Universidade Vigo

Escola Internacional de Doutoramento

José Luís de Oliveira

TESE DE DOUTORAMENTO

O teatro de bonifrates em Portugal durante o Estado Novo (1933-1974)

Dirixida polo Doutor
Manuel Ángel Candelas Colodrón

2016

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Doutor Manuel Ángel Candelas Colodrón, pela disponibilidade e sempre pronta ajuda na materialização desta tese. Ao Professor Doutor Carlos Cardoso, pelo apoio e incentivo constantes. Ao Museu da Marioneta de Lisboa, nas pessoas da Dra. Maria José Machado Santos, da Dra. Marta Guerreiro e da Dra. Joana Amaral, pelo seu inestimável contributo. Ao Museu Nacional do Teatro e da Dança, na pessoa da Dra. Sofia Patrão, pela sua incansável colaboração. Ao Teatro de Marionetas do Porto, nas pessoas da Isabel Barros e Shirley Resende, pela permanente recetividade. À Rota do Românico, pela prontidão na resposta às solicitações. À Professora Doutora Orquídea Ribeiro, pela sua imprescindível cooperação. Ao Gonçalo Fernandes, pelo estímulo e participação nesta jornada de investigação. À Bel Viana, por estar sempre presente. Aos companheiros de estrada: ao Xico Alves, pelos anos de amizade e por me ajudar a manter firme as minhas convicções; ao Fred Meireles, pela sua presença faça chuva ou faça sol. Aos amigos e amantes da arte titereira, pelos seus testemunhos, pelas opiniões e sugestões; ao António Torrado, ao Delphim Miranda, ao José Carlos Barros e ao Manuel Costa Dias. Aos meus pais, pela sua sabedoria, carinho e atenção. Aos restantes familiares que me vêm acompanhando na escalada da minha vida. E, especialmente à Susana pelo encorajamento e perseverança, desde a primeira hora, e pelos dias, noites e madrugadas que, nos meses de gestação da nossa filha, foi o meu amparo e o meu suporte. A todos o meu Muito Obrigado.

ÍNDICE

Resumo 1

Resumen 3

Abstract 5

Introdução 7

CAPÍTULO I – AS *ORIGENS* DOS BONECOS EM PORTUGAL

1.1. Terminologias e sua génese 17

1.2. A Antiguidade 37

1.3. A partir da Idade Média 51

CAPÍTULO II – TRADIÇÃO E ERUDIÇÃO

2.1. O tradicional 77

2.2. O popular 81

2.3. O erudito 85

2.4. O sagrado e o profano 89

2.5. A *ănĭma* do bonifrate 109

CAPÍTULO III – O ESTADO NOVO E A PROPAGANDA

3.1. O Secretariado da Propaganda Nacional (SPN/SNI) 125

3.2. As obras do regime 137

3.2.1. As grandes obras públicas 137

3.2.2. Os Cineteatros 141

3.2.3. A Exaltação da portugalidade 148

CAPÍTULO IV – A CENSURA EM PORTUGAL

4.1. Censura à Imprensa – Os jornais da província 161

4.2. Censura ao teatro 167

4.3. Censura aos bonecreiros 181

4.4. As autorizações e as interdições 207

CAPÍTULO V – O TEATRO DE BONIFRATES EM PORTUGAL (1933-1974)

5.1. Os Bonecos de varão 219

5.1.1. Deslocações e locais de apresentação 223

5.1.2. Publicidade, duração dos espetáculos e receitas 225

5.1.3. Repertório 228

5.1.4. Materiais e construção 237

5.2. Os Pavilhões ambulantes de marionetas de feira 251

5.2.1. Deslocações e locais de apresentação 256

5.2.2. Publicidade e receitas 257

5.2.3. Repertório 260

5.2.4. Materiais e construção 262

5.3. Os Robertos 267

5.3.1. Locais de apresentação, publicidade e receitas 268

5.3.2. Repertório 281

5.3.3. Materiais e construção 296

5.4. Os Fantoches – um projeto pedagógico 311

Conclusão 357

Referências bibliográficas 363

Anexos / Entrevistas

António Torrado 383

Delphim Miranda 391

José Carlos Barros 399

Manuel Costa Dias 405

Índice de Figuras

Figura I – Boneca de marfim 43

Figura II – *Imaguncula animata* 45

Figura III – Mapa da Península Ibérica 49

Figura IV – Difusão dos bonecos de luva 52

Figura V – Cabeça de bovídeo 62

Figura VI – *Robertos* (Barbeiro e freguês) 72

Figura VII – Imagem de Roca 93

Figura VIII – Nossa Senhora dos Altos Céus 94

Figura IX – Nossa Senhora dos Altos Céus (sem vestes) 95

Figura X – Cristo crucificado 101

Figura XI – Salazar – "Salvador da Pátria" 127

Figura XII – Galo de Barcelos 150

Figura XIII – Recibo de Receita de Estado 211

Figura XIV – Licença de Representação 212

Figura XV – *Bonecos de Santo Aleixo* 247

Figura XVI – Pavilhão ambulante de Manuel Rosado 256

Figura XVII – Pavilhão ambulante (palhaço anunciando espetáculo) 259

Figura XVIII – *Marquês de Pombal* (boneco de luva) 261

Figura XIX – *Pavilhão Guignol* 264

Figura XX – *Guarita* de António Dias 276

Figura XXI – Mestre António Dias com um *roberto* 297

Figura XXII – *Teatro Dom Roberto* 303

Figura XXIII – *Roberto* 304

Figura XXIV – Moldes de luvas para fantoches 306

Figura XXV – Moldes de luvas para fantoches (cont.) 306

Figura XXVI – Ilustração de Delerive (*títeres de porta*) 327

Figura XXVII – Lília da Fonseca com *Branca-Flor* 331

Figura XXVIII – Modelo de construção de cabeça de fantoche 343

Figura XXIX – Modelo de construção de cabeça de fantoche (cont.) 343

Figura XXX – Cena da peça *O Rei Ardeu* 351

Figura XXXI – Fantoches de Henrique Delgado 353

Resumo

A primeira metade do século XX testemunhou em todo o mundo uma série de acontecimentos que viriam a mudar social e culturalmente os povos. Em Portugal é instituído, em 1933, o Estado Novo, regime autoritário que vigorou até 1974. O Teatro de Bonifrates em Portugal apresenta, durante este período, matéria de extrema importância para o estudo desta arte do espetáculo no contexto artístico e pedagógico.

Verifica-se o aumento da atividade bonifrateira assente num teatro de marionetas tradicional, com as personagens tipo; figuras subversivas, que serviam de arauto do descontentamento do povo face à política de repressão em que vivia. Mas, nos anos 60 a tradição desta arte – que era essencialmente popular – começa a perder clientela, constituída por um público fundamentalmente rural, o qual deixa de ver interesse nas suas representações, em detrimento de outros divertimentos. Eis que a classe letrada encontra nos fantoches um filão a explorar, fazendo com que os bonecos tradicionais viessem a ser resgatados do inevitável esquecimento.

O teatro de bonifrates tradicional em Portugal goza – ao longo de grande parte do século XX – de boa saúde. Grupos de bonecreiros com experiência herdada de pais para filhos ao longo de gerações – cujos repertórios de cariz religioso, inspirados em episódios bíblicos – percorriam as aldeias e vilas do interior alentejano. Empresários de pavilhões itinerantes de bonifrates assentavam arraiais nas feiras e festas de norte a sul do país, levando às populações vários espetáculos de marionetas. Titereiros a solo

montavam as suas barracas nas praças e nas praias durante os meses de estio, divertindo miúdos e graúdos com as tropelias dos seus robertos.

Ao longo dos quarenta e um anos de ditadura salazarista, entre 1933 e 1974, estes bonecreiros veem-se compelidos a contornar os obstáculos que se lhes deparavam pelo caminho, criados pelo aparelho do Estado Novo. Inquietações políticas aparte, a partir dos anos 60 o teatro de bonifrates começa a verificar um gradual declínio, fruto das transformações tecnológicas, da evolução das estruturas da sociedade e das consequentes mudanças de mentalidades da população. Esta decadência que ameaçava a sua extinção não passou, contudo, despercebida de alguns historiadores e outros indivíduos da cultura, os quais se empenham no levantamento desse património, intentando a sua preservação.

Paralelamente, pedagogos e demais intelectuais encontram no bonifrate um auxiliar no desenvolvimento das suas práticas pedagógicas. Impelidos por novas teorias relacionadas com a educação da criança irão recorrer ao boneco de luva introduzindo-o em espetáculos para a infância e também nas escolas, por via da construção e manipulação de fantoches.

Resumen

La primera mitad del siglo XX fue testigo de una serie de acontecimientos que vendrían a cambiar social y culturalmente los pueblos. En Portugal se instituye, en 1933, el *Estado Novo*, régimen autoritario que duró hasta 1974. El Teatro de Títeres en Portugal presenta, durante este periodo, materia de extrema importancia para el estudio de este arte del espectáculo en el contexto artístico y pedagógico.

Se advierte un aumento de la actividad titiritera basado en un teatro de marionetas tradicional, con personajes tipo, figuras subversivas que servían como vía de escape del descontento del pueblo con la política de represión en que vivía. Pero, en los años 60, la tradición de este arte – que era en esencia popular – comienza a perder clientela, constituida por un público fundamentalmente rural, el cual deja de ver interés en sus representaciones, en detrimento de otros modos de diversión. He ahí que la clase letrada encuentra en los títeres un filón para explorar, haciendo que los muñecos tradicionales fueran rescatados del inevitable olvido.

El teatro de títeres tradicional en Portugal goza a lo largo de gran parte del siglo XX de buena salud. Grupos de titiriteros con experiencia heredada de padres para hijos a lo largo de generaciones – cuyos repertorios de cariz religioso, inspirados en episodios bíblicos – recorrían las aldeas y pueblos del interior alentejano. Empresarios de carpas itinerantes de títeres ofrecían espectáculos en las ferias y fiestas de norte a sur del país, llevando a las poblaciones varias representaciones de marionetas. Titiriteros de a pie

montaban sus barracas en las plazas y en las playas durante los meses del estío, divirtiendo a pequeños y adultos con las travesuras de sus *Robertos*.

A lo largo de cuarenta y un años de dictadura salazarista, entre 1933 y 1974, estos titiriteros se ven obligados a evitar los obstáculos que encontraban por el camino, creados por el aparato del *Estado Novo*. Inquietudes políticas aparte, después de los años 60 el teatro de títeres comienza a experimentar un gradual declive, fruto de las transformaciones tecnológicas, de la evolución de las estructuras de la sociedad y de los consiguientes cambios de mentalidade de la población. Esta decadencia, que amenazaba su extinción, no pasó, sin embargo, desapercibida por algunos historiadores y otras personalidades de la cultura, que se empeñan en levantar ese patrimonio, intentando su preservación.

Paralelamente, pedagogos y demás intelectuales encuentran en el títere un instrumento para el desarrollo de sus prácticas pedagógicas. Llevados por nuevas teorías relacionadas con la educación infantil, recurrirán al muñeco de guante introduciéndolo en espectáculos para los niños y niñas también en las escuelas, por la vía de construcción y manejo de los llamados *fantoches*.

Abstract

The first half of the twentieth century witnessed a series of events worldwide that would socially and culturally change people. In Portugal, the authoritarian regime, "Estado Novo", began in 1933 and lasted until 1974. The Puppet Theatre, during this period, presents contents of extreme importance for the study of this art in the artistic and pedagogical context.

The puppet activity increased in a traditional puppet theater with type characters; subversive figures that served to herald the discontent of the people against the policy of repression in which they lived. But in the sixties, the tradition of this art - which was essentially popular - begins to lose clientele, consisting of a fundamentally rural public, who fails to see interest in the representations to the detriment of other entertainment. Behold, the literate class found in the puppets an area to explore, enabling the rescue of traditional puppets from the inevitable forgetfulness.

In Portugal, the traditional puppet theater was - throughout much of the twentieth century - in great activity. Puppeteer groups with experience transmitted from father to son over generations - whose repertoire was inspired by biblical episodes - roamed the villages and towns of the interior of Alentejo. Itinerant puppet pavilion managers camped in fairs and festivals from the north to the south of the country, taking several puppet shows to people. Solo puppeteers pitched their tents in the squares and on beaches during the summer months, entertaining children and adults with the mischief of their puppets.

During more than the forty years of Salazar's dictatorship, between 1933 and 1974, these puppeteers found themselves compelled to overcome the obstacles they encountered along the way, created by the “Estado Novo” apparatus. Political concerns apart, from the sixties, puppet theatre started a gradual decline as a result of technological revolution, modifications in social structures and consequent changes in mentalities. This decline threatening their extinction was not overlooked by some historians and other culture individuals, who are engaged in the survey of this heritage, attempting to preserve it.

At the same time, teachers and other intellectuals find in puppet theatre an aid to the development of their teaching practices. Driven by new theories related to the children’s education, they will resort to the glove puppet, entering it in shows for children and also in schools, through the construction and manipulation of puppets.

Introdução

O objeto de estudo a que nos dedicámos propõe a análise do *ser inanimado* nas suas várias vertentes: etimológica, sociológica, política, pedagógica e artística, inscrita no período de vigência do Estado Novo entre 1933 e 1974. Definimos este espaço temporal com base na Constituição Política da República Portuguesa de 1933, ano da instauração formal do Estado Novo, o qual se prolongou até ao golpe de estado perpetrado a 25 de abril de 1974.

Comecemos, em primeiro lugar, pelo esclarecimento do tema principal deste estudo, os *Bonifrate*s, em que iremos utilizar indiferentemente os termos boneco, bonecro, marioneta, bonifrate e títere que se referirão sempre à mesma figura, o "ser inanimado". Empregaremos, pois, as diferentes designações no decorrer desta pesquisa, com o intuito de não nos tornarmos maçadores, usando uma única definição.

Os vários nomes pelos quais são tratadas as figuras articuladas, encontram em Portugal uma nomenclatura única, a qual usámos para introduzir no próprio título deste estudo, concretamente *Bonifrate.* A origem deste termo encontra eco nos primórdios da formação da Língua Portuguesa, assente ainda no Latim, o que atesta a sua ancestralidade. Para tentar compreender a evolução do ser inanimado e consequentemente os nomes pelos quais é conhecido, requeria também a pesquisa da formação dos restantes antropónimos apresentados no parágrafo anterior.

O tema desta pesquisa versa sobre os títeres em Portugal, inseridos, pois, no estudo da História do Teatro Ocidental. Para o desenvolvimento desta

pesquisa figurava-se imprescindível o conhecimento da arte titereira desde a sua génese, por forma a verificar o seu processo evolutivo em território português até aos tempos modernos.

Desta investigação fazem parte os bonecos tradicionais, os populares e os de caráter pedagógico. Estes três seguem uma ordem crescente, iniciado no tradicional, divergindo para o popular e, culminando no que chamámos erudito. As manifestações tradicionais são, num primeiro momento, um fenómeno individual, que evolui para uma pertença coletiva à medida que o povo as vai transmitindo por via oral às gerações vindouras. O processo de imitação vai, contudo, com o tempo, sofrendo as inevitáveis alterações, tanto ao nível dos textos como, por exemplo, da representação teatral. As manifestações culturais, como o teatro de bonifrates, vão ser alvo de mutação pela adaptação às várias circunstâncias às quais venham a estar sujeitas, sejam elas do foro social ou político. Nesta fase surgia a necessidade de recuperação dessas manifestações tradicionais por parte de etnógrafos e outros intelectuais, o que designámos de erudito.

O teatro de bonifrates terá tido as suas origens nos rituais, em que a figura antropomórfica construída numa escala menor, assumia para os animistas um valor sobrenatural. O Homem sempre teve necessidade de conceber uma extensão da própria imagem, prolongando-a no tempo, através da criação de ícones. Destes tempos imemoriais "o sagrado e o profano, o cristão e o pagão são uma constante na ligação estreita com a natureza e o seu culto" (Tiza 2004: 15). Neste sentido, a figura religiosa e o bonifrate andam desde sempre lado a lado e numa relação estreita com a criação artística. Quisemos, por isso, perceber as afinidades que se estabelecem entre as

imagens votivas e as marionetas, por via do animismo que envolve fiéis e espetadores. O realismo que havia sido transposto para as figuras religiosas articuladas comovia os fiéis, enquanto os bonifrates fascinavam os espetadores com a sua magia.

Os bonifrates encerram em si as ambições de cada artista e de cada ser humano; a perfeição e completitude. No final do segundo capítulo vamos ao encontro dessa demanda ancestral, fundamentada ao longo dos séculos por inúmeros pensadores, no entanto o tema continua disperso por várias obras, pelo que quisemos reuni-lo nesta tese.

Feito o levantamento da introdução do teatro de bonifrates em Portugal, do seu enquadramento temporal e da sua evolução em território nacional, distinguimos dois tipos de bonifrates, os de varão e os de luva. Os de varão, que chegaram aos nossos dias conhecidos por *Bonecos de Santo Aleixo* (pela sua localização geográfica naquela Vila alentejana) e os de luva, alcunhados de *Robertos,* com uma distribuição de norte a sul do país, mas com maior incidência no litoral.

Era, agora, importante fazer o levantamento dos antecedentes destes dois tipos de marionetas, de modo a enquadrá-los no período histórico a que respeita esta investigação; 1933-1974. O conhecimento das origens de cada um dos géneros de marionetas referidos, e os apelidos pelos quais são conhecidos, era de suma importância para a compreensão do seu todo ao longo deste estudo. Os repertórios, as técnicas ou os materiais podiam fornecer pistas para a definição dos vários fatores que teriam influenciado o seu *modus faciendi.*

Não obstante os longos anos de atividade titereira de alguns marionetistas – como a família dos Faustinos e outros resistentes – resultou difícil a sua manutenção durante a ditadura salazarista. As apertadas regras impostas pelo Estado Novo dificultavam a atuação das gentes do teatro de atores e de bonifrates, com os recorrentes cortes infligidos aos textos dramáticos e às sucessivas proibições de apresentação dos seus espetáculos em espaços ao ar livre. Os bonecreiros, apesar da Inspeção de Espetáculos autorizar a representação pública dos fantoches, depois de apreciação prévia das peças naquele organismo, não lhes era passada a licença camarária. Sem esta autorização a polícia poderia detê-los por transgressão à lei, confiscando o produto infrator, como o caso de um títere que representava um polícia, cuja figura foi substituída "nos espetáculos seguintes, por a de um guarda fiscal" (Delgado 1967f: 9).

