



Presença(s) do teatro de marionetas em Portugal hoje

Christine Zurbach

Universidade de Évora (Portugal)



Página 111 superior: Macbeth, espetáculo do Teatro de Marionetas do Porto. Foto de Susana Paiva.

Página 111 inferior: Nada ou o Silêncio de Beckett, espetáculo do Teatro de Marionetas do Porto. Foto de Henrique Delgado.

Página 112: Bonecos de Santo Aleixo. Foto de Paulo Nuno Silva.

Página 112: A Cor do Céu, espectáculo infantil do Teatro de Marionetas do Porto. Foto de Paulo Barata.



Se o teatro de marionetas pôde ser considerado, até há bem pouco tempo, como uma expressão marginal da arte teatral, tal percepção alterou-se profundamente desde meados do século XX. Artistas, críticos e investigadores, juntamente com criadores oriundos de diversas áreas de expressão artística, foram os protagonistas de uma benéfica revalorização dessa forma de arte entendida até então como reservada às crianças ou a um público dito popular. Deste modo, práticas antigas, quase esquecidas ou prestes a desaparecer, recuperaram uma visibilidade merecida e, contando com o empenho de instituições ou entidades oficiais conscientes do seu valor patrimonial, artistas de teatro sensíveis ao seu imenso potencial artístico envolveram-se nessa vertente insubstituível da criação teatral. Ao mesmo tempo, um conceito de teatro renovado, mais aberto à pluralidade e à diversidade das formas e das expressões do que hoje se designa preferencialmente por artes performativas, deu abrigo à marioneta e soube associá-la a produções de carácter inovador que vieram enriquecer o teatro contemporâneo em todas as suas dimensões. Tal dinamismo não passou despercebido aos estudiosos que, em sintonia com tal

renovação criativa, iniciavam a investigação institucional do teatro na universidade, passando a produzir artigos, teses e projectos de pesquisa sobre o teatro de marionetas. Por toda a parte começaram a surgir estudos de natureza e orientação diversas, quer literários e culturais, quer sociológicos e antropológicos, que conseguiram firmar o estatuto académico de uma arte que também representa um importante factor de modernização para a investigação teatral.⁴⁰

O teatro português não se afasta desse retrato artístico e científico. Com uma história remota do seu teatro de “bonifrates”, na qual os espectáculos de assunto religioso tiveram um lugar relevante⁴¹, é no teatro barroco do século XVIII que se produz uma afirmação, a par da ópera e dos presépios, do teatro de marionetas enquanto espectáculo destinado a um público de teatro. Nos séculos XIX e XX, à semelhança da história europeia desse tipo de espectáculos, destacam-se as companhias itinerantes que, no circuito das feiras e das festas populares, mantiveram vivos diversos modelos de espectáculos, nomeadamente o do teatro de Robertos e, no contexto regional alentejano, o dos Bonecos de Santo Aleixo de que falaremos mais detalhadamente aqui. Chegadas até nós, as tradições herdadas estimularam novas práticas sócio-culturais e artísticas, e, mais recentemente, estudos académicos originais que serão também evocados na conclusão deste breve contributo.

Hoje, o teatro de marionetas em atividade configura uma área marcada por um grande dinamismo, como é possível constatar pela importância do espaço ocupado pelas companhias e pelos grupos de teatro *de e com* marionetas⁴², na vida teatral e cultural nacional,

⁴⁰ Cf. “Tradição e Modernidade no Teatro de Marionetas”, I Seminário Internacional (21, 22 e 23 de maio de 1997, in *Adágio*, revista do Cendrev, nº 19, Junho-Setembro 1997, pp.14-59.

⁴¹ Cf. John McCormick and Bennie Pratasik, “Os Bonecos de S. Aleixo e a Tradição Europeia do Teatro de Presépio”, *Adágio*, nº18, março 1997, pp.52-65.

