualidade de depositário das gravações dos espectáculos apresentados nos anos 1990.

Para um balanço dos trabalhos em curso

Que ensinamentos podemos retirar destes trabalhos? Podemos constatar que a salvaguarda viva dos repertórios de teatro antigos, fora do quadro dos museus e das colecções de objectos de arte, conduz necessariamente a definir a concepção de património que serve de base e esse processo: trata-se de conservar objectos do passado, mas revalorizando-os como um legado dinâmico, capaz de prosseguir uma existência no presente e, em interacção com novos envolvimentos, reencontrar sentido ou até significar *outra coisa?* ou trata-se de os parar no tempo, em nome de um dever de memória cristalizado em objectos paralisados no seu estado no momento em que foram recuperados, a fim de preservar a sua imagem última, fixada numa espécie de autenticidade ou de verdade fora do tempo?

Sabendo que a sobrevivências até aos nossos dias de certos repertórios antigos se realizou através da transmissão sucessiva dos saberes e dos objectos entre

¹² Relatório de estágio de Ana Carolina Santos (2013), *A expansão do possível: "Ne m'oubliez pas", pela Compagnie Philippe Genty*, inédito.

mestres e aprendizes, teremos de ter antes em consideração uma concepção do património que não se limita a designar unicamente os objectos do passado enquanto antigos, e portanto dignos de serem conservados, mas aqueles cuja existência continua a pertencer ao tempo presente por força do seu uso actual, inscrito num processo dinâmico, de enriquecimento e de renovação constantes. É precisamente o caso do teatro Dom Roberto, num percurso de enriquecimento constante, permanecendo atento à salvaguarda de uma forma canónica do Roberto português, com a sua tipologia de personagens e o seu modo de representar, a sua escolha de peças e a expectativa do seu público. Para os Bonecos, o quase desaparecimento deste repertório cujo uso se ia perdendo face a novos quadros de vida cultural e social, e a sua reactivação, suscitada por uma decisão institucional tomada com os últimos marionetistas, orientaram a transmissão a novos manipuladores, num quadro de recepção novo, que lhe conferiu um estatuto cultural diferente, permitindo novas interpretações do seu valor artístico e do seu valor patrimonial sem recorrer a uma «imagerie mythique et figée dans ses anecdotes» (Corvin 1995:20).

A importância da conservação dos repertórios antigos não pode ser posta em causa, mas o dever de memória que nos sentimos obrigados a respeitar deve contribuir para vitalizar esse passado dando-lhe um novo valor para a nossa época e para o futuro, graças sobretudo a uma nova vida cénica, à escuta do presente, não podendo os ecos do passado ser considerados a única verdade. Recolher a memória teatral e reanimá-la promovendo a sua recepção para a nossa época, duas vias a propor aos artistas interessados nesse legado, conduziria a um enriquecimento do nosso repertório através de uma espécie de reciclagem desses materiais e de renovação do imaginário colectivo que alimentaram no passado.

Bibliografia

- Cardoso, João Paulo Seara, s/d, *Teatro de Dom Roberto: breve história e notas*, Teatro de Marionetas do Porto, <https://marionetasdoporto.pt/joao-paulo-seara-cardoso/>.
- Corvin, Michel, 1995, “Problématique d’un dictionnaire du théâtre”, in Leroy, Dominique (dir.), *Le Patrimoine théâtral européen revisité. Renaissance-Relecture-Rétrospective*, Actes du Colloque européen, Centre culturel des Fontaines, novembre 1993, Paris : L’Harmattan, 13-26.
- Ferreira, José Alberto, 2014, «Por uma poética da fragilidade. Para um museu dos Bonecos de Santo Aleixo», MIDAS, URL: <http://journals.openedition.org/midas/708>.
- Gil, José, 2013, *Théâtre Dom Roberto. O teatro tradicional itinerante português de marionetas. O Saloio de Alcobaça e os novos Palheta*, Lisboa: Museu da Marioneta/ DGEAC.
- Heinich, Nathalie, 2015 [2009], *La Fabrique du Patrimoine*, Paris: La Maison des Sciences de l’Homme.
- Leroy, Dominique, (dir.), 1995, *Le Patrimoine théâtral européen revisité. Renaissance-Relecture-Rétrospective*, Actes du Colloque européen, Centre culturel des Fontaine, novembre 1993, Paris: L’Harmattan.
- McCormick, John, Pratasik, Bennie, 1998, *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Mollas, Antonis & Marcos Xanthos (ed.), 2005, *Karaghiozis et le château des fantômes*, Carouge-Genève: Éditions Zoé.
- Polet, Jean-Claude, 1995, «Le théâtre dans le patrimoine littéraire européen», in Leroy, Dominique (dir.), *Le Patrimoine théâtral européen revisité. Renaissance-Relecture-Rétrospective*, Actes du Colloque européen, Centre culturel des Fontaines, novembre 1993, Paris: L’Harmattan, 89-104.

- Ribeiro, Rita (ed.), 2011, *Henrique Delgado. Contributos para a história da marioneta em Portugal*, Lisboa: Museu da Marioneta/EGEAC.
- Zurbach, Christine, José Alberto Ferreira, Paula Seixas (coord.), 2007, *Autos Passos e bailinhos. Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*, Évora: Casa do Sul.
- 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.), Unima España. <http://www.unima.es/>.