Assim, para a real perceção da necessidade de certos procedimentos por parte das gentes do teatro, era inevitável a sua contextualização na envolvente das políticas do Estado Novo. Os organismos de supervisão eram responsáveis pela fiscalização das "sessões de teatro, cinema, bailado, as competições desportivas, as touradas, vacadas e garraiadas, as barracas de espelhos e de quiromantes, os divertimentos mecanizados e todas as representações, execuções e diversões de natureza análoga" (Decreto-Lei nº 42660 de 20 de novembro de 1959). O conteúdo deste decreto visava, acima de tudo, garantir um serviço de vigilância, no interesse da ordem, da moral e dos bons costumes.

O terceiro capítulo aborda a conjuntura social e política, dando uma visão geral dos principais acontecimentos protagonizados pela máquina do

Estado Novo. São postos em prática diversos projetos infraestruturais, entre os quais se contam barragens, pontes, estradas, redes de escolas e de cineteatros. Em relação a estes últimos o governo determina por decreto um número alargado de instruções, quanto aos projetos entregues na Inspeção-Geral dos Teatros para serem submetidos a avaliação. Ao mesmo tempo os grandes ícones da cultura popular tradicional portuguesa, que hoje se exportam para todo o mundo, tiveram a sua origem naquela época. Vários concursos foram criados para encontrar a genuinidade da identidade nacional, ficando de fora o tradicional teatro de bonifrates.

Ora, para tudo o Estado Novo havia criado restrições, de forma a assegurar o controlo da sociedade portuguesa. A censura foi o seu principal instrumento, ao encargo do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN/SNI), o qual funcionava como aparelho central de fiscalização e censura de todas as formas de expressão que assumissem caráter público, independentemente da sua natureza: jornalística, literária ou artística. Neste âmbito, fazemos uma abordagem genérica da censura durante a ditadura salazarista, enquadrando aqui a imprensa e o teatro de atores. Quanto ao teatro de bonifrates, neste campo das proibições, percorremos alguns períodos críticos da história dos bonecreiros até ao século XX, dando uma visão mais ampla e aprofundada do percurso dos artistas bonifrateiros.

No século XX, assiste-se a um crescimento da atividade titereira, com o aparecimento de novos empresários e equipamentos para a exibição de espetáculos desta natureza; os pavilhões ambulantes de marionetas de feira. Ao longo de décadas os teatros-barracas das feiras desempenharam um papel predominante enquanto principais empregadores de toda uma linhagem de

artistas vários, como foi o caso dos Faustinos, "família que trabalhou com fantoches durante quatro gerações" (Delgado 1967e: 254), e em cujos pavilhões iniciaram muitos dos futuros fantocheiros.

O quinto capítulo incide sobre os vários projetos artísticos dedicados ao teatro de marionetas daquela época. Para cada um será feita uma introdução, recorrendo aos seus primórdios, com o intuito de apreender a sua evolução e consequentes razões para o seu declínio. Ao longo desta descrição procuraremos, ainda, a possível datação do estabelecimento do antropónimo *Roberto,* tal como chegou aos nossos dias. Porém, nos anos 60 começa a verificar-se uma decadência do teatro de fantoches popular que ameaçava o seu fim. Neste sentido, alguns intelectuais impulsionados por novas teorias relacionadas com a educação da criança deitam mão ao boneco de luva introduzindo-o em espetáculos para a infância e também nas escolas, através da construção e manipulação de fantoches. O ser inanimado tinha agora novos adeptos, os quais reconheciam o mérito da marioneta no ensino com base nos preceitos da Educação pela Arte, declarando que "a arte deve ser a base da educação" (Read 2007: 13). Na senda destas premissas apoiamos as práticas desenvolvidas por alguns desses pedagogos e estudiosos com testemunhos na primeira pessoa de individualidades que iniciaram as suas carreiras à porta de 1974, tendo feito até hoje o seu percurso profissional ligado ao teatro de bonifrates e à educação através da marioneta.

A finalizar expomos em anexo quatro entrevistas que realizámos a quatro individualidades do panorama teatral e literário português que, não obstante terem iniciado as suas carreiras próximo de 1974 (limite da datação estabelecida para esta tese), consideramos os seus testemunhos

imprescindíveis para a compreensão do que foi o fenómeno artístico na conjuntura sociopolítica do Estado Novo.

A figura do bonifrate levou-nos à formulação de sucessivas questões, para as quais necessitávamos de encontrar respostas. Com esta tese procuramos, ainda, reunir a informação possível sobre esta temática – dispersa por diversos suportes bibliográficos – e que nos propomos compilar.

A metodologia pode ser entendida como a "arte de dirigir o espírito na investigação da verdade" (Costa *et al.* 2005: 1112). Este era, de facto, o sentido orientador que mais se coadunava com a forma como havia de ser feito o levantamento do tema de estudo. As atenções seriam agora direcionadas para a recolha dos dados, procurando a verdade dos factos.

O processo desta investigação pretende dotar o estudo de uma pesquisa empírica que permita que as observações objetivas possam ser medidas por uma série de fatores como a cultura, os valores ou o contexto social e pessoal. Neste sentido, Lessard ressalta que,

> para estabelecer uma articulação entre o 'mundo empírico' e o 'mundo teórico', o investigador, quer seja em investigação qualitativa ou não, deve portanto seleccionar um modo de pesquisa, uma ou mais técnicas de recolha de dados e um ou vários instrumentos de registo dos dados. Isto significa para ele, 'instrumentar' a sua investigação" (Lessard *et al.* 1990: 141).

Pela natureza deste estudo definiu-se, assim, como processo de investigação o método qualitativo, cujas características se ajustavam melhor à pesquisa apontada. Esta tese tem, pois, por objetivo dar resposta à questão

primordial da realidade do Teatro de Bonifrates em Portugal durante o Estado Novo. A temática que se inscreve nesta investigação encontra eco no percurso profissional como ator de teatro, enamorado pelos bonifrates. Esta paixão, e a vontade de descobrir os caminhos e as razões concretas que levaram tantos bonecreiros ao longo da História da humanidade a abraçar esta arte, conduziu-nos em direção a este estudo. Onde e como iríamos dar seguimento ao nosso intento, ficou delimitado pelo espaço temporal a que reporta a investigação.

A primeira estratégia metodológica assenta na constituição de um *corpus* alusivo ao tema, com base na pesquisa bibliográfica, composta por livros, jornais, revistas, peças de teatro editadas, inéditas e manuscritas, Diários do Governo e, ainda, entrevistas. A base do levantamento centrou-se em grande parte na recolha de um acervo bibliográfico variado. As fontes secundárias dizem respeito aos periódicos da época, entre os quais os Diários do Governo (substituídos pelo Diário da República a partir de 1976).

A matéria levantada para este estudo adveio da consulta de obras literárias adquiridas e da consulta nas Bibliotecas Nacionais no Porto e em Lisboa e, ainda, no Museu da Marioneta de Lisboa e no Museu Nacional do Teatro e da Dança. As imagens constantes nesta tese foram colhidas em livros e a partir do acervo dos dois museus acima.

Por último, realizámos quatro entrevistas a quatro individualidades do panorama teatral e literário português que, apesar de o seu percurso profissional ter iniciado à entrada de 1974, quisemos registar os seus testemunhos, indispensáveis para a apreensão do todo conjuntural do Estado Novo.

CAPITULO I - AS *ORIGENS* DOS BONECOS EM PORTUGAL

1.1. Terminologias e sua génese

O "mundo dos bonecos" é um fenómeno sobre o qual alguns autores já se debruçaram. Empregamos a palavra boneco sem outra intenção, que não seja o de utilizar um vocábulo em português que generalize o "ser inanimado". Colocámos ser inanimado entre aspas, para designar o boneco de teatro. O termo "inanimado" vem assumir um caráter mais alargado relativamente às características desse boneco, com a sua capacidade de nos cativar através da sua energia e magia contagiantes. Por estas especificidades o boneco de teatro veio, desde os seus primórdios, sendo designado sob vários nomes.

Comecemos por observar uma das peças de António José da Silva, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, onde nos aparece uma personagem dizendo: "**Saramago.** E a vossa mercê não o convence também esta figura e este bonecro?" (Silva 1958: II, 178). Alexandre Passos (1931-2007) refere que "Domingos Moura, o fantocheiro do Norte falecido há poucos anos dizia que bonecro era o roberto, ao passo que boneco não passaria de um brinquedo" (Passos 1999: 13). É relevante este sentir em relação ao ser inanimado, vindo mormente de um homem do mester, como o referido "fantocheiro do Norte". Mas, acima de tudo, as palavras deste bonecreiro corroboram a terminologia utilizada pelo autor setecentista. Bonecro é, aqui, o ator de madeira (ou outros materiais), diferente do simples boneco de brincar, sendo o primeiro, o ser inanimado que ganha vida através da manipulação.

Porém, no seu *Vocabulario Portuguez e Latino,* (dicionário publicado entre 1712 e 1728), o Padre Raphael Bluteau (1638-1734), define boneco e

bonecro da mesma forma, apresentando-o como o *brinquedo infantil*. Contrariamente à explicação da nomenclatura dada por Domingos Moura (1921-1995), o lexicógrafo de setecentos, não faz a destrinça entre uma e outra. No seu *Vocabulário*, Bluteau apresenta o substantivo feminino, valendo a definição igualmente para o masculino:

> BONECA, Bonèca, & Bonèco. Figurita, que arremeda o gesto humano, cõposta de trapos, ou outra materia, com que os meninos brincão.
> BONECRA, Bonècra. *Vid.* Boneca (Bluteau 1712: II, 152).

No dicionário de Moraes, vamos encontrar uma definição apenas, que serve para classificar ambos os géneros:

> BONECA, s.f. figura imitando mulher, de papelão, pannos, &c. o *Boneco* imita o homem outros dizem *bonecras* e *bonecros*, mais usualmente (Moraes Silva 1789: I, 189).

Tendo consultado o *Diccionario do Theatro Portuguez* de Sousa Bastos – este mais técnico – vimos a descobrir a definição para o *boneco* que nos parecia desde o início a mais adequada. Porém, estando a falar de teatro, este autor coloca o substantivo no plural:

> **Bonecos** – Chama-se theatro de *bonecos* aos que apresentam *fantoches* trabalhando por cordeis, ao mesmo tempo que fallam de dentro algumas pessoas, fingindo que são elles (Bastos 1908: 26).

Os dicionários contemporâneos vão, ao que parece, ao encontro da designação usada por Moraes (1755-1824). A classificação do bonifrate é exclusiva da palavra boneco. No dicionário atual que consultámos podemos

ainda ver, que lhe foi, entretanto, acrescentada uma utilidade estética; o "elemento decorativo":

> **boneca** *s.f.* figura de pano, madeira, plástico ou outro material, com forma feminina, usada geralmente como brinquedo infantil ou como elemento decorativo.
> **boneco** *s.m.* figura de pano, madeira, plástico ou outro material, com forma masculina, usada geralmente como brinquedo infantil ou como elemento decorativo; fantoche; bonifrate (Costa *et al.* 2005: 254).

Para alargar o espectro do estudo deste vocábulo, fomos à procura do valor etimológico, sobre o qual pudemos ver definido:

> **Boneca, boneco,** *s.* O cast. tem *muñeca* e o gal. *moneca*; «segundo me parece, o grupo ibérico está ligado às formas afectivas latinas *ninna*, *nonna*, expressões com que as crianças romanas designavam as pessoas queridas. E não só, aliás, as crianças: numa inscrição aparece *monna* (evidentemente oriundo de *nonna* com dissimilação de dentais) como palavra carinhosa do marido à esposa. Cp., ainda *monnula*, no *C. I. L.* VI, 27009. Se é verdadeiro este ponto de partida teríamos: *ninna*> beirão *nena*, boneca de pano (L. V., *História do Museu Etnológico Português*, Lisboa, 1915, pág. 75). *monna* (<*nonna*)> esp. *moña. monna+-eca*> esp. *muñeca*, port. *boneca*, gal. *moneca.* No português houve dissimilação de nasais, de modo que *m-n*> *b-n,* facto que não aberra da fonética histórica», segundo Serafim da Silva Neto, em *B. F2.,* II, fasc. 6, p. 86. Para a formação do termo port. teriam contribuído analogicamente os vocábulos *bom* e *bonito* (Machado 1967a: 448).

José Pedro Machado (1914-2005) coloca sobre a mesa a hipótese de *moneca*, com origem no termo latino *monna*, ter sofrido uma dissimilação, resultando desta o vocábulo *boneca.* Na citação acima extratada podemos verificar que a palavra *boneco* tem no grupo ibérico a mesma génese, estando

ligada às formas afetivas latinas *ninna* e *nonna*. Esta última evoluiria para *monna* por dissimilação de dentais, o que teria originado em castelhano, *muñeca*; em galego, *moneca* e, em português, *boneca.* No termo português é, uma vez mais, notória a evolução que a palavra sofreu desde a sua origem latina, onde encontramos a substituição do grafema <m> pelo <b>, por dissimilação de nasais.

Nos dicionários contemporâneos vamos encontrar a versão moderna da palavra *monna*, a qual por aférese de um dos grafemas <n>, resultou em *mona.* Veja-se, contudo, o seu significado atual e a sua origem:

> **mona** *s.f.* boneca de trapos; [regionalismo] amuo (Do lat. *Monna-,* por *nonna-,* «freira; ama») (Costa *et al.* 2005: 1137).

Como é observável na definição acima citada, o termo *mona* assume primeiramente o significado de "boneca de trapos", o que corrobora a versão de José Pedro Machado, recolhida da *História do Museu Etnológico Português*, a qual refere: *ninna*> beirão *nena*, boneca de pano.

Passemos, entretanto, à verificação da origem do vocábulo que faz parte do tema deste estudo; *bonifrate*. Etimologicamente *bonifrate* aparece como *boneco articulado*, entre outras definições sinónimas, podendo ter surgido do latim *bonus frater*, bom irmão:

> **bŏnus**, *a, um,* (anc. lat. *duonus*, *duenos*); comp. *melior.*, superl. *optimus, //* [en parl. des pers.] bon (Gaffiot 1986 [1934]: 224).
> **frāter**, *tris, m.,* // frère (Gaffiot 1986 [1934]: 685).

Descobrimos na peça *As Variedades de Proteu* de António José da Silva (1705-1739), nas palavras de uma das personagens uma alusão graciosa a esses bons irmãos:

> **Caranguejo.** São boa casta de irmãos estes! Por eles se pode dizer: *quando fratres sunt boni, sunt bonifrates* (Silva 1958: IV, 78).

A adoção do termo bonifrate terá surgido por estes "bons irmãos", ou se quisermos, "frades bonecros", usarem a sua técnica (a titereira), para representar a vida de Cristo e dos santos, com autênticos sermões, como o soíam fazer os frades, tendo esta designação provavelmente origem nas marionetas que serviam a causa da Igreja. José Alberto Sardinha em *A Origem do Fado* aproxima-nos dessas personagens itinerantes que teriam dado o nome às figuras inanimadas profanas:

> Eram clérigos que tinham trocado o hábito religioso pela vida errante da música, da boémia, do vinho e dos prazeres mundanos. Estes *clerici vagantes ribaldique* eram geralmente dotados de boas qualidades poéticas e musicais, que exercitavam despreocupada e alegremente pelas tabernas, pelas romarias e festas populares, e à noite pelas ruas das povoações. Na Idade Média, era muito fácil a passagem do estado clerical ao laico e vice-versa (Sardinha 2010: 61-62).

Estes clérigos itinerantes, ou jograis, que haviam passado do "estado clerical ao laico", levavam a sua mensagem e ensinamento às populações que os ouviam nas tabernas, romarias, festas populares e nas ruas das povoações. Talvez por estas particularidades, a atuação dos monges tenha sido associada às figuras do teatro popular de bonecos ou, ainda, porque alguns destes

clérigos se fizessem acompanhar de títeres para a apresentação do seu repertório.

O jogral "debía saber tocar varios instrumentos, componer poemas épicos o amatorios, hacer mimos y juegos de manos y ser titiritero" (Varey 1957: 9). E como veremos adiante, no subcapítulo *4.3. Censura aos bonecreiros*, os jograis titereiros foram remetidos para o fim de uma lista elaborada em 1275 por D. Afonso X de Leão e Castela (que reinou de 1252 a 1284), o qual injuriosamente catalogava "a los que hacían saltar a monos, machos cabríos o perros y hacían juegos de títeres, *cazurros*" (Varey 1957: 10).

Vimos que na Idade Média havia jograis que faziam "juegos de manos". Este "jogo de mãos" (ou manejo/manipulação de bonecos), a partir da origem latina, poderia ser traduzido para *manus factum*:

> **mănŭs**, *us,* f., // main (Gaffiot 1986 [1934]: 948).
> **factum**, *i,* n., // factus // fait, action, entreprise, travail, ouvrage (Gaffiot 1986 [1934]: 649).

Ou, ainda, numa evolução e, fruto de transformações várias, poderia ter resultado, por influxo do termo ***monna***, a partir do vocábulo latino "**nonna,** æ, f. *(nonnus)*, nonne" (Gaffiot 1986 [1934]: 1037) que, como observado por José Pedro Machado, sofrera uma "dissimilação de dentais" (Machado 1967a: 448), e de ***factum***, em ***monifate*** (o qual é usado pelos bonecreiros galegos). *Nonna* significa freira, e *Monna* a transformação da palavra. Entenda-se, todavia, com isto o uso do vocábulo igualmente no masculino, empregue para referir-se aos

membros de uma comunidade monacal e ao que possivelmente fariam fora das portas do mosteiro, isto é, ***monna factum*** que, assim, resultaria em ***monifate***.

Observámos as alterações que, dentro da mesma palavra, foram operadas na língua portuguesa, na qual o som inicial de ***m*** se transforma em ***b***. Esta informação leva-nos à reflexão acerca da provável evolução do antropónimo *bonifrate* que introduz o título da nossa investigação. Vimos que o termo galego *moneca*, por dissimilação de nasais em português resultou em *boneca.* Admitindo os semelhantes passos evolutivos, verificados no vocábulo *boneca*, facilmente chegamos à substituição de *monifate* por *bonifate.* Todavia, o nome do ser inanimado que vimos analisando é *bonifrate.* Notámos anteriormente, na opinião de Domingos Moura, "que bonecro era o roberto, ao passo que boneco não passaria de um brinquedo" (Passos 1999: 13). Podemos aqui observar a epêntese do grafema <r>, o que leva o *boneco* a chamar-se *bonecro.* Terá este acrescentamento do fonema estado ligado à necessidade de distinção entre o brinquedo e a figura articulada teatral? Seguindo esta linha de pensamento o termo *bonifrate* poderá ter sofrido o mesmo processo a partir de *monifate*. Assim, de *monifate* por dissimilação de nasais passou a *bonifate* e pela epêntese do ***r*** chega até nós na forma ***bonifrate***.