⁴² A expressão “teatro *com* marionetas” é retomada de uma entrevista dada por João Paulo Seara Cardoso, director do Teatro de Marionetas do Porto; ver Carvalho, Paulo Eduardo e Isabel Alves Costa, “João Paulo Seara Cardoso: Teatros com Marionetas”, in *Sinais de Cena. Revista da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro*, nº4, Dezembro de 2005, pp.53-64.

nomeadamente a partir dos anos 1980. Após o período de intensa dinamização da vida cultural que se seguiu à Revolução dos Cravos de 1974, em que o recurso à marioneta, para fins de natureza educativa ou de animação sócio-cultural, foi muito intenso e quase sistemático, a própria arte do teatro de marionetas acabou por impor-se, enquanto tal, na sua especificidade. O facto é patente, em particular, no plano nacional pelo número dos grupos de marionetistas em actividade⁴³ e dos espectáculos produzidos e, no plano internacional, pela intensificação do número dos encontros e dos festivais organizados ciclicamente em diversos pontos do país (destacando-se Porto, Lisboa e Évora), fonte importante de enriquecimento para os criadores pelos contactos interculturais que permitem desenvolver. Confrontados com a relevância da arte da marioneta no panorama teatral, os estudiosos da arte do teatro também deram passos decisivos para o lançamento na universidade de uma vertente pluridisciplinar de estudo que a peculiaridade da arte dos marionetistas suscita tanto em termos artísticos como patrimoniais.

Entre as diversas questões levantadas pelo teatro de marionetas enquanto componente integrante da vida teatral,⁴⁴ e a fim de dar conta da situação presente, própria do caso português - se bem que de modo deliberadamente parcelar -, este artigo desenvolve dois tópicos distintos, apoiados em dois casos exemplares quanto ao modo diversificado de existência dessa forma de teatro actualmente.

No primeiro, propomos uma descrição do processo de conservação de um espólio de marionetas com o seu retábulo, adquirido em 1979 ao seu último detentor: o teatro de marionetas dos Bonecos de Santo Aleixo (BSA), hoje integrado no repertório

⁴³ Ver, por exemplo, o blogue Teatro de Marionetas em Portugal com o endereço: marionetasportugal.blogue.com.

⁴⁴ A temática discutida no número 01 da revista *Móin-Móin* consagrado ao estudo da relação entre o actor e a marioneta é central nos debates actuais em torno do teatro de marionetas dada a sua incidência em várias problemáticas associadas ao género, como a da formação do actor-marionetista, mas também na teoria teatral em geral.

regular da companhia profissional do Centro Dramático de Évora (CENDREV) com sede em Évora, na região do Alentejo. Trata-se de um caso com uma particular relevância em termos teatrais e culturais no quadro da problemática do que costuma ser designado pelo termo “tradição” aplicado ao domínio da prática artística. Veremos como, neste caso, se respondeu a uma interrogação recorrente no tratamento do teatro de marionetas quando se apresenta como herança patrimonial: como manter uma relação dinâmica com um objecto que existe no presente enquanto memória do passado? Deverá ser conservado sem alterações em nome do seu valor testemunhal e museológico, ou melhor será deixá-lo prosseguir no presente uma evolução comandada pela sua recepção por um público actual?

No segundo, descrevemos o trabalho original realizado hoje no âmbito de um teatro *com* marionetas, o do Teatro de Marionetas do Porto (TMP), criado em 1988 por João Paulo Seara Cardoso (JPSC).

Trata-se de uma proposta contemporânea de trabalho teatral inspirada no conhecimento do teatro tradicional de marionetas em Portugal, quer na versão histórica e erudita do teatro de ópera português setecentista da autoria de António José da Silva, quer na vertente popular dos Robertos exibidos ainda recentemente por artistas itinerantes nas aldeias e nas feiras. Após uma iniciação ao teatro dos Robertos, JPSC optou por dar vida e sentido a um projecto original da companhia, com espectáculos cuja qualidade é hoje reconhecida nacional e internacionalmente pelo seu experimentalismo próprio do teatro de objectos e pelo seu empenho imaginativo na busca criativa de formas constantemente renovadas.

Vejamos, em primeiro lugar, o que caracteriza a relação entre tradição e teatro *de* marionetas no caso exemplar dos Bonecos de Santo Aleixo (BSA).