Bluteau no seu *Vocabulario Portuguez e Latino* descreve o títere em língua portuguesa, apoiando-se ainda na terminologia latina e grega:

> BONIFRATE, Bonifrâte. He a modo de huma pequena estatua, que por arte se faz bolir, & andar de huma parte para a outra. *Sigillum Automatum,* i. Neut. *Sigillum* significa huma pequena estatua, ou imagem de relevo; & *Automatum* significa huma cousa, que tem algum movimento artificial, como os relogios, & humas estatuas, & figuras de animaes, que se movem de si. Vid. Mover. Querem alguns, que o

> *Bonifrate* se possa chamar numa só palavra Grega, ou Grego-Latina, *Neurospastum,* ou *Neurospaston,* i. Neut. Que val o mesmo, que *Nervo tractatum,* porque o Bonifrate he huma figurilha, que com huns pequenos nervos, ou cordas de viola, se move à vontade de quem o governa (...) Aristoteles no seu livro *De Mundo* chama aos que fazem bolir os Bonifrates, & regem os seus movimentos Neurostastae. Em Latim lhe poderàs chamar Sigillorum nervis alienis mobilium motores, Vid. Automato. (...) O home, no fallar não hà de parecer estatua, nem *Bonifrate.* Lobo, Corte na Aldea, Dial. 8. Pag. 163 (Bluteau 1712: II, 153).

Consultámos mais três dicionários, que nos pudessem fornecer mais informações acerca do boneco de teatro, ao qual há já séculos vêm chamando *bonifrate*. Na definição desta palavra, constatámos no dicionário de Moraes a continuação do que havia sido dito por Bluteau. Moraes limita-se a classificar o boneco teatral como um "autómato, que se move por engonços":

> BONIFRATE, s.m. bonecro, autómato, que se move por engonços. // Pessoa, que pecca contra a gravidade, e decoro de seu estado, sexo. *Ulisipo* f. 31 *a mulher não ha de ser bonifrate* (Moraes Silva 1789: I, 189).

> **Bonifrates** – Era o nome que n'outro tempo se dava aos *bonecos* dos theatrinhos – que hoje se chamam *fantoches* ou *marionettes* (Bastos 1908: 26).

> **bonifrate** *s.m.* boneco articulado; marioneta; fantoche; títere; [fig.] pessoa sem vontade própria; palhaço; [fig.] pessoa presumida (Costa *et al.* 2005: 254).

Sousa Bastos (1844-1911), do mesmo modo que nos apresenta o boneco no plural, também o faz com o bonifrate, relacionando-o diretamente ao teatro de bonecos. Seguindo, entretanto, a indicação de Bluteau no sentido de ver o significado da palavra *autómato,* descobrimos que à época este vocábulo tinha um valor idêntico ao de *bonifrate.* Por exemplo, no dicionário de Moraes aparece a palavra *bonecro*, o mesmo que é defendido por Domingos Moura, "o fantocheiro do Norte". No *Diccionario do Theatro Portuguez* a relação com o vocábulo é a mesma que se encontra em Bluteau e Moraes. Atualmente achamos nos dicionários o termo *autómato* numa relação mais próxima com a figura mecânica. Contudo, a sua definição não se alterou muito. Bluteau referia-se a "engenhos, que se movem de si" e hoje é uma "figura" que se movimenta "por meio de maquinismo interno". A grande diferença que sentimos de Bluteau até à atualidade é a ligação mais estreita entre o bonecreiro e o seu bonifrate, em contraste com o "robô" que nos é apresentado nos dicionários contemporâneos:

> AUTOMATO, Autômato. He nome Grego, que os Doutos dão a humas figuras, ou engenhos, que se movem de si (Bluteau 1712: I, 686).
>
> _____
>
> AUTOMATO, s.m. maquina que parece mover-se de si mesmo, por effeito de suas mollas, pezos, rodas, como certos bonecos, os relogios, &c. (Moraes Silva 1789: I, 152).
>
> _____
>
> **Autómato** – Um boneco machinado, que por effeito de mólas, pezos, rodas e cordeis ou arames, imita os movimentos do corpo humano. Os

autómatos são tambem chamados *bonifrates* ou *fantoches* (Bastos 1908: 19).

_____

Autómato *s.m.* figura que imita os movimentos dos seres animados por meio de um maquinismo interno; robô; máquina ou aparelho que funciona por meios mecânicos; pessoa que age de forma mecânica, sem pensar; pessoa incapaz de acção própria e que se deixa dominar por outra (Costa *et al.* 2005: 193).

Teófilo Braga (1843-1924), nos seus estudos sobre a *História do Teatro Português* dá-nos conhecimento de algumas obras onde podemos descobrir o vocábulo *bonifrate,* esta terminologia tão portuguesa, como no-lo descreve este autor:

O theatro de *marionettes*, a que em Hespanha se chamava *Titeres*, recebeu em Portugal uma designação propria, que bem mostra que esta ordem de espectaculos foi talvez a unica de que gosou o nosso povo.
Os *bonifrates* eram essas figuras movidas por cordeis, que representavam nas tabernas e pousadas de Hespanha as scenas de *Gaifeiros* e os mysterios da Paixão; em Portugal a propria designação mostra o seu intuito satyrico. Encontramos a palavra *bonifrate* no theatro de Jorge Ferreira, na comedia *Ulyssipo,* escripta em 1547: «a mulher não hade ser *bonifrate.*» No seculo XVII, estavam elles mais em voga; à medida que o theatro de Inglaterra e de Hespanha se levantavam a uma altura surprehendente de creação e fecundidade original, em Portugal o theatro tornava-se um motivo de cavidade, uma especulação financeira dos hospitaes, como hoje em dia as loterias. Na *Carta de Guia de Casados,* D. Francisco Manuel de Mello, fala d'esse uso dos *bonifrates*: «Mulheres ha d'estas appetitosas, que por um *bonifrate* venderão um padrão de juro de camara.»
Francisco Rodrigues Lobo, que tambem conheceu o theatro popular, emprega nas suas comparações moraes esta mesma designação: «O

> homem no falar não hade parecer estatua, nem *bonifrate.*» (Braga 1870b: 149-150).

Neste fragmento, Braga faz menção às "figuras movidas por cordéis", por certo, as mesmas "figurilhas" com "cordas de viola" que são apontadas por Bluteau na sua definição da palavra *bonifrate*. Deste extrato podemos, ainda, retirar a alusão às representações das "cenas de Gaifeiros", apresentadas "nas tabernas e pousadas de Espanha", seguramente, referindo-se ao episódio do capítulo XXVI da Segunda Parte *Del Ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha,* de Miguel de Cervantes (1547-1616), cujo assunto desenvolveremos mais adiante. Das primeiras aparições do termo *bonifrate*, encontrá-lo-emos, como nos diz Alexandre Passos, já a partir da primeira metade do século XVI:

> Os autores quinhentistas nos quais conheço a utilização da palavra são: Jorge Ferreira de Vasconcelos, que na comédia *Ulyssipo,* escrita por volta de 1547, usa a expressão: "a mulher não há-de ser bonifrate" e em passagem do anónimo *Auto de D. Luís e dos Turcos* – de 1575 -, que em fala de Fernão Gil, um dos vilões portugueses, aparece: "Vós pareceis bonifrate/boneca de zombaria/pintado em cu d'atabaque" (Passos 1999: 56).

Sobre esta matéria, António José Saraiva (1917-1993) e Óscar Lopes (1917-), na *História da Literatura Portuguesa,* citam Rodrigues Lobo (1580-1622), autor que é igualmente referenciado por Braga no excerto acima transcrito:

> Já Rodrigues Lobo, numa carta, comparava as celas dos Capuchinhos a "uma casinha de bonifrates" (Saraiva e Lopes 1989: 529).

Paralelamente ao bonifrate correu em Portugal outra nomenclatura para designar o teatro de bonecos, concretamente, *Presépio*. Fomos ao *Vocabulario Portuguez e Latino* de Bluteau à procura da polissemia do vocábulo presépio, na definição da época. Como complemento recorremos, ainda, ao Dicionário de Moraes, onde fomos encontrar duas definições, nas quais já não é feita referência aos retábulos dos bonifrates. Por último, consultámos um dicionário contemporâneo, que apenas nos dá o significado do tradicional estábulo do nascimento de Cristo, criado por S. Francisco de Assis (1182-1226) em Greccio, Itália, em 1223:

> PRESÉPIO. Deriva-se da Preposiçaõ Latina *Prae,* & do verbo *Sepio, sepis. Estenim locus praesepins, ubi pecudes stabulantur.* Presepios chamamos a huas representaçoens das circunstancias do Nacimento de Christo Senhor nosso com figuras vivas, ou ao vivo, em casas particulares, ou nas Igrejas. De maneyra que Presepio val o mesmo que *Estribaria de animaes domesticos;* & segundo a interpretação de outros, Presepio he manjadoura (...) Presepios tambem, ou presepes se chamão humas lapas com o Menino Jesus, acompanhado dos Anjos, Pastores, &c. ou humas representações, que a devota industria de alguns coriosos expoem aos olhos dos espectadores com as, causas, motivos, & circunstancias do dito Nacimento, com varias figuras, apparencias, perspectivas, diálogos, harmonias, & alegres entretenimentos (Bluteau 1720: VI, 712,713).

> PRESEPE, s. m. estrella nebulosa do peito de Cancer. // Estrebaria de bestas. // Viveiro de feras.
> PRESEPIO, s.m.v. presepe. // Oratorio que representa hum presepe, e ao minino Deos nascido entre os irracionaes, que nelle se aposentavão (Moraes 1789: II, 239).

> **presépio** *s.m.* estábulo; representação do nascimento de Cristo num estábulo (Costa *et al.* 2005: 1352).

O Presépio englobava o todo do retábulo de bonifrates, contrariamente ao que pudesse pensar-se, quando observado o "oratorio que representa hum presepe, e ao minino Deos nascido entre os irracionaes" (nas palavras do dicionário de Moraes). Esta definição, que só pudemos encontrar no *Vocabulario* de Bluteau ia, assim, para lá das "figuras, ou engenhos, que se movem de si" (Bluteau 1712: I, 686), cuja descrição classificava o *autómato*. O presépio teve, pois, em tempos uma significação mais alargada daquela que nos acostumámos a ouvir nos dias de hoje. Havia os retábulos mecânicos, com figuras articuladas, que pareciam "mover-se de si mesmo, por effeito de suas mollas, pezos, rodas, como certos bonecos, os relogios, &c." (Moraes Silva 1789: I, 152). Estes autómatos, de que falava Moraes, podiam muito bem ter representado o nascimento de Cristo num estábulo, por meio do "effeito de suas mollas, pezos, rodas", visto que:

> Consistía este entretenimiento en una caja dividida en compartimientos, dentro de los cuales aparecían figuras autómatas representando la vida de Jesucristo. (…) las figuras forman una parte integrante de la caja, y ésta no es meramente un modo cómodo de llevarlos. Las figuras mecánicas podían representar una sola historia, mientras que las marionetas y títeres de guante, dentro de los límites de la caracterización y de la indumentaria, pueden desempeñar papel en cualquier pieza (Varey 1957: 82-83).

John Earl Varey (1922-1999), diz que as "figuras mecánicas podían representar una sola historia". Os bonecos destes engenhos eram, portanto, de movimentos limitados, o que se traduzia na sua pouca capacidade de atuação.

Os teatrinhos de autómatos, com um repertório reduzido, cingiam-se a contar sempre a mesma história, dentro da sua "caja dividida en compartimientos". Estes retábulos mecânicos foram apenas um dos elementos do espetáculo com figuras articuladas, com os quais, o espetador e o fiel – nesta ligação do profano com o sagrado – puderam ter contacto. Deste modo, eram usadas, ao tempo do padre Rafael Bluteau, várias definições para enunciar uma mesma realidade artística, a do teatro de bonecos, e *presépio* foi uma delas.

Por fim trazemos a lume o termo *marioneta*. Para esta terminologia, das mais usadas, que tem hoje simpatizantes por todo o mundo, encontrámos duas eventuais proveniências.

A partir do século X introduziu-se, em Veneza, uma cerimónia anual para celebrar a *Festa delle Marie*, em memória de doze noivas raptadas, em 944, por piratas vindos de Trieste, que foram, entretanto, resgatadas das mãos dos raptores. Durante oito dias, percorriam a cidade, com grande pompa, doze jovens donzelas cobertas de ouro e de joias. Eram designadas pelo Doge (magistrado superior das antigas repúblicas de Veneza e Génova), terminando este cortejo com o casamento das raparigas na propriedade deste governador. Mas a escolha das noivas levantara discussões, sendo estas substituídas por figuras de madeira. Iniciava aqui a designação *Maria di legno* (Maria de madeira), a cuja imagem rapidamente atribuíram a figura de Maria, mãe de Cristo, que "era representada muitas vezes, por um manequim, mais ou menos bem articulado" (Passos 1999:23).

Mas, a terminologia *marioneta* poderá ter outra origem, ligada ao tratamento carinhoso que se dava à mulher, à Maria. Charles Magnin (1793-

1862) em *Histoire des Marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* alude a essa possibilidade:

> Comme du nom latin *Maria* le moyen âge avait formé *Mariola*, qui des jeunes filles passa aux statuettes de la Vierge exposées à la vénération publique dans les églises et dans les carrefours, de même à la naissance de notre langue nos aïeux ont dérivé du nom de *Marie* plusieurs gracieux diminutifs, *Marote, Mariotte, Mariole, Mariette, Marion,* et même *Marionnette* (Magnin 1862 : 108).

Magnin recua aos primórdios da língua francófona, justificando a sua possível teoria com a evolução do nome *Marie* a partir do diminutivo deste. Esta hipótese levantada pelo autor francês, parece-nos a mais verosímil, quando observada à luz de um outro exemplo de transformação de um vocábulo a partir da sua génese. Machado ao definir o termo *boneca, boneco,* diz:

> Segundo me parece, o grupo ibérico está ligado às formas afectivas latinas *ninna*, *nonna*, expressões com que as crianças romanas designavam as pessoas queridas. E não só, aliás, as crianças: numa inscrição aparece *monna* (evidentemente oriundo de *nonna* com dissimilação de dentais) como palavra carinhosa do marido à esposa (Machado 1967a: 448).

Tomando a análise de José Pedro Machado como base, a qual apresenta a palavra *monna* como uma forma afetuosa usada pelas crianças quando se referiam a alguém, ou do marido à mulher, torna-se crível a observação de Charles Magnin. Charles Nodier, mencionado por Magnin na obra que vimos extratando, atesta que :

> La poupée est l'origine et le type évident de la marionnette. Il conclut de cette proposition hardie que les marionnettes sont contemporaines de la première petite fille ; car celle-ci, avec son précoce instinct de maternité, a nécessairement inventé la première poupée (Magnin 1862 : 6).

Evidentemente, Magnin não concorda com Nodier quando diz "cette proposition hardie", ou seja, esta proposta ousada, já que a marioneta tem uma origem religiosa:

> Les Grecs, avec leur propriété ordinaire d'expression, nommaient les statues de ce genre ἀγάλματα νευρόσπαστα, c'est-à-dire figures mues par des fils, ce que nous avons appelé en France du mot d'abord religieux, puis quelque peu railleur et profane, de *marionnettes.* En effet, avant d'être devenus la récréation préférée et chérie de l'enfance, la vie et la joie de nos places publiques, les marionnettes et les automates ont été partout les hôtes révérés des temples (Magnin 1862 : 8).

As marionetas, segundo este autor, antes de se terem tornado num objeto de diversão infantil, foram veneradas nos templos. Contudo, estas ainda não tinham recebido o nome *marioneta* – cuja origem etimológica procuramos – e o qual teve, por certo, o seu nascimento em França. Atendo-nos à hipótese de *marioneta* advir do diminutivo de *Marie*, será aceitável que as meninas (com o "précoce instinct de maternité", como apontado por Nodier) tenham chamado carinhosamente às suas bonecas *marionnettes*, de igual modo que as crianças romanas o soíam fazer (conjeturado por Machado), e que a partir daí os bonecos de teatro possam ter vindo a ser batizados com o mesmo nome.

No *Diccionario do Theatro Portuguez* Sousa Bastos assume já a palavra *marioneta* como podendo ser utilizada de bom grado na língua portuguesa. É, no entanto, bastante abrangente na sua definição ao reunir na classificação outros termos como os de origem castelhana:

> **Marionettes** – Tambem em portuguez está admittida esta palavra sem necessidade, visto que na nossa lingua temos com a mesma significação: *bonecos*, *titeres* e *bonifrates*. São pequenos *bonecos* de madeira com movimentos, puxados por cordeis ou arames, e que, mexendo-se, dançando, fazendo gymanastica, imitam homens. Com estes *bonecos* se fazem representações, havendo pessoas que fallam de dentro. A origem d'estes espectaculos de *bonecos* remonta á maior antiguidade. Crê-se que foram os chinezes os primeiros a admittil-os; tambem ha vestigios de taes espectaculos entre os egypcios e chegaram a grande perfeição na Grecia e em Roma. Ha seculos que os theatrinhos de *bonifrates* ou *marionettes* são popularissimos e o encanto das creanças em toda a Europa. Assim accontece tambem em Portugal, onde taes espectaculos foram sempre muito apreciados. No theatro do Bairro Alto as celebres operetas do *Judeu* foram representadas por *bonecos*. Ainda hoje nas nossas feiras ha grande predilecção pelos theatrinhos de *fantoches*, que outra coisa não são mais do que *marionettes*, *bonifrates*, *titeres* ou *bonecos* (Bastos 1908: 90).

O Dicionário contemporâneo que vimos extratando vai ao encontro das palavras de Sousa Bastos:

> **marioneta** *s.f.* boneco articulado, em forma de pessoa ou animal, feito geralmente de pano e madeira, cujos movimentos são controlados por meio de fios; bonifrate; títere; pessoa muito influenciável; fantoche (Do fr. *marionnette*) (Costa *et al.* 2005: 1081).

Fizemos o levantamento das diversas denominações pelas quais a marioneta, em Portugal, ao longo dos séculos, foi designada. Vimos algumas

definições para o teatro de bonecos, caídas entretanto em desuso, tais como *Presépio*, que assumia ainda no século XVIII o significado duplo de retábulo de figuras articuladas profanas e "humas lapas com o Menino Jesus, acompanhado dos Anjos, Pastores, &c." (Bluteau 1720: VI, 713), iguais àquele criado por S. Francisco de Assis.

Fomos ao encontro da provável génese da terminologia *boneco* e sua consequente evolução a partir do latim. Lemos no *Vocabulario Portuguez e Latino* de Raphael Bluteau a mais remota definição para o termo *bonifrate.* Dessa obra setecentista viemos avançando até à atualidade comparando com os dicionários modernos.

Apresentámos quatro possibilidades como eventuais origens do nome *bonifrate*:

- *Bonus frater* – resultando dos "frades bonecros" divulgados pelos clérigos/jograis bonecreiros;
- *Mănŭs factum* – com base no "jogo de mãos" (manipulação de bonecos);
- *Monifate* – por influxo do termo *monna factum*.
- *Bonifate* – que a partir da palavra *monifate* por dissimilação de nasais passou a *bonifate* e pela epêntese do ***r*** chega até nós na forma ***bonifrate***.

Não obstante todas estas plausíveis fontes, é admissível considerar que bonifrate é um termo português. Teófilo Braga na sua *História do Theatro Portuguez* esclarece que este vocábulo "recebeu em Portugal uma designação

propria" (Braga 1870b: 149). Aceitando as palavras deste autor e, agregando a estas as transformações a que o termo bonifrate foi sujeito, desde a sua eventual proveniência, podemos, com isto, concluir que a palavra abordada é exclusiva da Língua de Camões. E, é pois com absoluta justificação que em português podemos chamar bonifrate a um qualquer tipo de boneco ator.

1.2. A Antiguidade

Para falar-se de teatro de bonecos é necessário procurar as suas origens, não descurando a importância da marioneta no campo artístico, cultural e social. O bonifrate dá-nos um testemunho do poder criador do povo, exprime a sua vida e define a sua realidade psicológica e social. Surgiu ligado às primeiras manifestações mágicas coletivas, através das quais se pretendia obter o concurso das forças naturais para a fecundação das terras com vista à colheita seguinte. Mais tarde, quando as religiões se organizaram, foi introduzido nas cerimónias do culto animado como estátua dos deuses. Chegou, porém, uma altura em que deixou de corresponder ao papel que dele exigiam, talvez porque os espíritos pareciam ser agora menos terríficos e os deuses se tinham humanizado. Perdido o caráter sagrado, ao bonifrate foi reservado o papel de comediante, uma personagem profana.

É já longa a História dos bonecos em Portugal, podendo encontrar referência a representações com figuras articuladas em registos que remontam a tempos anteriores aos Descobrimentos. Recuando, no entanto, alguns séculos, podemos apontar a origem dos bonecos em Portugal, trazidos pelos romanos na sua chegada à Península. Poderemos, então, dizer que a História dos bonecos no mundo ocidental começa na Grécia, avança para Roma, seguindo viagem pela Europa e pelo resto do Novo Mundo. Muito está já descoberto sobre o nascimento da arte teatral na Grécia antiga e a sua posterior continuação em Roma, mas é escassa a informação que chegou até

nós sobre os bonifrates. O que é possível dizer é, que coexistiram com o teatro de atores, ainda que relegados a um plano menor.

Apesar de tudo, encontramos mencionados os bonifrates nos escritos de alguns eruditos da época. Platão (429-347 a.C.), por exemplo, viu os fios que moviam o boneco como as paixões do Homem, puxando-o para um lado ou para o outro. Este dizia, também, que era em virtude do que há de melhor no Homem que os bonecos são realmente os brinquedos dos deuses.

Sobre o mesmo tema, Horácio (65-8 a.C.) comparou a dependência da marioneta em relação ao seu manipulador, com a falta de livre arbítrio no ser humano. Esta ligação espiritual entre boneco e Homem apontada por Horácio é tratada de forma semelhante por Heinrich von Kleist (1777-1811), dizendo este que, no teatro só Deus e as marionetas são perfeitos. Enraizaram-se de tal modo na cultura grega que :

> La *nevrospastie,* perfectionnée par la mécanique, devint un amusement recherché des richesm un délassement pour le peuple, et même un des spectacles confiés aux *artisans dionysiaques* (...) du temps de Platon il n'y avait presque aucune demeure athénienne qui ne possédât quelques-uns de ces hôtes récréatifs" (Magnin 1862: 20-21).

Os bonifrates haviam-se tornado um entretenimento para os ricos e de igual modo um divertimento para o povo. No tempo de Platão não havia casa de ateniense que não tivesse alguns desses hóspedes inanimados. Xenofonte (ca.430-355 a.C.), aqui citado por Magnin, recorda uma festa em casa de um rico ateniense, cujo final de ceia termina com uma representação com marionetas:

> Xénophon, dans le récit du fameux banquet de Callias nous montre, parmi les plaisirs que cet hôte attentif avait préparés pour ses convives, un Syracusain, joueur de marionnettes. Il est vrai qu'à la demande de Socrate, il laissa reposer ses comédiens de bois, et fit jouer à leur place, par un jeune acteur et une jeune actrice, un gracieux ballet de *Bacchus et Ariane* (Magnin 1862 : 24).

Xenofonte informa que na reunião em casa de Callias estava presente Sócrates (ca.469-399 a.C.). Ao que parece o filósofo socorria-se, por vezes de bonecos para expor as suas ideias ao público e, seguramente, para dar as suas aulas. Recorde-se que Xenofonte foi discípulo de Sócrates, tendo-o, por tal, sobejamente conhecido. Não poderemos ver nesta prática de usar títeres para lecionar, levada a cabo pelo pensador grego, os primórdios de um projeto pedagógico com fantoches?

Os gregos chamavam às figuras articuladas ἀγάλματα νευρόσπαστα, lido em português, *agálmata nevrospasta (ou neurospasta)*, quer dizer, estatuetas (agálmata) postas em movimento por nervos (nevrospasta), o que indica a sua natureza de bonecos de fios. A maioria, porém, pese embora o nome, era de varão, o corpo de barro cozido pintado, como pôde ser comprovado pelos bonecos encontrados, em túmulos de crianças:

> Muchas de las figuras articuladas extraídas de las excavaciones han sido halladas en tumbas infantiles, tanto griegas como romanas. Puesto que era costumbre enterrar junto a los muertos sus objetos más preciados, es lógico pensar que tales figuras no pasaban de ser juguetes, aunque sin duda similares a las marionetas del teatro. Quizás la diferencia entre unas y otras radicaba en el material del que estaban hechas. Es de suponer que la terracota y la cera coloreada se

> destinaran a los juguetes, y otros materiales más resistentes, como la madera, a los muñecos de teatro (Artiles 1998: 26).

Havia-os também doutros materiais como madeira, ouro, ou marfim. Os seus membros eram acionados por fios, sendo os braços articulados nos ombros e as pernas na parte inferior do corpo. O manipulador chamava-se *nevrospantal,* aquele que puxa fios. Estas estatuetas difundiram-se por todas as províncias helénicas, cujos materiais puderam ser comprovados através das escavações sepulcrais:

> Quant aux marionnettes proprement dite, c'est-à-dire aux statuettes mues par des fils (νευρόσπαστα), les hypogées de toutes les contrées helléniques nous en ont fourni des échantillons très-nombreux et de matières diverses : de bois, d'or, d'ivoire, surtout de terre cuite (Magnin 1862 : 22).

Após a conquista da Grécia, os Romanos levaram consigo os bonecos e, como noutras manifestações de arte e cultura, não passaram da imitação dos modelos helénicos, sem atingir feitos maiores. Os romanos tinham vários nomes para designar os bonifrates, "nervis alienis mobile lignum" (Ferreira 1996: 157), nas palavras de Horácio; "Sigillorum nervis alienis mobilium motores" (Bluteau 1712: II, 153); ou "pupæ, sigilla, sigilliola, imagunculæ, homunculi" (Magnin 1862: 26).

No subcapítulo antecedente debruçámo-nos sobre a terminologia da palavra boneco, a qual surge no Dicionário Etimológico no feminino, servindo a mesma para classificar ambos os géneros. Nesse levantamento encontramos enunciado em latim *nonna* como "expressões com que as crianças romanas

designavam as pessoas queridas" (Machado 1967a: 448). Invertamos agora a ordem da tradução, e vejamos a definição desta expressão:

> **nonna,** æ**,** f. *(nonnus)*, nonne // celle qui élève un enfant (Gaffiot 1986 [1934] : 1037).

Nonna assume dois significados, o primeiro sendo a freira e o segundo, aquela que educa uma criança. Dissemos anteriormente que bonifrate teria evoluído a partir de *bonus frater*, o clérigo/jogral que levava a sua mensagem e ensinamento de terra em terra, e para apresentar o seu repertório se fazia talvez acompanhar de marionetas. Esta *nonna*, é uma religiosa (substantivo feminino), a cargo da qual poderia ficar a educação das crianças. De igual modo os clérigos itinerantes medievais percorriam as ruas e praças, com o intuito de instruir as populações. Neste sentido, a designação *nonna* para freira poderia servir para frade, classificando, deste modo, ambos os géneros, ajudando-nos, assim, a entender a evolução desta palavra, até aos dias de hoje.

Demos conta de que Sócrates usava bonecos para dar as suas aulas, refletindo sobre um eventual projeto pedagógico com marionetas criado por este filósofo. Estaremos no caso do conceito *bonus frater* ou *nonna* perante um projeto de instrução (fundado no recurso ao ser inanimado), idêntico ao de Sócrates?

O Padre Raphael Bluteau definia as marionetas como "Sigillorum nervis alienis mobilium motores":

> **sĭgillum**, *i,* n. *(signum)* // petite figure, figurine, statuette (Gaffiot 1986 [1934]: 1439).

nervus, *i,* m. // tendon, ligament, nerf // membre viril // corde de boyau [dans la lyre] // corde d'un arc // lanière de cuir (Gaffiot 1986 [1934] : 1026).
ălĭēnus, *a, um (alius)*, qui appartient à un autre // idée d'autrui (Gaffiot 1986 [1934] : 99).
mōbīlīs, *e* (sync. pour *movibilis*) // mobile, qui peut être mû [ou] déplacé (Gaffiot 1986 [1934] : 985).
mōtōrĭus, *a, um (motor)*, plein de mouvement // pièce [de théâtre] vive, animée [oppos. à *stataria*] // **-rĭum**, *ii,* n., faculté de mouvoir (Gaffiot 1986 [1934]: 997).

Traduzamos um a um os cinco antropónimos latinos extratados:

- ***Sĭgillum*** – pequena figura ou estatueta;
- ***Nervus*** – cordéis ou fios (de tripa ou couro);
- ***Ălĭēnus*** – aquele que pertence a outrem;
- ***Mōbīlīs*** – que pode ser movido.
- ***Mōtōrĭus*** – pode ser uma peça de teatro viva, animada;

O nosso *sigillorum nervis alienis mobilium motores* seria uma ***pequena figura que por meio de fios é movida por outrem numa peça de teatro***. E Horácio escreveu "nervis alienis mobile lignum", para falar do ser inanimado. Visto já termos extratado as três primeiras palavras, limitamo-nos à última, analisando depois as quatro em conjunto para a formação da frase:

lignum, *i,* n., bois (Gaffiot 1986 [1934]: 910).

Félix Gaffiot (1870-1937) traduz *lignum* para madeira. Horácio, quando falava em madeira estava, certamente, a referir-se a um boneco de corpo

inteiro esculpido nesse material, como é observável, por exemplo, no Museu Arqueológico de Tarragona, onde se encontra um pequeno títere de marfim, com os braços e pernas articulados:



Figura I[1]

[1] A boneca de marfim remonta aos séculos III ou IV d. C., tendo 23 cm de altura, 6,5 cm de largura e 1,5 cm de profundidade. Foi encontrada no interior do sarcófago de uma menina de cinco ou seis anos na Necrópole Paleocristã de Tarragona. Internet. Disponível em http://iberhistoria.es/edad-antigua/romanos/curiosidades-de-los-romanos/muneca-de-ivori/ (consultado em 7 de outubro de 2015).

O *nervis alienis mobile lignum* Horaciano era, então, ***madeira que por meio de fios é movida por outrem***. Charles Magnin refere-se às mesmas como "pupæ" e "imagunculæ". Vejamos o significado destes termos latinos:

> **pūpa**, *æ,* f. *(pupus)*, petite fille // poupée (Gaffiot 1986 [1934]: 1279).
> **ĭmāgo**, *ginis,* f. (rac. *im*, cf. *imitor*) // representation, imitation, portrait (Gaffiot 1986 [1934] : 773).
> **ĭmāguncŭla**, *æ,* f. *(imago)*, petit portrait (Gaffiot 1986 [1934] : 773).
> **ănĭmātus**, *a, um,* part.-adj. de *animo*, // animé : *animata inanimis anteponere*, préféré les êtres animés aux choses inanimées (Gaffiot 1986 [1934] : 128).
> **ănĭmo**, *avi, atum, are (anima et animus)* // animer, donner la vie (Gaffiot 1986 [1934] : 128).

Boneco em latim é ***pūpa***, cuja origem chegou até nós a *poupée* francesa, o *puppazo* italiano, a *puppe* alemã e o *puppet* inglês. ***Ĭmāguncŭla*** designa uma pequena imagem e ***ănĭmāta*** está ligado à animação, enquanto ato de animar. Façamos agora a junção das duas palavras latinas, o que irá resultar numa terminologia que vai ao encontro de noções mais contemporâneas. A denominação ***ĭmāguncŭla ănĭmāta*** (imagem animada) vem, deste modo, reunir conceitos mais alargados, que correm nos dias de hoje, os das *Formas Animadas*. Daqui em diante, para simplificar, passaremos a chamar ***imaguncula animata***, sem acentuação, sempre que nos referirmos às figuras animadas na época romana.

Os bonecos não tinham em Roma o caráter sagrado que tinham em civilizações anteriores. Era um simples divertimento de rua, propenso à sátira e à crítica de personagens e condutas humanas e, como tal, não podia coexistir

em paz com a censura e a natureza repressiva do império. Nasce, assim, o génio definitivo do bonifrate; o de rebelde, subversivo e ligado ao povo.

Muitas das figuras articuladas extraídas de escavações arqueológicas foram encontradas em túmulos infantis. Visto que era costume enterrar junto ao defunto os seus objetos mais estimados, é coerente pensar que tais figuras não passassem de brinquedos, apesar das semelhanças com as marionetas.

Pudemos encontrar numa visita a Mérida, na vizinha Espanha, aquela que poderá ter sido uma *imaguncula animata.* A esta figura atribui-se-lhe, ainda – para além de poder ter sido uma marioneta ou um brinquedo de criança – outra utilidade, a de um eventual espanta-espíritos. Seja qual for o uso para o qual foi construído, observe-se na fotografia abaixo a imagem cómica que lhe foi impressa no rosto pelo oleiro da época: sustenta fixas presas



Figura II[2]

O original da peça que aqui vemos está no Museu de Mérida incluído na coleção "Cerámica de lujo". Sobre essas peças os arqueólogos escreveram:

> Suelen ser pequeñas figuritas en barro cocido, a las que se les da un capa de pintura (no suelen conservar el color) realizadas con moldes bivalvos o incluso modeladas. Se utilizaban en la casa con una finalidad religiosa, portando un significado de fecundidad, maternidad, amor, etc., y forman parte habitualmente de los ajuares funerarios. La mayor

[2] Provável *imaguncula animata*. Esta figura, em forma de campânula, apresenta o pormenor interessante de ter as orelhas articuladas. Estas estão soltas, com ligação ao fio que sustenta todo o corpo. As pernas são igualmente articuladas, as quais têm um furo na parte superior que as une ao corpo do boneco (fotografia de Fred Meireles).

> producción parece corresponder a los siglos I y II d. C., siendo en su mayoría de fabricación autóctona.[3]

As marionetas romanas, como as gregas, tinham os braços e pernas articulados e um varão fixo na cabeça que segurava a figura por cima. Esta forma de manipulação, que talvez nos possa parecer estranha ao compará-la com as modernas marionetas de fios, manteve-se em todo o mundo até ao século XVIII, é o caso dos bonifrates das óperas joco-sérias do Judeu. A sua "construção e consequente manipulação seriam, por certo, as mesmas que na actualidade podemos encontrar ainda nos *Bonecos de Santo Aleixo.* Os chamados *títeres alentejanos* são a prova, e o exemplo, vivo, dos bonifrates de António José da Silva" (Oliveira 2010: 119). Esta técnica de títeres de varão e fios é narrada, por exemplo, no capítulo XXV e XXVI, da Segunda Parte *Del Ingenioso Cavallero Don Quixote de La Mancha*, da obra de Cervantes (1615: 94-103).

Bluteau no seu *Vocabulario Portuguez e Latino* diz que, "Querem alguns, que o *Bonifrate* se possa chamar numa só palavra Grega, ou Grego-Latina, *Neurospastum,* ou *Neurospaston*" (Bluteau 1712: II, 153). O *Vocabulario* de Bluteau, editado em 1712 poderá provar que os bonifrates de varão andavam pelo território nacional nessa época.

Nos primórdios da humanidade, a Arte terá começado pelos rituais dedicados à esperança numa boa caçada ou pela tentativa em afugentar os medos e as doenças. Deste modo, o sagrado e o profano andam desde sempre lado a lado e numa relação estreita com a criação artística. Os romanos

[3]Internet. Disponível em http://www.museoarteromano.mcn.es/lujo.html (consultado em 10 de agosto de 2012).

criaram uma figura em "barro cocido, a las que se les da un capa de pintura", a qual passamos a designar por *imaguncula animata* e, cujo exemplo podemos observar na imagem acima. Paralelamente a estas figuras de barro cozido com uma capa de pintura terá chegado à Península Ibérica outra figura articulada, esta esculpida em madeira, como sugerido por Henrique Delgado:

> Quando da campanha de César, entraram na Península Ibérica, trazidas por soldados sicilianos, marionetas de tipo rudimentar, cujas origens se perdem na noite dos tempos. Constituídas por um busto toscamente talhado, do tronco de uma árvore, a cabeça apresentava-se decorada muito simplesmente. Os cabelos, a barba, a boca, tudo era pintado na madeira, sem relevos. Os braços e as pernas balançavam. Os romanos partiram, mas os bonecos ficaram (Delgado 1967a: 36).

As características das "marionetas rudimentares" que chegaram à Península Ibérica com as campanhas de César remetem-nos, claramente para os Bonecos de Santo Aleixo, os quais terão provindo desses tempos ancestrais. Ao mesmo tempo, Delgado refere que as marionetas foram "trazidas por soldados sicilianos", o que nos leva a encontrar aqui a origem dos títeres alentejanos e dos seus parentes próximos os *Pupi* sicilianos (bonecos tradicionais sicilianos) e os *Tchantchès* (marionetas de varão flamengas).

Este mesmo autor em relação à entrada dos bonecos na Península e por conseguinte aos bonecreiros alude:

> A entrada destes bonifrates na Península Ibérica deu-se, certamente, com a chegada das legiões de Júlio Cesar, cujos chefes militares tinham normalmente ao seu serviço titereiros profissionais (Delgado 1967c: 6).