“Ninguém sabe de raiz / O primeiro dono ou seu feitor”, diz Mestre Talhinhas, último marionetista dos BSA, nos versos que lhes dedicou. Também o etnólogo português Azinhal Abelho nos informa que “(Ninguém) sabe a origem deste grupo de bonifrates, que veio

de pais para filhos. O que se afirma é que é um teatro, conservado nos meios rurais do Alentejo”⁴⁵, e acrescenta uma referência ao “mais antigo bonecreiro de que se dá memória (...), o velho Promocena” que teria criado os BSA para sobreviver no fim do século XIX. Mas, para o erudito eborense Túlio Espanca, também deveremos ter em conta uma referência com data de 1789 à apreensão e “queimada pelo meirinho”, devido à sua irreverência de “uns títeres que chamavam de Santo Aleixo”.⁴⁶

De facto, não fugindo à norma comum entre os objectos culturais de tradição oral e popular, os dados históricos relativos ao percurso dos BSA no tempo são escassos, o que torna quase “(im)possível” reconstituir a sua história.⁴⁷ Todavia, para o período mais recente, ainda podemos encontrar informações seguras acerca dos dois últimos proprietários do espólio: Manuel Jaleca, casado com uma bisneta do tal Promocena, que, envelhecendo, vendeu os BSA ao seu colaborador que viria a ser o último detentor e transmissor da tradição, o Mestre Talhinhas citado anteriormente, falecido em 2003. Com eles, o conhecimento dos bonecos extravasou os limites da região, permitindo que o seu valor fosse reconhecido, em termos etnológicos como vimos, e em termos musicológicos, como o mostra o trabalho de levantamento e registo sistemático realizado pelo investigador e musicólogo Michel Giacometti, na década de 1960.

Chegado o ano de 1970, a sobrevivência dos BSA tornou-se problemática: aos efeitos negativos produzidos na sua recepção pela mudança evidente dos hábitos culturais dos seus destinatários mais imediatos. Estes atraídos por outras práticas de lazer e de recreio, somava-se a dificuldade do último detentor do espólio, o bonecreiro Mestre Talhinhas, em manter completa a sua “família” com o número de manipuladores necessários.

⁴⁵ Azinhal Abelho, *Teatro Popular Português*, vol. VI, Braga, 1973.

⁴⁶ Túlio Espanca, “Cadernos de História e Arte Eborense”, XXIX, 1974, pp.108-109.

⁴⁷ Assinalamos a importante referência à obra do actor-marionetista Alexandre Passos, *Bonecos de Santo Aleixo: a sua (im)possível história. As Marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e a sua influência nos Títeres Alentejanos*, único estudo consagrado aos BSA até hoje.

Consciente do carácter único dos BSA, o Mestre optou pela sua transmissão a uma outra entidade cultural, evitando a sua dispersão pela venda a colecionadores ou o seu simples desaparecimento.⁴⁸ A venda foi realizada em 1979, e o conjunto composto pela guitarra, o retábulo, os adereços e as marionetas, foram entregues à Assembleia Distrital de Évora, entidade oficial que os comprou, ao então denominado Centro Cultural de Évora – agora CENDREV – a quem confiou a tarefa de conservação dos Bonecos, não apenas enquanto objectos materiais – será a tarefa do museu que acolherá os originais –, mas enquanto prática artística de teatro. Os trabalhos derivados de tal responsabilidade decorreram a partir de 1979-80, começando pela recolha do repertório que, tendo sido transmitido apenas oralmente até à data, foi devidamente gravado e transcrito. Ao mesmo tempo, sob a orientação do Mestre Talhinhas, procedeu-se à aprendizagem da coreografia, da música e da técnica de manipulação indispensáveis para a reposição dos espectáculos e, finalmente, à cópia do retábulo, dos cenários pintados e das marionetas.

É nesse trabalho conjunto do Mestre com os alunos-actores do Grupo IV da Escola de Formação Teatral do CCE⁴⁹ que podemos identificar as características do primeiro passo dado, no sentido da conservação do espólio e do seu uso, e também do significado de tal opção. De facto, se o projecto de conservação envolve o gesto material de protecção de um espólio antigo, hoje frágil e ameaçado, por outro lado, também exprime um comprometimento artístico e ético perante o valor patrimonial de um objecto tradicional que representa, sobretudo, a memória mantida viva de uma identidade cultural.