A Lusitânia, província romana, ocupava naquela época o atual território português do rio Douro para sul até ao Algarve. Entrava depois para Este, abrangendo parte do que é hoje a província de Salamanca, estendendo-se até Mérida, a célebre *Emerita Augusta*, que se tornou capital da Lusitânia. Desta província faziam parte dois importantes portos marítimos, Olisipo (Lisboa) e Ossónoba (Faro). Para chegarem de Mérida a Lisboa ou a Faro e, como era prática corrente dos romanos, estes construíram uma densa rede de estradas, que ligavam a capital ao norte, ao sul e aos portos marítimos. As estradas que ligavam Mérida a Lisboa, passavam por Évora, levando e trazendo, para além do comércio, nova população, entre esta, certamente artífices e/ou artistas.

Deste modo, aquelas "pequeñas figuritas en barro cocido a las que se les da un capa de pintura" encontradas em Mérida, ou o títere de marfim, com os braços e pernas articulados, existente no Museu de Tarragona, poderão, por certo, ter vindo estrada fora para oeste, instalando-se em terras alentejanas. Ao observarmos a figura do *imaguncula animata* e a compararmos com os títeres alentejanos encontrados em 1965 por Michel Giacometti (1929-1990), aquando do seu estudo etnográfico, verificamos que estes segundos encerram em si a técnica de construção e manipulação do boneco romano, pese embora a evolução da técnica e dos materiais.



Figura III[4]

Terão, desta forma, as figuras de barro cozido produzidas em Emerita Augusta, sido trazidas para o Alentejo? Quase de certeza. Pois se olharmos para o mapa da Península, na imagem acima, e percorrermos com o dedo o trajeto entre Mérida e Estremoz, poderemos aceitar que os *Bonecos de Santo Aleixo* foram nados e criados no tempo dos bonecos da Lusitânia.

[4] Mapa da Península Ibérica com a demarcação da Lusitânia, em que se podem observar os topónimos romanos e os atuais. Internet. Disponível em http://api.ning.com/files/2A-0tuNRXRqbCtgYTiO7YZFdQsFDBM28htW0KXG7EKEfto7rcmHJNHk8prvoR8DAgL8IPk9kRAoI2v41pfZNRxegh4d9RRai/Lusitania.JPG (consultado em 7 de outubro de 2015).

1.3. A partir da Idade Média

Passados alguns séculos das invasões do império romano, chega na Idade Média à Península Ibérica uma segunda leva de bonecos e bonecreiros:

> Es en Italia medieval donde hallaron las marionetas su primera patria europea, después de una segunda invasión del Este que tuvo lugar en los siglos X, XI y XII (Varey 1957: 8).

Em Itália é criada uma figura, a qual passa a ser chamada de *Pulcinella.* Este boneco de luva, conhecido ainda como fantoche[5] (do italiano *fantoccio*) foi, entretanto, de país em país, adaptando-se ao longo da sua viagem à realidade do local por onde passava, adquirindo especificidades próprias. As origens da figura de *Pulcinella* poderão remontar ao século IV a. C., na antiga Grécia. Ali teria surgido um teatro cómico de bonecos que se estendeu à Península Itálica, onde já durante o Império Romano as farsas atelanas gozavam de grande popularidade, com a figura de *Maccus*[6]. Nasce, entretanto, a *Commedia dell'Arte* e as suas personagens tipo como o "Pulcinella de Acerra" que se transformou "em Punch na Inglaterra, Polichinelle na França, Petrushka na Rússia, e algumas de suas características sobrevivem no Kasperl

[5] **Fantoche,** *s.* Do fr. *fantoche,* este do it. *fantoccio,* «boneco, fantoche», derivado de *fante,* «criança, menino» (Machado 1967b: 1014).

[6] Personagem com uma grande corcunda, nariz adunco e queixo proeminente. "Plauto (c. 254-184 a. C.), nascido em Sarsina, não era um homem de muito estudo, mas conta-se que no decorrer de uma juventude cheia de aventuras ele perambulou pelo país com uma *troupe* atelana. Seu segundo nome, Maccius, parece confirmar essa experiência, pois "Maccus" era um dos tipos fixados da farsa atelana – o guloso e ao mesmo tempo finório pateta, que sempre dá jeito para que seus comparsas de jogo tenham no fim de ficar com o ônus tanto dos prejuízos quanto do escárnio" (Berthold 2005: 144).

alemão" (Berthold 2005: 355). No século XVI aparece, em Nápoles, o afoito fantoche *Pulcinella*, difundindo-se a partir daí pelo continente europeu.

Alexandre Passos elaborou uma lista sobre o trajeto desta marioneta italiana para os outros países da Europa (Passos 1999: 60), segundo o gráfico de H. V. Tozer, o qual recriámos:

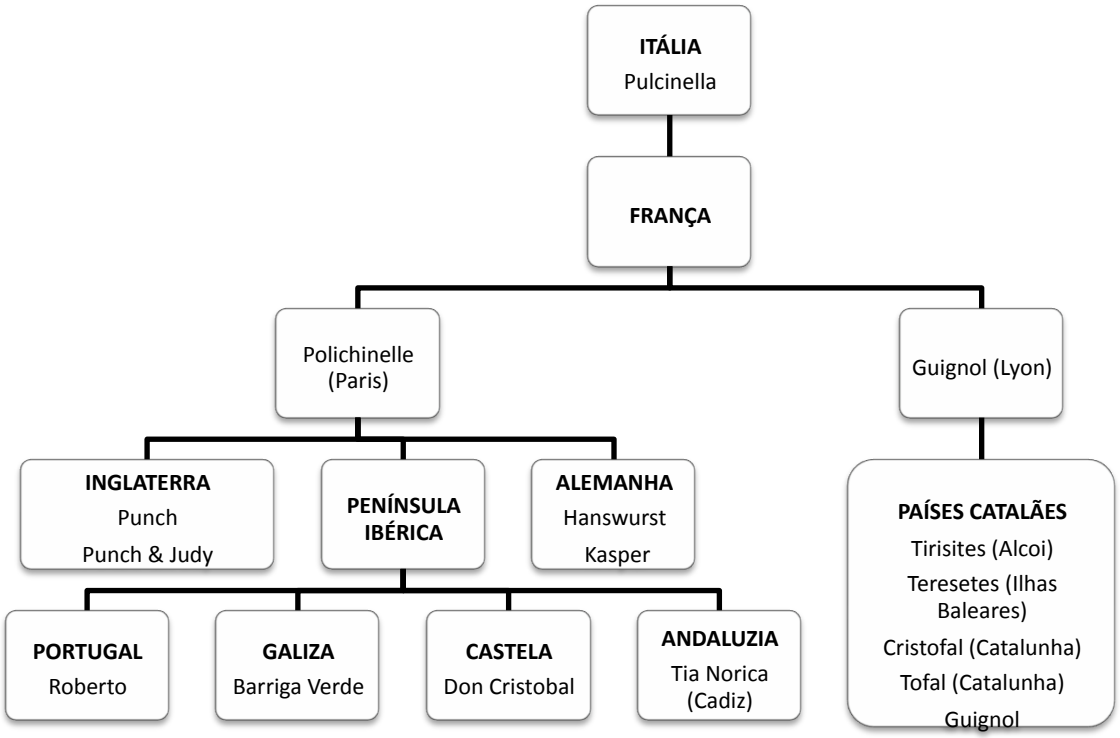


Figura IV[7]

Como podemos observar na figura acima, o fantoche de origem napolitana recebeu em Portugal o nome *Roberto*. Surge-nos uma primeira suposição para o estabelecimento desta terminologia, ligada a Roberto Xavier de Matos, um empresário de teatro. Gustavo de Matos Sequeira em *Teatro de*

[7] Difusão do boneco de luva italiano *Pulcinella* (original de Nápoles) por vários países europeus.

Outros Tempos aventa a hipótese de poder ter sido este empresário o responsável pela fixação do nome da marioneta de luva portuguesa:

> A Intendência Geral da Polícia, aí por volta dos primeiros anos do século passado, deu licença para funcionar, num palheiro do Pátio do Patriarca, a S. Roque, um teatrinho que dava pelo nome de *Teatro Pinturesco e Mechanico.* O que lá se representava não sei. O empresário ou empresários, em 1812, passou ou passaram a um tal Roberto Xavier de Matos, o Palheiro que se consagrara à arte de Talma. (…) Matos, pela certa um «furioso» da laia do João Gomes Varela que pontificava no Salitre, apanhado o teatro de renda e trespasse, começou a explorá-lo e, em 24 de Janeiro do ano seguinte, já anunciava na *Gazeta* que o seu director ia estabelecer a máquina na sala do Pátio do Palácio Velho do Patriarca e que o divertimento principiaria às 6 $^{1}/_{2}$ da tarde, dando aos dias santos duas diversões, uma às 4 outra às 7 horas. (…) Em 16 de Julho de 1814 um tal José Tomás Costa solicitava, a quem de direito, a abertura do Teatro. Seria um novo empresário? As tais «figuras pinturescas», eram apresentadas por um refugiado espanhol, D. Simon Sadinos. Dois anos mais tarde, o imaginoso Matos que se entretivera a exibir fantoches (estará aqui a origem dos *Robertos*?) conseguiu organizar um grupo de amadores capitalistas ou, talvez melhor, de capitalistas amadores, obteve dos seus bolsinhos dois contos de réis, e entrou em contracto com um D. Pedro de Loureda, administrador da casa da Marquesa de Niza a quem pertencia o palácio chamado, então, «do Patriarca» por nêle terem residido D. Tomaz de Almeida, o primeiro Patriarca de Lisboa, e D. José Manuel, o segundo, a-fim-de transformar o «Palheiro» dos bonecos e das vistas maquinadas num teatro digno de tal nome. (…) No fim de 1815 estava já de pé a nova Casa de Espectáculos (…) A companhia que inaugurou a nova casa de espectáculos era de curiosos e de actores (Sequeira 1933: 409-411).

Roberto Xavier de Matos era um empresário de teatro no geral, não exclusivamente dedicado a uma matéria única como o teatro de fantoches.

Matos Sequeira começa por referir que no Pátio do Patriarca havia um "*Teatro Pinturesco e Mechanico*", o que nos sugere ter sido um teatrinho de autómatos, o qual Xavier de Matos viria a explorar durante dois anos. Contudo, o autor comenta não saber o que lá se representava, mas atendendo à própria designação de teatro mecânico e ao facto de que o "director ia estabelecer a máquina na sala do Pátio do Palácio Velho do Patriarca" compreender-se-á não se tratar de espetáculos com marionetas manipuladas ao vivo. Apesar disto, Gustavo Matos Sequeira questiona a possibilidade de a origem dos *Robertos* estar relacionada com a circunstância de que Roberto Xavier de Matos se "entretivera a exibir fantoches". A forma desprendida como exibia os fantoches vem demonstrar o lado puramente empresarial de Xavier de Matos, visto que "as tais «figuras pinturescas», eram apresentadas por um refugiado espanhol, D. Simon Sadinos".

Voltemos, portanto, à razão que nos levou a mencionar Roberto Xavier de Matos e o seu pressuposto apadrinhamento do nosso bonifrate popular. Este empresário foi o responsável pela produção e exploração do "*Teatro Pinturesco e Mechanico*" e mantém-se como produtor daquele tipo de entretenimento durante dois anos. Gustavo Matos Sequeira alvitra poder dever-se ao empresário oitocentista o surgimento dos *Robertos*. Poderá Xavier de Matos ao longo dos escassos dois anos como produtor daquele tipo de espetáculo ter obtido relevância tal no panorama do teatro de fantoches, para que o homenageassem, colocando o seu nome no intrépido boneco de luva? Consideramo-lo pouco provável. A sugestão de Matos Sequeira é, para nós, uma hipótese remota, a qual mantemos entre os parêntesis, em que o próprio a formulou.

Debrucemo-nos, por isso, sobre a segunda hipótese como possível génese para a denominação *Roberto.* Esta dever-se-á ao enorme sucesso obtido pelo drama de cordel *Roberto do diabo*. As origens da sua história levam-nos diretamente para a Normandia francesa, onde nasceu a fama de *Roberto, o diabo*. Esta remonta ao século XIII, época em que o ducado da Normandia foi reunido definitivamente ao reino de França. A lenda conheceu um sucesso contínuo, desde o romance em verso octossilábico escrito por um autor anónimo no fim do século XII ou início do XIII. O texto aparece transcrito em latim, na recolha de *Étienne de Bourbon* (entre 1250 e 1261), este serve de mito fundador à narrativa histórica *Chroniques de Normandie* (finais do século XIII a inícios do XIV). Foi adaptado para a cena sob a forma de drama religioso intitulado *Miracle de Nostre-Dame par personnages* (1375), uma obra de duzentas e cinquenta e quatro quadras monorrimas, datando da primeira metade do século XIV, cujo conteúdo visava a difusão oral e fins didáticos. Este texto foi depois transformado em prosa, sendo o incunábulo publicado pela primeira vez em Lyon, a 7 de maio 1496, com o título *Vie du terrible Robert le dyable* (Gaucher 1998: 153). Élisabeth Gaucher, no seu estudo intitulado *La Vie du terrible Robert le dyable – Un exemple de mise en prose (1496),* revela-nos o possível trajeto, desde o texto escrito à assimilação deste pelo povo e, consequente passagem para o teatro itinerante:

> Avec le *Dit*, écrit par un clerc mais diffusé par des jongleurs pour l'édification du peuple et des bourgeois, commence le processus de vulgarisation. Si l'ouvrage publié en 1496 s'adresse encore à des ecclésiastiques et à des notables, essentiellement hommes d'affaires ou officiers de justice, il semble avoir touché aussi un public d'artisans et

> de marchands, les romans d'aventures commençant à apparaître démodés dans les milieux lettrés (Gaucher 1998: 153).

Gaucher diz-nos que o texto escrito por um clérigo foi difundido pelos jograis para edificação do povo e da burguesia, começando, com isto, o processo de vulgarização. A instalação das hordas góticas em território romano teve uma consequência importante sobre a natureza das representações teatrais. Desconhecedores da língua latina, os bárbaros jamais se poderiam interessar por espetáculos em que o elemento dramático se sobrepusesse ao visual. É assim que se criam condições muito favoráveis à rápida propagação do gosto pela observação de exibições de saltimbancos, de dançarinas, de artistas mímicos, de prestidigitadores, etc. Certamente que tais representações, pelo facto de se dirigirem mais à vista do que ao espírito, não deveriam possibilitar aos seus apresentadores a obtenção de um êxito sempre renovado. Assim, é que esses jograis adotavam uma vida essencialmente nómada. Esses artistas, que se deslocavam de terra para terra, de castelo para castelo, transportavam consigo não só animais amestrados como também máscaras e bonecos animáveis, através dos quais se preservaram algumas formas dramáticas tradicionais.

Sobre a relação dos clérigos com os jograis José Alberto Sardinha em *A Origem do Fado* descreve:

> Há notícias da existência de jograis de gesta desde a Alta Idade Média, grande parte deles provenientes da goliardia, dessa vasta sorte de *clerici vagantes,* clérigos convertidos ao prazer e à boémia, que foram os criadores do primeiro sopro de poesia e música profana da Europa medieval. (...) um tipo afim do jogral era o goliardo, que desde a Alta Idade Média é figura dos meios musicais tabernários de toda a Europa.

> Eram clérigos que tinham trocado o hábito religioso pela vida errante da música, da boémia, do vinho e dos prazeres mundanos. Estes *clerici vagantes ribaldique* eram geralmente dotados de boas qualidades poéticas e musicais, que exercitavam despreocupada e alegremente pelas tabernas, pelas romarias e festas populares, e à noite pelas ruas das povoações. Na Idade Média, era muito fácil a passagem do estado clerical ao laico e vice-versa. (…) Do seu repertório faziam parte as conhecidas paródias à liturgia, com adaptação de novas letras a músicas originais, em *contrafactum*, bem como todos os géneros poético-musicais praticados pelos jograis, cuja forma de vida itinerante genericamente partilhavam (Sardinha 2010: 61-62).

Pensamos que estes jograis – que podiam igualmente ser os próprios clérigos "convertidos" à jogralidade – ajudaram a que a lenda de *Roberto o diabo* chegasse às classes mais baixas, o que consequentemente fez com que esta se fixasse nas tradições populares. Estávamos perante os possíveis iniciadores da arte dramática, já que "o teatro saiu das liturgias. Foi, desde o século X, uma adaptação dela para uso do povo" (Duby 1993: 222). Os *clerici vagantes* (clérigos itinerantes) transmitiam, deste modo, o conhecimento às populações por onde passavam. Sardinha refere a "existência de jograis de gesta desde a Alta Idade Média". E J. E. Varey acrescenta que "la voz *juglar* se encuentra por primera vez en la Península en 1116" (1957: 9). Ao que parece, a terminologia *jogral*, na Península, remonta ao início do século XII. É ainda nesse século que vamos encontrar o mais remoto registo sobre a atividade dos jograis em terras lusas. Frei Joaquim de Santa Rosa de Viterbo (1744-1822), transcreve para o *Elucidario das Palavras, Termos, e Frases, que em Portugal antiguamente se usárão…,* um documento que pode comprovar esta teoria:

> ARREMEDILHO. Entremez, farça, comedia, ou representação jocosa. No de 1193 El-Rei D. Sancho I com sua mulher, e filhos fizerão Doação de hum Casal, dos quatro, que a Coroa tinha em Canellas de Poyares do Douro, ao farçante, ou bobo, chamado *Bonamis*, e a seu irmão *Aconpaniado* para eles, e seus descendentes. E por Confirmação, ou *Rébora* se diz: *Nos mimi supranominati debemus Domino nostro Regi pro roboratione unum arremedillum.* Doc. da T. do T. (Viterbo 1798: 139).

Na edição de 1983 do *Elucidário* de Viterbo, Mário Fiúza acrescenta ao conteúdo do episódio da doação feita por D. Sancho I, uma segunda escritura a comprovar o teor da primeira levada a cabo pelo segundo rei de Portugal:

> ARREMEDILHO, *s.m.* (De *arremedar* (séc. XIV) donde, por aférese, *remedar* (séc. XVI), este do latim *re-imitare*. Garcia de Diego deriva o cast. *remedar* «imitar» da forma passiva *reimitari* «imitar».
> D. Afonso II confirmou, em 1220, a doação de seu pai, a Bonamis e aos sobrinhos, filhos de Acompaniado, nos seguintes termos: *Ego Alffonsus secundus Dei gratia Portugaliae Rex… roboro et confirmo vobis Bonamis, et comsuprimis vestris, filliis de Aconpaniado, Cartam Illam, quam Pater meus Rex Dommus Sancius bone memorie vobis fecit de illo casali, quod vobis dedid in villa, que vocatur Canelas* (Viterbo 1983: 594).

Luiz Francisco Rebello em *O Primitivo Teatro Português* faz menção deste episódio, protagonizado pelo segundo rei de Portugal, que doara uma terra aos dois irmãos, em paga de haverem representado na sua corte, chamando este autor, ao "arremedilho a célula originária do teatro português" (Rebello 1977: 21).

Viterbo chamou a *Bonamis* e ao irmão *Aconpaniado* "farçante ou bobo", os quais Rebello, na obra supracitada, classificou de jograis. Havia, no reinado de D. Sancho I, uma forma dramática conhecida pelo nome de *arremedilho*. Tratava-se de uma representação, desempenhada por jograis da corte, e em

que predominava, principalmente, o elemento mímico. Tanto quanto se pode inferir da sua designação (*arremedilho* de *arremedar*), nele se procuravam imitar personagens conhecidas pelos seus gestos, maneira de andar, inflexões de voz, etc.. Parece que o *arremedilho* era acompanhado, por vezes, de tiradas jocosas e chocarreiras, em prosa, alusivas à personagem imitada e criticada. Tratava-se, portanto, de um jogo de jogral palaciano, a que chamaríamos hoje *imitador*, e que *arremedava*, pelos gestos e pela voz, figuras importantes e conhecidas no paço, como nobres e donzelas. Os *arremedilhos, arremedos* ou *jogos de escarnio* existiam, ainda, em Portugal, nos fins do século XV, em pleno reinado de D. João II. Este monarca, como consta dum documento de 23 de Abril de 1482, mandou pôr em liberdade um escolar em artes, Rodrigo Álvares, muito hábil na representação de *arremedilhos*, e que então se encontrava a cumprir pena numa cadeia. O escolar *arremedava* os ofícios divinos, um pregador em italiano e, numa sessão de arremedilhos, imitou sucessivamente várias personagens, entre as quais um capelão, um rabino nas suas práticas religiosas, um tabelião, a lamentação dum clérigo, roubado durante uma viagem e, em cantochão, a paixão dum frade pela sua freira.

As primeiras representações teatrais medievais portuguesas eram arremedilhos, sendo os jograis *arremedadores* "antes de mais nada, *actores*" (Rebello 1977: 22). O primeiro rei português (D. Sancho I) oferecera uma *casali* aos dois jograis irmãos, simplesmente por estes terem feito um arremedo, uma imitação burlesca, eventualmente, de alguma figura pública. Teria isto sido o suficiente para serem agraciados com tamanho pagamento? Tenhamos em conta que uma *casali* se referia ao que hoje chamamos Quinta,

portanto, uma propriedade de grandes dimensões, "hum Casal, dos quatro, que a Coroa tinha em Canellas de Poyares do Douro" (Viterbo 1798: 139).

> **căsālis**, *e (casa),* relatif à la ferme // **căsāles**, *ium,* m. ou **căsālia**, *ium,* n., limites de la propriété (Gaffiot 1986 [1934]: 270).
> **casal** *s.m.* // pequeno povoado; lugarejo; // propriedade rústica // conjunto de propriedades aforadas e descritas numa escritura de emprazamento; // **casal agrícola** unidade constituída por casa de habitação com dependências adequadas à exploração rural e por terrenos de área suficiente para a manutenção de uma família de cultivadores (Costa *et al.* 2005: 325).

D. Sancho I era neto do Conde D. Henrique da Borgonha, que viera casar com D. Teresa de Leão. O conde francês era familiar de Hugues de Semour, Abade de Cluny (a partir de 1049), cuja relação podemos associar à própria fundação de Portugal. A chegada das ordens religiosas de Cluny, Cister, dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho e das Ordens Militares – Templários e Hospitalários –, pode ser enquadrada no processo da Reconquista e da organização do território. A Ordem de Cluny chega à Península Ibérica em 1077, e duas centúrias mais tarde estavam já espalhados por todo o território franco e peninsular mais de um milhar de cenóbios:

> Cluny atinge o seu apogeu em meados do século XII quando tem, sob a sua dependência, 1184 mosteiros submetidos a uma uniformidade de observância e de costumes monásticos. Tendo características próprias, apesar de seguir a Regra de São Bento, a Ordem de Cluny desenvolve uma liturgia muito rica, sustentada pela imensa quantidade de ofícios litúrgicos que desempenha, plena de simbolismo e de magnificência. Segundo o espírito cluniacense, nenhuma realização era demasiado

> bela para honrar a Deus, o que irá favorecer uma estética de riqueza e de profusão ornamental (Rosas *et. al.* 2008: 36).

Os cluniacenses apreciavam a arte e apoiaram-na. Na região do Tâmega e Sousa, vamos encontrar o românico que, em Portugal, surge nos finais do século XI, no âmbito de um fenómeno mais vasto de europeização da cultura, que trouxe para a Península Ibérica a reforma monástica cluniacense e a liturgia romana. E é ao longo da segunda metade do século XI e do início do século XII, que uma série de transformações políticas, sociais, económicas e religiosas irá propiciar o aparecimento e a expansão do estilo românico:

> Relativamente às igrejas da Alta Idade Média, a igreja românica mostra uma organização diversa das massas arquitectónicas, um espaço interno mais contínuo e uma modelação que corresponde à nova liturgia romana. A liturgia romana apresentava aspectos mais teatrais do que a liturgia moçárabe e por isso requeria espaços mais amplos e abertos (Rosas *et. al.* 2008: 41).

No século XI os progressos nas técnicas agrícolas irão permitir melhores colheitas e uma acentuada melhoria na alimentação e nas condições de vida das populações. Esta relação com a terra e o mundo rural é transposto para a arquitetura românica, onde encontramos figuras vegetais e animais inseridas na decoração dos arcos e capitéis das igrejas e mosteiros desta zona do noroeste português:

> Nas Bacias do Sousa e do Baixo Tâmega, a escultura românica mostra uma personalidade muito própria optando, quase sistematicamente, por elementos vegetalistas. A sua singularidade reside na escultura vegetalista, patente nos capitéis e em longos frisos, muito bem

> desenhada e plana, na qual se utilizou a técnica do bisel. Esta forma de esculpir, uma vez que recorre ao corte feito obliquamente, favorece muito a clareza dos motivos porque potencia os efeitos de luz e de sombra. (...) Acresce ainda referir que nestas igrejas poucas vezes pontua a figura humana. Já no que diz respeito aos temas animalistas, eles surgem, no Vale do Sousa, sustentando os tímpanos dos portais e tendo, claramente, a função de defender as entradas do templo (Rosas *et. al.* 2008: 45).



Figura V[8]

Os clérigos, como observámos anteriormente, poderiam haver-se convertido à jogralidade. E a vinda da Ordem de Cluny da Borgonha para Portugal, trouxe consigo estes prováveis eclesiásticos que passariam do

[8] Mísula com cabeça de bovídeo no capitel da porta ocidental do Mosteiro de Paço de Sousa. A cabeça de boi era um tema muito próprio da região do Vale do Sousa (fotografia gentilmente cedida pela Rota do Românico).

estado clerical ao laico. Charles Magnin cita um acontecimento protagonizado por Hugues de Semour:

> Un jour de l'année 1086, le saint abbé Hugues, étant venu en l'abbaye de Clugny pour donner l'investiture à cinquante-cinq novices, se détourna brusquement d'un de ceux qu'on lui présentait, et lui refusa la bénédiction. Quand on lui demanda le motif de cette rigueur, il répondit que ce clerc était un *mécanicien*, c'est-à-dire un prestigiateur et un nécromancien : *mechanivum illum, seu praestigiatorem esse et necromantiae deditum* (Magnin 1862 : 58).

O Abade de Cluny recusara-se a ordenar um dos noviços da sua abadia, acusando-o de prestidigitador e necromante. Este clérigo, pela recusa do Abade em investi-lo, poderá, facilmente, ter vindo a ser um daqueles que trocaram o hábito pela vida de artista itinerante. Mas, estes jograis, outrora clérigos, poderiam vir a acompanhar outra Ordem, a dos Templários, os quais entraram no atual território português no tempo de D. Teresa, que lhes doou, por exemplo, a povoação de Fonte Arcada, Penafiel, em 1126. E os mesmos, em 1147, ajudaram D. Afonso Henriques na conquista de Santarém.

Tanto os cluniacenses como os Templários eram Ordens vindas de França, sendo que os primeiros pertenciam ao Abaciado de Cluny, na Borgonha, de onde provinha D. Henrique, o qual terá nascido em La-Charité-sur-Loire (Franco *et al.* 2010: 128) e, por sua vez, os seus descendentes.

Também Egas Moniz, "o Aio" de Afonso Henriques terá sido descendente de franceses, que viera a tornar-se no membro mais afamado da importante família do Entre-Douro-e-Minho, os Ribadouro:

> A família dos Gascos de Riba-Douro deverá ser de ascendência estrangeira. O primeiro representante da família, Mónio Viegas I, seria originário da Gasconha, informação transmitida pelos Livros de Linhagens. Sendo esta origem mitificada ou não, a verdade é que a riqueza e o estatuto social dos Gascos cresceu muito nos inícios do século XI, em património fundiário situado nas margens Norte e Sul do Douro e em poder, uma vez que vários membros da família ocuparam o cargo de *tenens* dos territórios de Anegia e de Arouca (Rosas *et. al.* 2008: 254).

Estas afinidades de proveniência entre as principais figuras relacionadas com a fundação de Portugal, leva-nos ao seguinte raciocínio: vimos anteriormente que um dos irmãos *arremedadores* se chamava *Bonamis*, um nome que soa a francês. Também a D. Sancho I e posteriormente ao filho, D. Afonso II, lhes corria sangue franco nas veias. Estaríamos, então, aquando da doação do casal em Canelas, perante um favorecimento aos conterrâneos franceses?

Continuemos, porém, com a viagem do texto *Vie du terrible Robert le dyable* para outras paragens. Os mercadores espanhóis, nas suas viagens entre Castela, França e a Flandres trouxeram-no para Espanha, onde foi traduzido e impresso em Burgos, em 1509, com o título *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo, asi al principio llamado, hijo del Duque de Normandía, el cual despues, por su santa vida, fue llamado Hombre de Dios* (Baroja 1990: 384). A primeira edição portuguesa é de 1732, traduzida por Jeronymo Moreira de Carvalho (?-1748).

Lenda à parte, o homem D. Roberto I, sexto duque da Normandia, nasceu a 22 de junho de 1000 e morreu a 3 de julho de 1035, tendo chegado ao senhorio do ducado em 1027 ao suceder o seu irmão, que morreu

prematuramente de forma misteriosa. Conta-se que Roberto o envenenou (Soares e Ferreira 1996: 5383). A partir daí, fundou o seu império à força da espada, do fogo e da morte. Mas por fim arrependeu-se, e para cumprir a sua penitência foi fazer uma peregrinação a Jerusalém. No regresso veio a falecer em Nicéia (atualmente cidade de Iznik, na Turquia). Por tudo isto, D. Roberto recebeu os cognomes de "O Liberal", "O Magnífico", ou "O Diabo". Foi, no entanto, esta última alcunha que o catapultou para os anais da literatura e do teatro. Todavia, estas duas artes substituíram o apodo ***Roberto, o Diabo***, por outro, quiçá, mais ao gosto do público português criando o epíteto, ***Roberto do diabo***, exposto na versão portuguesa de Jeronymo de Carvalho. Vejamos como este autor enuncia o título da obra:

> Historia do Grande Roberto, Duque de Normandia, e Imperador de Roma. Em que se trata da sua concepção, e nascimento, e de sua depravada vida, por onde mereceo ser chamado Roberto do diabo, e de seu grande arrependimento, e prodigiosa penitencia, por onde mereceo ser chamado Roberto de Deos, e prodigioso, que por mandado de Deos obrou em batalha (Carvalho 1799: capa).

O autor português escreveu a preposição ***do*** a anteceder o cognome ***diabo***, diferentemente, como podemos observar, nas versões francesa e espanhola, as quais precedem a alcunha, empregando o artigo definido masculino singular ***o***. A designação ***Roberto, o Diabo***, coloca o herói como sendo ele próprio a figura demoníaca, ao passo que ***Roberto do diabo*** permite assumir alguma inocência da personagem principal.

No Dicionário da Língua Portuguesa encontramos o substantivo ***diabo*** escrito com minúscula e maiúscula, respetivamente:

> **diabo** *s.m.* pessoa má, perversa; pessoa astuta; pessoa irrequieta; criança turbulenta.
> **Diabo** *s.m.* Religião, cada um dos anjos maus; espírito do mal; Demónio; Satanás (Costa *et al.* 2005: 550).

Consultámos, ainda, o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, para confirmar o uso das duas grafias:

> **Diabo –** *s.m.* Cada um dos anjos maus = SATANÁS; Génio do mal, espírito das trevas (Geralmente com inicial maiúscula) = DEMÓNIO, SATANÁS [figurado] Pessoa de mau génio ou de qualquer outra má qualidade. Pessoa feia. Pessoa astuta ou habilidosa. Criança turbulenta. Aparelhos das fábricas de tecidos. interj. Expressão que denota impaciência, ira, admiração, etc. fazer o diabo a quatro: causar grande rebuliço, confusão. Pobre diabo: pessoa insignificante. = Homúnculo, João-ninguém, Zé- ninguém; pessoa submissa ou sem iniciativa; pessoa com fracos recursos financeiros (Machado 1995: 113).

Neste dicionário é mencionado que o "espírito das trevas" é escrito "geralmente com inicial maiúscula", fazendo igualmente alusão à expressão "pobre diabo", referindo-se esta a uma "pessoa insignificante". O Génio do mal é, pois, grafado com maiúscula, sendo que a expressão de pobre diabo, utilizada para classificar um ser humano, é escrita com inicial minúscula. Com base nestas definições, podemos dizer que Jeronymo de Carvalho ao grafar a alcunha ***diabo*** com o grafema <d> minúsculo o aproxima do humano, o que de certa forma, o desliga do peso que a entidade sobrenatural maligna exerce na tradição cristã. E, se nos ativermos a esta designação de pessoa insignificante, torna-se mais clara a conotação que o autor, certamente, quis dar à personagem de *Roberto*, o da fragilidade do Homem perante as forças

sobrenaturais. O mal é colocado em posição inferior à do bem, isto é, em português as duas entidades sobrenaturais têm o grafema <d> a iniciar o nome, contudo, Carvalho escreveu diabo com minúscula e deus com maiúscula.

No entanto, podíamos, ainda, resumir o facto de o autor setecentista escrever ***Roberto do diabo*** pela simples razão de *Roberto* ser filho do Diabo, e não o próprio Diabo. Vejamos um excerto do texto de Jeronymo de Carvalho:

> E assim se deitárão ambos juntos, e estando em acto matrimonial, disse o Duque: Se fosse Deos servido, que agora gerássemos hum filho para socego do nosso Reino, e povo? A cujas palavras respondeo a Duqueza como desesperada: Concebesse eu, mais que fosse o diabo, e ao diabo offereço o que agora conceber. Caso estupendo! Desesperação fatal! Deshumana offerta! Mas que não fará o diabo, quando acha sujeita a materia? (...) Trouxe a Duqueza nas suas entranhas nove mezes o dito filho, e esteve de parto hum mez, e com tão grande perigo de vida que se julgou não escaparia; porém Deos a favoreceo tanto, que chegou a parir felizmente, e livrou do perigo, e todos julgárão ser este parto maravilhoso, e que incluía em si grande mysterio, como na verdade assim aconteceo (Carvalho 1799: 4-5).

Nesta breve passagem do texto, o Duque e a Duquesa estão "em acto matrimonial". E como o Diabo está em toda a parte, ouvindo as palavras desesperadas da Duquesa, ter-se-á aproveitado para usar o Duque como hospedeiro, para conceber o tal filho com ela, porque o "que não fará o diabo, quando acha sujeita a matéria?"

As cadeias de transmissão oral que ajudaram a difundir o nome desta personagem, têm assento garantido nas tradições de muitos povos, civilizações e continentes, levando a que ao longo destes séculos, que decorreram desde a criação da lenda oriunda da Normandia francesa, muitos

tenham sido aqueles que contaram e recontaram esta história. Numa antologia do *Teatro Popular Mirandês – Textos de Cariz Profano*, compilada pelo Gefac – Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra, descobrimos outra versão – esta em verso – com o título *Verdadeira Tragédia do Roberto do Diabo* (Gefac 2003: 561-608).

Neste poema dramático podemos encontrar, para além das falas do Duque e da Duquesa, ainda as deixas do Diabo, com o nome de Lusbel. Aqui é ainda mais claro que *Roberto* é apenas o filho e não o Demónio. *Roberto*, pôde, depois ao longo de grande parte da sua vida, ter sido um terror e "o diabo em figura de gente", mas não é ***o Diabo***:

Duquesa
Conceba ainda que seja
Agora aqui o Diabo
E o que eu conceber
Tudo lhe ofereço ao cabo
Que também tem grande poder.

(…)

Quanto tenho falado
Que seja por ele aceite
Quero conceber o Diabo
E ao Diabo entrego o peito

(…)

Lusbel
Grande festa tenho hoje
Pela Duquesa falar
Que me oferece seu peito

Para um filho gerar.

Eu lhe darei o poder
E ela um filho terá
Que será o terror de tudo
Quanto no mundo há.

Ele será meu servidor
E eu lhe darei o poder
Para conquistar o mundo
Ninguém o fará tremer (Gefac 2003: 568).

Outros autores continuaram a interessar-se por este tema. Já no início do século XIX, Giacomo Meyerbeer (1791-1864), compositor alemão de seu nome completo Jakob Liebmann Meyer Beer, interessou-se pela lenda do duque da Normandia, compondo uma ópera em 5 atos, intitulada *Robert le Diable.* A ópera com libreto de Eugène Scribe (1791-1861) e Casimir Delavigne (1793-1843), estreou a 21 de novembro de 1831, na Ópera de Paris. Sete anos depois chegaria a Lisboa, tendo a sua estreia na capital portuguesa, no Real Teatro de São Carlos, no dia 2 de setembro de 1838, como citado por Sousa Bastos, em *Carteira do Artista*:

> Setembro 2
> 1838 – N'esta data, no Real Theatro de S. Carlos, sendo emprezario o Conde de Farrobo, subiu pela primeira vez á scena em Portugal, com grande esplendor, a notavel opera de Meyerbeer, **Roberto o Diabo**, que causou grande enthusiasmo. Foi cantada por Santina Ferlotti, Claudia Ferlotti, João Paganini, Alexandre Zambaiti e Luiz Maggiorotti. O scenario foi pintado por Rambois e Cinatti (Bastos 1898: 318).

Segundo Bastos o espetáculo terá colhido os maiores louros, causando grande entusiasmo, aos níveis artístico e plástico, exibindo enorme esplendor. Entretanto, vinte e cinco anos mais tarde, em 1863, foi a vez da cidade do Porto poder assistir à ópera em cinco atos do maestro Meyerbeer, no Real Teatro de S. João.