⁴⁸ Observa-se também um caso de museologização de um teatro de marionetas, na aldeia alentejana de Orada, em que um grupo de marionetas com grandes semelhanças com os BSA, surgido em 1932, é hoje conservado numa perspectiva museológica na mesma localidade.

⁴⁹ Os actuais manipuladores, também actores do CENDREV, foram formados na Escola de Formação Teatral do CCE tendo tido vários contactos com os BSA durante a sua formação.

Acresce que as duas vertentes da preservação dos BSA, assim entendida e executada, convergem eficazmente no momento da devolução aos BSA do contacto com o público, no contexto das representações dos espectáculos que compõem o seu repertório, na sua fórmula tradicional, fielmente reproduzida. Os bonecos são títeres de varão de pequenas dimensões, com excepção do par composto pelo Padre Chancas e pelo Mestre Salas de maior dimensão, fabricados em madeira e cortiça. Num cenário pintado, alusivo aos temas representados, protagonizam peças curtas que, com um repertório de dezassete autos, desenvolvem assuntos religiosos⁵⁰, como a trilogia dos autos da Criação do Mundo, do Nascimento do Menino e da Paixão, ou temas profanos e bailaricos, fados e cantigas, tendo em comum uma comicidade e uma irreverência próprias desse tipo de teatro. De resto, cenas alusivas à tourada ou peças como o “Passo do Barbeiro” denunciam afinidades e pontos de contacto entre a tradição assumida pelos BSA e a prática do teatro de marionetas em Portugal, em particular dos Robertos (*vide infra*). O princípio artístico e ético seguido é o de não alterar e de manter assumidamente a herança deixada pelo Mestre, tal como foi recebida em 1979, como ponto de chegada num percurso evolutivo de contornos culturais específicos, dominado por traços regionais diversos, cruzados com elementos oriundos de outras tradições, eruditas também, numa reformulação de conotações populares. Aparentemente parados no tempo, devido à fidelidade que já referimos ao modelo recebido no fim da década de 1970, a recepção dos BSA não confirma tal hipótese. No plano da sua recepção, ao termo de já 25 anos de revitalização dos espectáculos, agora integrados na programação do CENDREV, a excelente receptividade aos BSA por parte dos novos públicos que voltaram a encontrar, quer em apresentações locais, quer regionais ou ainda internacionais, é um dado da maior importância. Trata-se de um destinatário heterogêneo na medida em que a oferta é agora dirigida às diversas camadas de espectadores do teatro programado

⁵⁰ Cf. n.2, *ibid.*

no quadro do trabalho de uma companhia profissional de repertório. Mas, com a expressividade crítica e cómica das suas personagens e dos temas tratados, aliada à beleza de um conjunto artístico que tece na mesma trama as artes do canto, da dança, da música e do teatro, os BSA revelam uma capacidade surpreendente para ocuparem, na vida teatral portuguesa actual, um espaço que estimula o diálogo entre diversas linguagens e expressões, nisso semelhante às modernas experimentações do teatro contemporâneo. De resto, à luz da sua prática, para os actores-manipuladores do CENDREV não existem dúvidas de que o trabalho do marionetista e o do actor só podem enriquecer-se reciprocamente.⁵¹

A esse respeito, podemos considerar o segundo caso apresentado aqui, em que o actor e a marioneta interagem dialecticamente, como particularmente esclarecedor. Num projecto artístico em que a arte teatral envolve uma proposta de teatro *com* marionetas, reencontramos a marioneta tradicional tal como foi utilizada no teatro dos Robertos, agora integrada nas produções da companhia do Teatro de Marionetas do Porto.

Apresentado como “o mais bem sucedido projecto português de teatro “com” marionetas”⁵², o teatro de João Paulo Seara Cardoso (JPSC) assenta num conceito de marioneta que redefine toda a concepção desse tipo de prática artística. Na verdade, nesse projecto teatral, o termo reenvia menos ao objecto “marioneta” convencional, à figura antropomórfica assim designada na nomenclatura tradicional, do que ao uso que, no palco, será dado a determinados elementos inseridos num espectáculo, incluindo uma valorização da mecânica que move os objectos, no qual os interpretes, mais do que manipuladores “ao serviço” da marioneta, são essencialmente actores.