A lenda original de *Robert le dyable*, nascida logo no início do século XIII, vem suscitando algumas opiniões e interpretações, que a colocam entre a realidade e a ficção, como podemos observar no excerto que transcrevemos:

> Outros críticos julgam a lenda como um eco longínquo das recordações sangrentas da invasão normanda, cujas devastações ainda não estavam totalmente esquecidas nos princípios do séc. XIII. Roberto não é portanto um personagem histórico ou totalmente histórico: é um tipo ideal dos bandidos medievais tomado dos duques descendentes dos ferozes piratas nórdicos. O terrível guerreiro, que passou depois a ser chamado *Homem de Deus*, é um símbolo personificado dos guerreiros da Idade Média com as suas paixões, crimes espantosos e suas sublimes virtudes. É a lenda um relato fantástico e devoto em que a misericórdia divina regenera a um monstruoso pecador, feito por arte diabólica em castigo do temerário e sacrílego pedido de sua mãe. O papa excomungou-o, o pai amaldiçoou-o, somente sua mãe procura regenerá-lo fazendo-o iniciar nas leis da cavalaria. Porém, ao entregar-se durante um torneio aos seus sanguinários instintos, vê-se abandonado de todos e expulso de toda a parte. Mas um dia deteve-se a reflectir sobre a sua conduta. Procurou depois um santo ermitão a quem contou a sua vida e que lhe impôs a terrível penitência de se fingir mudo, passar por louco e não provar alimento sem o arrancar da boca de um cão. (…) Realizou, durante três anos, numerosas proezas sem se dar a conhecer, voltando depois a ser o pobre louco e mudo que serve de mofa ao populacho (Correia *et al.* 1981: 812).

A história medieval de *Roberto, o diabo*, foi sendo escrita e reescrita ao longo dos séculos e, como vimos, contada por trovadores e jograis e, destes últimos, por certo, a casta dos *cazurros*[9], ou seja, os bonecreiros, que a foram difundindo e adaptando. Esta terá sido, também, uma das peças do repertório clássico europeu de bonecos de luva.

Na citação acima, descobrimos nas adversidades de *Roberto* um sentimento trágico-cómico. O seu destino foi, ao longo da sua vida, ser manipulado, como um "boneco" pelas mãos das duas entidades sobrenaturais, Deus e Diabo (não obstante o direito de livre-arbítrio a que lhe assistia). Se virmos esta manipulação pela ótica cristã; primeiro foi tentado pelo Diabo, resultando da tentação a sua "depravada vida", para no fim, fruto de "seu grande arrependimento", ter obtido as graças de Deus.

Mas, a sua história também rapidamente se transformará em burlesco, se atendermos à passagem que diz que o castigo que o ermitão lhe atribuiu foi a de se fazer passar por mudo, louco e não comer nada se não tirada da boca a um cão. Há, de facto, neste episódio uma certa teatralidade e, *Roberto do diabo* reúne nesta passagem as características do ser malicioso, reservado e de poucas palavras, atribuídas ao *caçurro.*

A sua verosímil biografia, feito lenda, facilmente passou para a cena, concretamente para os retábulos dos bonecos daquele tempo, pelas mãos do jogral bonecreiro (caçurro), que "tocava, cantava e bailava" e também "mostrava o macaco dançarino" (Saraiva 1950: 124). E para viver andava em constante itinerância, porque "o jogral é um profissional que não tem outras fontes de rendimento senão o seu trabalho de artista" (Saraiva 1950: 127).

[9] Classificação dada por D. Afonso X de Leão e Castela, em 1275, aos bonecreiros.

A história de *Roberto do diabo* remete-nos, deste modo, para o espírito endiabrado dos bonecos de luva tradicionais portugueses. Sendo assim, podemos daqui conjeturar que, vulgarizado o texto, representado por fantoches, o público português – agradado da história do "terrível guerreiro", que passou a servir "de mofa ao populacho" – tenha começado a chamar ao boneco de luva *Roberto*. Verifica-se, assim, a evolução por um processo antonomástico, em que se deu a substituição de uma expressão (*Roberto do diabo*) por um nome que com ele tem afinidade semântica. Neste caso, generalizou-se o nome do título da obra pelo objeto de representação (o boneco).

Não será, então, o nosso Roberto (fantoche), do mesmo modo que o *Roberto do diabo*, aquela figura que sempre atiçou o povo com as suas "paixões, crimes espantosos e suas sublimes virtudes"? E não tem sido este que hoje conhecemos, com voz de palheta e, que vence no final da história a própria morte, dizendo; "Eu matei a Morte! A Morte está morta!", o herói do povo?



Figura VI[10]

Roberto, o bonifrate, não é o Diabo – pode ser um diabrete – mas é, isso sim, definitivamente, o nosso eterno herói popular. *Roberto do diabo*, ou *Roberto* poderão ser, numa só pessoa, um e o mesmo ser; o humano e o boneco.

[10] Uma representação da peça *O Barbeiro* do *Teatro Dom Roberto* de João Paulo Seara Cardoso. À esquerda vemos o barbeiro, com o pincel da barba, e à direita o freguês, o próprio *Roberto* (fotografia gentilmente cedida pelo Teatro de Marionetas do Porto).

CAPÍTULO II - TRADIÇÃO E ERUDIÇÃO

2.1. O tradicional

O teatro de bonifrates tradicional (do mesmo modo que o seu congénere teatro de atores humanos) teve, em algum momento da sua História, uma génese erudita, assente, por certo, numa literatura de cariz religioso. Estes textos, com ascendência na Idade Média, caracterizavam-se pela divulgação da moral, tendo por finalidade a edificação do povo. Numa primeira fase a difusão destes temas era levada a cabo por clérigos itinerantes, mas rapidamente esta tarefa foi substituída pelos jograis.

> Os jograis ou segréis, que prolongam a tradição dos antigos mimos e histriões, foram, na Idade Média, e até que a invenção da imprensa e a difusão do livro reduzissem a esfera da sua actividade, tornando-lhes praticamente inútil a função, os agentes divulgadores da literatura oral, falada e cantada, o que os obrigava a serem, antes de mais nada, *actores* (Rebello 1977: 22).

Os assuntos abordados, detinham geralmente uma carga dramática passível de ser teatralizada, tanto com atores como com bonecos. Desta forma a mensagem chegava mais facilmente ao povo inculto, o qual se revia – grande parte das vezes – nas vidas das personagens das representações.

Mas, o que até a esta fase do "teatro" era visto como uma cultura pertença das classes favorecidas é, por estas rapidamente abandonada, por ser considerada indigna do seu estatuto, vindo a cair em desuso nestes meios. Porém, o povo continuou a aderir, e os jograis começaram a fazer adaptações e a crescer como artistas no seu mester. E estas primordiais manifestações

teatrais deram origem a que fossem assimiladas pela via oral pela classe iletrada, iniciando um processo de imitação, logo de uma representação renovada daquilo que haviam apreendido de ouvido.

Há, pois, formas de expressão artística como o teatro de atores ou de títeres que, passado o seu período áureo, apenas se encontram continuadas pelo povo, até que, mais tarde, o mundo culto as redescobre e lhes insufla nova vida. Entramos aqui no foro de uma cultura popular tradicional. Etimologicamente tradição é:

> **Tradição** *s.f.* transmissão oral dos factos, lendas, dogmas, etc. de uma sociedade, de geração em geração // conjunto de doutrinas e práticas transmitidas de geração em geração // memória; recordação // forma de pensar ou de agir herdada de gerações anteriores; uso; hábito (Costa *et al.* 2005: 1652).

Sabemos que manifestações culturais como as dos *Bonecos de Santo Aleixo* vêm de um tempo ancestral, com registos que recuam aos finais do século XVIII. Porém, se atendermos à sua técnica de manipulação iremos retroceder a eras anteriores, encontrando exemplos na literatura, como é o caso da obra cervantina *Don Quixote de La Mancha*, já referenciada neste estudo. E, em outras épocas os achados arqueológicos vêm facultar-nos os objetos que servem para análise desta nossa teoria.

Identificámos Francisco José Tapadas, nascido em 1817, como o primeiro dos bonecreiros da família Nepomuceno, mas dezanove anos antes do seu nascimento (em 1798) há já a notícia de um pároco de Vila Viçosa que mandara queimar todo o espólio dos Bonecos de Santo Aleixo. Chegámos cronologicamente ao ponto de conseguir identificar algumas pessoas, como

Francisco Tapadas e, à falta de informação que nos levasse a uma época anterior à sua vida de bonecreiro, poderíamos aceitar, como uma verdade com algum peso, ser este, o "pai" dos *títeres alentejanos.* Atribuir-lhe-íamos, então, a criação desta arte ancestral. Contudo, não é esse o caso e, não tendo sido Tapadas o criador dos *Bonecos*, resta-nos perceber se a génese se deve a um autor individual ou coletivo. E sobre a temática de a origem das manifestações tradicionais ter um princípio individual ou coletivo, observemos as palavras de José Alberto Sardinha:

> O que verdadeiramente caracteriza a tradição popular (musical, coreográfica, etc.) não é a sua origem colectiva nem o local onde primeiramente terá sido praticada (aliás, na sua maioria, de determinação impossível), já porque o seu primórdio é certamente individual, já porque pode mesmo ter acontecido ter essa tradição caído em desuso no seu local de origem e ter-se mantido noutros. Expliquemo-nos: as manifestações que consideramos hoje pertencerem à tradição popular (musical, coreográfica) tiveram necessariamente uma origem individual (a criação colectiva é um mito), frequentemente erudita ou semi-erudita, só passando a ser colectivas à medida em que o povo se foi delas apropriando e as foi transmitindo às gerações seguintes, caindo no anonimato a sua autoria e perdendo, no transcurso do tempo e das gerações, a marca da sua origem. O que releva, pois, para o estudo etnológico é a adopção, por parte do povo, de materiais que são depois apropriados, assimilados, plasmados pelas massas anónimas às suas necessidades, ao seu sentir, à sua vida, e subsequentemente transmitidos à geração seguinte. Por fim, só as manifestações que, depois de assim assimiladas e oralmente transmitidas, perduram ao longo de várias gerações é que virão a ser consideradas como tradicionais (*traditio*, do latim, significa transmissão) e pertença colectiva de toda uma comunidade, ou seja, parte integrante da cultura popular tradicional. Só se pode, pois falar de manifestações colectivas e não de obras colectivas – e isto na exacta

> medida em que a referida apropriação pelo povo e sua ulterior transmissão são fenómenos colectivos (Sardinha 2012: 15-16).

As manifestações tradicionais são, num primeiro momento, um fenómeno individual, que evolui para uma pertença coletiva à medida que o povo as vai transmitindo por via oral às gerações vindouras. O processo de imitação vai, contudo, com o tempo, sofrendo as inevitáveis alterações, tanto ao nível dos textos como, por exemplo, da representação teatral. As manifestações culturais, como o teatro de bonifrates, vão ser alvo de mutação pela adaptação às várias circunstâncias às quais venham a estar sujeitas, sejam elas do foro social ou político.

Outro dos fatores pode advir de alguma surpresa a que o artista possa estar sujeito e, cuja criatividade venha a ser a sua tábua de salvação. Veja-se o exemplo do roberteiro António Dias que, tendo oferecido os seus Robertos a um taberneiro em troca de mais vinho, vê-se desprovido dos seres inanimados, coadjuvantes no seu ganho diário. Surgiu-lhe então a ideia de pedir ao taberneiro umas torneiras velhas dos barris de vinho, com as quais construiu novos Robertos.

Tradição é, pois, evolução, renovação. Cada bonecreiro tem aptidões diferentes quanto à construção – pois é ele próprio o escultor – e manipulação dos seus bonecos. Este artista irá, assim, acrescentar novos elementos à tradição, deixando gravado o seu cunho, a sua identidade.

2.2. O popular

> Los títeres son un verdadero arte popular – aunque favorecido de tiempo en tiempo por los reyes –, y la historia de un arte popular está escrita en el fondo de la mente del pueblo y no en los libros de los eruditos (Varey 1957: 8).

A natureza do teatro de fantoches[11] tradicional é essencialmente popular. Este é despojado de enfeites, básico na apresentação, procurando pela simplicidade o maior número de audiência junto das grandes camadas do público. O teatro de robertos vive tão-somente dos bonecos e do seu ator-manipulador, que os manipula dentro de um castelo sem teto; uma guarita[12]. Os bonecos de luva atuam em pequenas barracas com a forma de paralelepípedos, feitos com ripas de madeira cobertas de pano barato. Por isso, um *Teatro de Robertos* é simples de montar. A simplicidade de processos de trabalho em matéria de teatro de bonifrates constitui quase sempre o reflexo de determinadas realidades sociais e económicas e não um meio para se alcançar um dado fim; neste caso o de captar com o seu aspeto modesto a simpatia e o carinho daqueles cuja existência não corre por forma a permitir grandes luxos de roupagem. Um espetáculo de robertos deve ser concebido tendo em conta a verdadeira natureza dos bonecos. E os roberteiros

[11] Usamos aqui a terminologia "fantoches" para designar os bonecos de luva, neste caso particular, os Robertos.

[12] Barraca com o formato de um paralelepípedo retângulo, cuja construção é feita por quatro ripas na vertical; quatro a formarem o quadrado na parte superior; outras quatro a fazerem o chão; terminando com três a unir a meio da altura da estrutura, ficando as traseiras do esqueleto da guarita aberto para facilitar a entrada e saída do roberteiro.

ambulantes, transmissores de uma valiosa herança folclórica, sabiam-no bem. O teatro de robertos era uma manifestação teatral popular, destinada a pequenos e grandes, novos e velhos; ao povo, na sua essência:

> **Popular** *adj.* respeitante ou pertencente ao povo // próprio do povo // usado ou frequente entre o povo; vulgar // que se dirige ao povo; feito para o povo // promovido pelo povo // que agrada ao maior número de pessoas (Costa *et al.* 2005: 1332).

Os Robertos eram um divertimento para o povo, tanto pelo repertório, quanto pelo preço dos espetáculos. Estes eram, grosso modo, exibidos nas ruas, praças, feiras e praias, podendo os espetadores eximir-se à contribuição monetária após a representação, visto poderem estes afastar-se do local onde se dera a função, enquanto o roberteiro se preparava para sair de dentro da guarita para recolher algum dinheiro. Durante os espetáculos podiam ouvir-se palavras ou expressões menos próprias, para os ouvidos de alguns. Mas esse palavreado grosseiro, contra o qual os burgueses bem formados clamavam, procurando na sua reação privar o povo de um entretenimento que, por barato e simples, era particularmente seu, não constituía degenerescência.

Outros espetáculos de bonecos havia, como relembra Delgado, para uma classe social mais abastada:

> Verifica-se pela observação da história dos títeres em diversos países do Mundo que os do tipo de luva, geralmente conhecidos entre nós pela designação de "robertos", predominam nos países mais pobres e nas épocas de crise económica. Aqueles bonecos articulados suspensos por fios que temos visto no cinema e na televisão manipulados por batalhões de animadores, por obrigarem ao dispêndio de verbas muito

> avultadas, são mais vulgares nos países onde o nível de vida dos cidadãos é bastante elevado (Delgado 1969a: 51).

Durante a vigência do Estado Novo, neste país onde se devia "à Providência a graça de ser pobre" (Vieira 2010: 15), valia aos bonecreiros a sua perseverança e capacidade de improvisação. As guaritas, o mais simples dos retábulos dos bonecos de luva europeus, apenas têm espaço para um manipulador, o qual exibe ao longo da sua atuação, somente duas personagens ao mesmo tempo. Os roberteiros eram – como o povo – humildes, não tendo a capacidade financeira para contratar "batalhões de animadores", como recordava Henrique Delgadona citação acima. Os espetáculos de robertos eram, pois, populares por se dirigirem ao povo, na verdadeira aceção do seu significado.

2.3. O erudito

Mourinho, no levantamento dos apelidos afrontosos, tais como, "caçurro", comenta que, alguns apodos "ainda se conservam como denominantes dos habitantes de povoações da raia" (Mourinho 1984: XXIII). Encontrámos no levantamento dos *Textos de Cariz Profano* levado a cabo pelo Gefac, que essas peças de teatro poderão ser as mesmas que aparecem referenciadas como fazendo parte de um reportório clássico europeu. Demos o exemplo do drama de cordel *Verdadeira Tragédia do Roberto do Diabo*, ou *Os doze pares de França*, reconhecido como sendo o romance de *Dom Gaifeiros*, recolhido por Garrett, e cuja história é abordada no *D. Quixote* cervantino. Garrett no seu *Romanceiro* começa por nos dar parte de como chegara a tomar contacto com o "romance mais extenso dos coligidos [por ele], abrangendo trezentos e sessenta e oito versos de redondilha" (Garrett 1997: 119):

> Tinha-o encontrado na colecção manuscrita do Cavalheiro de Oliveira, mas confesso que fiz injúria à sua memória, supondo, sem mais exame, que era pia fraude do bom do Cavalheiro, e que ele não tinha feito mais do que traduzir dos romanceiros castelhanos o que lá tinha achado em muito boa letra redonda. Não é assim; julguei de leve e julguei falso; o romance é corrente na tradição de Trás-os-Montes. Tenho em minha mão cópias autênticas do cantar do povo feitas por pessoas fidedignas e inteligentes daquela província (Garrett 1997: 322).

Orlando Ribeiro, em *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico* verifica as semelhanças climáticas e do terreno em duas regiões do país, Trás-os-Montes

e Alentejo. A similitude paisagística destas duas províncias é, na opinião de Ribeiro, transposta para as gentes dessas duas terras, que assumem as mesmas características vivenciais:

> Duas faixas irregulares, dispostas no sentido norte-sul, onde se repetem tipos de paisagem que deram ao homem a sugestão dos mesmos modos de vida. (…) A faixa raiana, de Trás-os-Montes ao Alentejo, mostra, pela dominância do seu carácter interior, semelhanças que vão desde o clima – lembre-se como diferem o Porto e Lisboa e como se aproximam Moncorvo e Campo Maior – e o revestimento vegetal, até aos modos de vida e às formas de ocupação do solo (Ribeiro 1998: 132-133).