O trajecto formativo de JPSC é o de um actor que, num primeiro tempo, trabalhou numa estrutura estatal vocacionada para a

⁵¹ Cf. testemunho dado pelo actor e marionetista José Russo, também director do CENDREV, no artigo “Bonecos de Santo Aleixo”, com texto de José Pinto de Sá, in *Pública*, nº528 / 16 de Julho de 2006, pp.44-50.

⁵² Cf. n.3, *ibid.*, p.53.

animação sócio-cultural (FAOJ), no contexto do fim dos anos 70 em Portugal. Nesse período, durante o qual encontrou progressivamente o seu próprio caminho enquanto artista e criador, pesquisou as tradições teatrais e para-teatrais ainda muito presentes na vida cultural portuguesa da altura, ao mesmo tempo que fazia a descoberta de Grotowski graças a um curso no Teatro Universitário do Porto (TUP) no qual “[formou] a maior parte das [suas] idéias teatrais e das [suas] próprias convicções, sobretudo, em relação à questão primordial do actor e da sua formação”.⁵³

Habitado a usar e manipular marionetas no seu trabalho de animação, acabou por investigar e praticar a tradição dos bonecreiros itinerantes. Nesse contexto, teve um encontro decisivo com o Mestre António Dias, último grande representante do teatro de Robertos, cuja origem poderá ser situada no século XVII, se bem que a documentação existente apenas corresponda a um período mais recente, o da passagem do séc. XVIII para o seguinte, assinalando dois tipos de organização desse teatro: a itinerância do bonecreiro pelo país, ou a fixação de “famílias” em pavilhões de feira. O conjunto material é elementar, comporta uns bonecos de luva com uma cabeça de madeira adequada para as inevitáveis cenas de zaragata e pauladas com uma moca, uma guarita e a indispensável palheta, com a qual o bonecreiro consegue fabricar a voz da sua marioneta. O repertório que subsistiu e que foi recolhido pelos diversos marionetistas contemporâneos interessados nessa prática tradicional contém quatro textos, de transmissão oral: a Tourada, o Barbeiro Diabólico, Rosa e os Três Namorados e o Castelo Fantasma. Foi essa a herança que o Mestre Dias aceitou partilhar com JPSC, iniciando-o nos seus “segredos”, em particular no uso da palheta que caracteriza a voz nasalada do bonecreiro, e na movimentação rápida e eficaz dos bonecos na barraca ao ar livre. JPSC aprendeu e passou a apresentar pelo país todo o repertório dos Robertos, tal como tinha aprendido com o Mestre, participando também em encontros nacionais e

⁵³ Ibid., p.54.

internacionais que assinalavam um pouco por toda a parte o “regresso” do teatro de marionetas.

Assim, em 1988, criou o espectáculo *Miséria* que estreou em Charleville-Mézières, ao mesmo tempo que fundava a companhia do Teatro de Marionetas do Porto. Mas, foi em 1994, com a obra *3ª Estação*, em que a dança e a música aparecem como elementos novos, decisivos para a elaboração de uma nova concepção e utilização do espaço cénico que, nas próprias palavras de JPSC, “houve uma escolha decisiva em relação à estética a seguir no futuro”.⁵⁴ Nascida do contacto com a tradição, a arte do bonecreiro JPSC partia agora ao encontro da contemporaneidade, sem retirar do seu projecto artístico o objecto-marioneta que integrou numa fórmula de confronto com os actores, privilegiando a manipulação ao vivo para desenvolver uma nova magia da marioneta. Sem abdicar das escolhas teatrais que o levam a olhar criticamente um teatro que apenas transporta um texto escrito para o palco, “que se limita a pôr um texto em cena, mas em que os artistas, esses, não o fazem”, ao lado de autores actuais como Beckett, os espectáculos recorrem a textos emblemáticos do repertório clássico com Shakespeare, ou nacional, nomeadamente, as óperas de António José da Silva, o Judeu, queimado no século XVIII pela Inquisição: em 1989, a *Vida de Esopo*; em 2005, *Os Encantos de Medeia*. Criações em que os actores eram também bailarinos e cantores, e uma maquinaria complexa entrava em cena pondo em evidência o ambiente próprio do Teatro Barroco, juntamente com a utilização de marionetas manipuladas por actores, também à vista do público. O significado do teatro de JPSC, fundado no recurso ao confronto entre o actor e a marioneta, situa-se, nas suas próprias palavras, na busca de uma estética não-aristotélica, não-figurativa e anti-mimética, capaz de expressar a angústia da condição humana na contemporaneidade.

Resta-nos evocar ainda a situação da investigação do teatro de marionetas em Portugal. Após o período de (re)descoberta da

⁵⁴ Ibid., p.59.

marioneta por eruditos ou curiosos, com publicações nas páginas de jornais ou revistas dedicadas a assuntos culturais, surge agora uma verdadeira promoção do conhecimento científico do teatro de marionetas em Portugal. Nessa área, assinala-se o contributo da investigação realizada num contexto internacional, nomeadamente o estudo em torno da história da marioneta na Europa oitocentista realizado por John McCormick⁵⁵, no qual são numerosas as referências aos BSA. O mesmo especialista acompanha o trabalho de investigação levado a cabo, em Évora desde 1997 em torno do espólio dos BSA, numa parceria entre a Universidade de Évora e o CENDREV, no âmbito da Bienal Internacional de Marionetas de Évora (BIME).⁵⁶ Além da pesquisa histórica – terreno em que ainda falta uma sistematização capaz de organizar de maneira coerente os dados dispersos entre vários domínios de conhecimentos –, os seminários da BIME visam, também, estudar o teatro de marionetas enquanto expressão da arte do teatro, tradicional e contemporâneo, dando uma atenção particular ao seu repertório em termos literários, culturais e ideológicos, de modo a melhor entender o significado do seu discurso e do seu efeito sobre os destinatários: tratar-se-á de um teatro subversivo ou conservador? Como interpretar a relação que lhe coube assumir durante vários séculos entre uma saudável irreverência conquistada no riso e as temíveis demonstrações de violência e crueldade dos bonecos detentores da ordem? Quer nos BSA, quer nos Robertos, são tensões que atravessam o repertório e se reflectem no próprio estilo de jogo dos títeres.

Finalmente, e concluindo com uma nota importante para o futuro da investigação do teatro de marionetas, como vimos, os dois casos estudados não dissociam o conhecimento erudito da marioneta

⁵⁵ John McCormick & Bennie Pratasik, *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge University Press, 1998.

⁵⁶ Decorrem atualmente os trabalhos de um projecto de investigação financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia com vista à catalogação do espólio dos BSA, à disponibilização dos dados no site do Centro de História de Arte da Universidade de Évora, à publicação do seu repertório e à pesquisa histórica das suas origens.

da sua manipulação, a teoria da prática. Do mesmo modo, a investigação académica realizada em Évora, no quadro da formação em Estudos Teatrais, tem a particularidade de conseguir associar numa só disciplina a teoria, a prática e a investigação⁵⁷ do teatro de marionetas, com destaque para a dimensão prática, aplicada aos BSA e leccionada pelos actores-marionetistas. Nesse modelo, os estudiosos da marioneta encontram o manancial das problemáticas que atravessam o estudo do teatro em geral, quer no domínio do texto, quer do palco, do actor-manipulador e do espectador. Acreditamos que é um modelo que, levando o investigador pelos caminhos da experimentação no sentido pleno do termo, não pode deixar de trazer a satisfação própria do “saber” que nasceu construído em diálogo com o prazer insubstituível do “fazer” artístico.

⁵⁷ Um estudo sistemático do teatro de Robertos foi desenvolvido em 2005 pela aluna agora Licenciada Ana Luísa Cavaco, no âmbito do Trabalho Crítico Final do curso de Estudos Teatrais da Universidade de Évora.