Inferimos a partir da ótica de Ribeiro que, assim como somos fruto do ambiente externo onde nos criamos, também em termos da paisagem essa influência vai pesar no comportamento do Homem de cada uma das regiões do interior português. Por inerência, e ao que parece, iremos encontrar uma analogia entre ambas as zonas ao nível cultural. Como vimos, em Trás-os-Montes conservaram-se os textos de teatro medieval e os cognomes pejorativos pelos quais eram conhecidos os atores itinerantes. No Alentejo preservaram-se os bonecros picarescos de tradição ancestral. Esta abordagem leva-nos a estabelecer uma analogia entre as duas províncias. Ambas têm características idênticas, ao nível do clima e do solo que, analisado por Ribeiro, "deram ao homem a sugestão dos mesmos modos de vida". E ambas detiveram no seu seio a cultura literária e a arte teatral. Podemos, então, dizer que o isolamento das duas regiões foi propício à conservação destes bens artísticos.

Alexandre Passos elucida-nos acerca dos tamanhos e dos materiais para a construção dos *Bonecos de Santo Aleixo*, dizendo que "a altura dos bonecos varia entre 37 cms. para o maior e 21 cms. para os mais pequenos" (Passos 1999: 225). As cabeças destes bonecos são esculpidas em madeira, com um varão ligado à cabeça. Ainda Varey na sua análise aos títeres de mestre Pedro do Quixote de Cervantes afirma que "por llevar un alambre metido por la cabeza, e hilos a los brazos y piernas, disponen de un tipo de mando que les permite acciones más positivas que a las marionetas suspendidas totalmente de hilos" (Varey 1957: 234).

Este saber ancestral passou de geração em geração até chegar aos nossos dias e continuará certamente por outras mais. Algumas formas de expressão artística, como o teatro de bonifrates, passado o seu período áureo, vão fixar-se nas manifestações populares levadas a cabo pelo povo, chegando um momento em que a classe intelectual as redescobre e as recupera. Deste modo, esta recolha da tradição e a sua revisitação irão colocar de novo ao serviço do povo o seu Património Material e Imaterial. Foi este o caso dos *Bonecos de Santo Aleixo*, cujo espólio e repertório, legados pelo Mestre António Talhinhas aos novos atores-marionetistas, do CENDREV – Centro Dramático de Évora, encontramos hoje divulgados em todo o mundo.

2.4. O sagrado e o profano

A Arte, nos primórdios da humanidade, terá começado pelos rituais dedicados à esperança numa boa caçada ou pela tentativa em afugentar os medos e as doenças. Neste sentido, o sagrado e o profano andam desde sempre lado a lado e numa relação estreita com a criação artística. A origem da História da humanidade revela-nos vários exemplos de que "existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana" (Berthold 2005: 1). A observação e a retenção da imagem que dela resulta foi e será o principal motor da Arte. E, como seres efémeros que somos, temos necessidade de criar uma extensão da nossa imagem, prolongando-a no tempo. É-nos, por isso, imprescindível a criação de ícones:

> O sagrado e o profano, o cristão e o pagão são uma constante na ligação estreita com a natureza e o seu culto; a terra e o sol, a fecundidade e a abundância, o acto profiláctico de purificação das comunidades e o acto propiciatório à divindade (os deuses, *ab origine* e os santos na actualidade) de dar para receber muito mais; uma atitude cristã de louvor e uma espécie de paganismo funcional, a relação mais pragmática do homem com o sobrenatural (Tiza 2004: 15).

O drama sagrado desenvolve-se na Europa cristã quando se extingue a reação alérgica provocada pelo antropomorfismo pagão. Até essa altura, os símbolos secretos criados pelos cristãos, durante o período das perseguições, eram vulgarmente utilizadas, nas cerimónias de culto. A *Maria di legno*, Maria de madeira ou estátua da Virgem Maria, a mãe de Cristo, "era representada

muitas vezes, por um manequim, mais ou menos bem articulado" (Passos 1999: 23), sendo um ícone que vem atravessando os tempos quase desde o início do cristianismo. Estas imagens que passam a "servir" o catolicismo têm como base de inspiração artística outras formas e ídolos de outras culturas e/ou credos considerados pagãos, onde

> já no século II aparecem as figuras centrais da iconografia religiosa cristã, as de Cristo e da Virgem, e se vai formando o primeiro sistema iconográfico do cristianismo: o das catacumbas e das basílicas primitivas. (...) a inspiração é original e profundamente religiosa, mas os modelos desta arte derivaram de motivos pagãos e mitológicos que foram transformados em símbolos cristãos (Lima 1952: 41).

O Homem precisava, portanto, de algo palpável, de uma imagem, junto da qual pudesse expressar a sua devoção, primeiramente esculpindo estatuetas estáticas, para daí evoluir para as articuladas, móveis:

> Ce que nous montre d'abord la plastique naissante, c'est le morceau d'argile encore informe ou le tronc d'arbre à peine dégrossi que le père de ces enfants a choisi pour idole. Ce fétiche, d'abord pur symbole, sera façonné peu a peu, et deviendra une sorte de statue massive, ce que les Grecs ont appelé un ξόανον. Puis cette idole sera coloriée, habillée, couverte de fleurs et de bijoux ; et ce n'est point encore assez : l'art hiératique, après avoir imprimé à ce soliveau fait dieu quelques-unes des plus superficielles apparences de la vie, voudra y joindre le signe caractéristique, non-seulement de l'être, mais de la puissance, le mouvement. De cette dernière prétention est née la sculpture mobile, qui constitue une phase notable, quoique trop peu remarquée, de l'histoire ou, si l'on veut, de l'enfance de l'art (Magnin 1862 : 7).

Na Grécia antiga a arte sacra evoluiu do simples pedaço de barro informe para se transformar numa imagem de idolatria. Esse bocado de argila ou, o tronco de madeira toscamente desbastado, resultaram no símbolo divinatório. Porque "o homem do Ocidente não pode conceber, como o semita, um deus incorpóreo. Se o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus, porque não há de Deus ser representado com figura humana?" (Lima 1952: 41). Eduardo Lourenço, no Prefácio da obra *Imagens do Sagrado* de Emília Nadal, discorre sobre este assunto, explicando:

> Uma única concepção do «sagrado» separou os dois termos, o Cristianismo, mas foram necessários séculos para que essa separação – e mesmo inversão – alterasse, na sua essência, as relações entre «a imagem» e «o sagrado» até ao «humano», objecto de apropriação mimética pela imagem, em vez de tentar ascender ao sagrado através de uma imagem de essência não mimética meramente alusiva ou simbólica (Lourenço 1989: 6).

Cristo era o filho de Deus feito homem, e Maria sua mãe bem-aventurada. O ser humano recorria ao primeiro para que este intercedesse junto do pai. Mas o ser mortal, cedo se deu conta de que podia apelar a outra figura desta família divina, a mulher que tinha servido o próprio Deus, Maria. O ser humano tinha a figura masculina,

> mas a piedade cristã também iria descobrir outros intercessores e entre todos avulta, a pouco e pouco, a Virgem Maria, que pelo sofrimento humaníssimo de mãe extremosa, decerto era mais acessível aos anseios e esperanças dos pecadores (Lima 1952: 37).

A Igreja havia votado a sua atenção para as Artes. Os artistas plásticos eram solicitados para esculpir imagens de santos. Estas figuras eram agora trabalhadas com pormenores cada vez mais exigentes, procurando provocar a emoção nos fiéis. Estas imagens estavam ao alcance dos que procuravam a aproximação com o divino feito à semelhança do humano. Deste modo,

> a arte bizantina e a sua longa influência no Ocidente inventaram a «imagem santa» que chamamos «ícone» e que pela sua paradoxal vontade de transcendência – ou não menos paradoxal tentativa de inscrever o inefável no sensível – ao mesmo tempo que extremava, sublimando-a a experiência do sagrado, a tornava ***visível*** e, de certo modo, acessível (Lourenço 1989: 5).

Estas imagens "eram construídas com articulações detalhadas nas juntas, podendo formar quadros vivos muito expressivos com figuras ajoelhadas, mãos em prece, braços estendidos etc. Com o tempo foram ganhando movimentos, isto é, passaram a ser animadas" (Amaral 1996: 103). Esta menção à imagem da Virgem Maria articulada, uma figura do foro religioso, remeteu-nos para as imagens de roca, ou imagens de vestir, que tivemos e temos ainda a sorte de tomar contacto com algumas delas em igrejas ou capelas do nosso país.

A imagem de roca é, pois, uma escultura religiosa, cuja parte inferior é formada por uma armação em madeira, ocultada pela indumentária. Este processo reduz o ónus de fabrico e de aquisição, sendo certo que também torna a imagem mais leve. Estas figuras tinham apenas a parte superior do tronco esculpida, com a forma anatómica, sendo a parte inferior feita com

armação de madeira, geralmente de qualidade inferior, como podemos observar na figura seguinte:



Figura VII.[13]

[13] Imagens de Roca ou de Vestir. Internet. Disponível emhttp://mlb-s2-p.mlstatic.com/santa-de-vestir-roca-117501-MLB20369052287_082015-F.jpg (consultado em 7 de outubro de 2015).

Pudemos, em boa hora, registar fotograficamente um exemplar original destas figuras que percorreram o tempo, as quais identificamos, nomeadamente, das procissões sem, no entanto, conhecermos a escultura que está por debaixo das vestes. Trata-se da imagem de Nossa Senhora dos Altos Céus, figura sacra articulada, que abaixo apresentamos:



Figura VIII[14]

O espécime fotografado apresenta, no entanto, claras modificações ao nível da base, isto é, do que terá sido a estrutura inferior da imagem

[14] Imagem de Nossa Senhora dos Altos Céus, guardada na capela dedicada a Santa Bárbara, na aldeia da Lousa, Concelho de Torre de Moncorvo (fotografia de Luiz Oliveira).

sustentada por ripas, com gradeado de forma arredondada. Esta estrutura engradada levou à difusão da terminologia "imagem de roca", por ser idêntica a uma roca de fiar, e cuja definição encontramos no *Vocabulario Portuguez e Latino* de Bluteau:

> Roca de Imagem, ou Imagem de Roca. Nas Imagens de Santas de vestir, he huma uniaõ de fasquias, que pregadas em huma base, se vaõ ajuntando mais, em forma quasi pyramidal, até a cintura, e se cobre com algum genero de vestidura (Bluteau 1728: 183).



Figura IX[15]

[15] A mesma imagem de Nossa Senhora dos Altos Céus, sem as vestes e sem cabeleira (fotografia de Luiz Oliveira).

Na imagem acima (na figura de Nossa Senhora dos Altos Céus, sem as vestes e sem cabeleira) podemos observar as articulações dos ombros, dos cotovelos e das mãos. Chamamos a atenção para a emenda no corpo da figura, ao nível da anca, percebendo que o original teria sido o da construção em roca, como na figura VII. A madeira menos resistente utilizada na base da imagem poderá ter sido o motivo para a substituição do engradado por um tronco único e maciço na figura que registámos, vindo a contrariar um dos propósitos da sua construção original; o da leveza da escultura.

Veja-se o pormenor das mãos, sendo visível as dimensões em escala superior às medidas padrão para um corpo humano. Observe-se também a perfeição da execução dessas mãos, acentuada pelo realismo das mesmas.
As dimensões das mãos ligeiramente exageradas, relativamente às medidas da figura, poderão dever-se ao facto de o escultor ter pretendido dar-lhe uma carga dramática superior àquela que obteria se as mãos tivessem as proporções ajustadas ao todo da imagem.

No seu estudo sobre as formas animadas Ana Maria Amaral expõe que "as mãos exprimem oração, desolação, esperança, alegria, sofrimento, ameaça, recolhimento, repulsa. As mãos fazem sobressair a imobilidade dos rostos rígidos e lhes conferem assim maior força dramática" (Amaral 1996: 57). O exemplar transmontano que vimos analisando, remontará, por certo, ao século XVIII. Na obra *Para a História do antigo Convento Trinitário e culto à Senhora dos Remédios,* de Carlos d' Abreu, este, aludindo ao cronista setecentista Fr. Jeronimo de S. José (1789) menciona:

> Refere que o altar da parte do Evangelho, pertencia à Srª dos Remédios, cuja imagem era de roca, vestida com o hábito da Ordem

> trina, a quem o povo dedicava muita devoção, suspeitando o autor que esta seria a mesma imagem que anteriormente detivera o título dos Altos Céus (Abreu 2003: 35).

Abreu (1961-) prossegue com a sua exposição do tema do *culto à Senhora dos Remédios*, remetendo-nos para a fundação do Convento Trinitário (1474). Naquele terceiro quartel do século XV, seria a devoção dos fiéis, dedicada a Nossa Senhora dos Altos Céus, como apontado pelo cronista da Ordem da Santíssima Trindade da Redenção dos Cativos, Fr. Jeronimo de S. José. Nos primórdios do Convento, a imagem deste ícone religioso era, certamente, esculpida em pedra, sendo esta uma estatueta estática. Chegando, entretanto, ao fim do século XVII ou inícios do XVIII, a escultura granítica deverá ter sido substituída por outra de madeira, já mais sofisticada, articulada, portanto. Posteriormente a primeira imagem de roca (a que fotografámos), foi também ela trocada por uma terceira, a da Senhora dos Remédios, que é hoje venerada como figura padroeira feminina (já que a Paróquia é dedicada a S. Lourenço), e à qual é votada a Festa grande, em Agosto. Cremos, portanto, poder aquela imagem de roca remontar ao Convento Trinitário da Lousa, e ao século XVIII:

> Não há dúvidas que o culto à Srª dos Altos céus existiu na Lousa desde tempos recuados (anterior a 1474), sendo em determinado momento e por breve lapso de tempo, substituído pelo culto à Srª dos Remédios, culto aquele que este nunca conseguiu de todo apagar, apesar de continuar a ter a primazia. (…) Não nos levarão a mal se, a título de mera curiosidade, ou talvez não, referir que a Freguesia homónima do Concelho de Castelo Branco, tem como padroeira a Senhora dos Altos Céus (…) a paróquia possui três imagens da mesma divindade, sendo que uma delas é muito recente, uma outra de cronologia intermédia,

> talvez setecentista e que muito se assemelha à da paróquia de S. Lourenço, sendo que a terceira, a mais antiga, é em *"pedra"* e anterior a 1640 (Abreu 2003: 38-39).

Estas imagens hieráticas foram largamente difundidas ao longo do século XVIII, tendo ainda recebido no Brasil a designação de *imagem de vestir* ou *Santo de Roca*, por serem construídas com a finalidade de serem vestidas. A possibilidade de mudar a roupa e os gestos das imagens ajustava-se perfeitamente à teatralidade barroca. As figuras impressionavam, assim, pela exteriorização religiosa, através do movimento que lhes era impresso no corpo, em especial nas mãos. A cor do rosto e das mãos era de um realismo impressionante. E para aumentar ainda mais o aspeto humano, as imagens traziam olhos de cristal, unhas esculpidas (com uma perfeição extraordinária) ou incrustadas de marfim ou osso, cabelos naturais e, como dissemos, com braços móveis. As imagens de roca eram

> criadas e enfatizadas pela matriz sensorial das procissões, as imagens provocavam emoções e lágrimas nos fieis (…) E, nessas cenas de procissão, dominavam sobretudo as imagens de roca e/ou de vestir, que possibilitavam expressões e gestos teatrais e permitiam a comunicação direta com os acompanhantes. A possibilidade de mudar a roupagem e os gestos das imagens se coadunavam perfeitamente barroca e com o que as cenas pediam. Essa prática remonta à Idade Média quando nas teatralizações da vida dos Santos, a Igreja tomou emprestado do teatro de marionetes o uso de bonecos, vestidos de acordo com a cena que representavam (Flexor 2005: 165-166).

A Igreja apercebera-se do potencial evangelizador que as imagens de roca permitiam junto dos fiéis. O Padre Raphael Bluteau no *Vocabulario Portuguez e Latino* designa os bonifrates como "huma pequena estatua, que

por arte se faz bolir, & andar de huma parte para a outra" (Bluteau 1712: II, 153). As *imagens de roca*, as figuras sacras articuladas, têm as mesmas características do seu congénere profano, o bonifrate que representava "nas tabernas e pousadas de Hespanha as scenas de *Gaifeiros* e os mysterios da Paixão" (Braga 1870b: 149). Estes dois seres inanimados, profano e sacro têm idêntica génese, proveniente do mesmo ritual, inicialmente ligados,

> às duas festas maiores do cristianismo, ao Natal e à Páscoa, e à festa do santo padroeiro, as *sacre rappresentazioni* desenvolveram-se, inúmeras, no seio das confrarias italianas, em quadros vivos que pouco a pouco se animavam, se juntavam às procissões, se ordenavam em jogos cénicos, se enriqueciam com um diálogo, uma música, um cenário montado. (…) Estes jogos de cena, estes cenários ilusionistas, estas encantações, as procissões dos flagelados, a palavra e as gesticulações dos pregadores, não se dirigiam à inteligência. O seu objectivo era comover, suscitar nas consciências e em cada consciência individual os enternecimentos e os temores salutares (Duby 1993: 222).

Existe, claramente, uma estreita ligação entre o bonifrate e a imagem de roca. As figuras religiosas articuladas comovem os fiéis pelo realismo que lhes é transposto para a imagem. De igual modo os bonecos de teatro possuem essa capacidade de criar no espetador emoções e de transportá-lo para lá do real, através das suas representações. Alexandre Passos na sua obra *Bonecos de Santo Aleixo – a sua (im)possível história. As Marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e sua influência nos Títeres Alentejanos* sugere que,

> as imagens articuladas que teriam existido em Portugal, levam-nos a crer que a Igreja portuguesa (e seria óbvio, dado que o mesmo sucedia noutros países), se serviria delas para a propagação da fé e edificação dos cristãos, iniciando-se somente a proibição a tais imagens e a

> perseguição mais violenta às marionetas e teatros de autómatos, que exploravam assuntos religiosos, em época imediatamente posterior ao Concílio de Trento (Passos 1999: 31).

O Cristo Crucificado articulado surge na Península Ibérica no século XII, cujo exemplar mais antigo se conserva no Museu Nacional de Arte da Catalunha, em Barcelona (na cavidade existente no reverso, estava guardado um pergaminho que refere a consagração da imagem em 1147). A figura do Cristo articulado, datada do século XIII, do Museu Grão Vasco, em Viseu, cuja imagem podemos observar abaixo, apresenta a capacidade de movimento de várias partes do corpo:

> É articulado na cabeça, nos braços, nos pés e nos joelhos. Uma das pernas move-se ao nível da anca, enquanto a outra está fixa. Estas características, que permitem a mobilidade da imagem, indicam que ela integraria um conjunto representativo do *Descimento da Cruz* ou que seria utilizada nas cerimónias da *Deposição da Cruz*. A existência deste tipo de imagem deve ser entendida na sua relação com os rituais da Semana Santa (…) Correspondem a um tipo iconográfico que representa Cristo sofredor. O corpo descai, porque os braços cedem ao seu peso, mostrando o sofrimento de Cristo na chaga do peito, da qual escorre sangue, na cabeça muito descaída e de olhos fechados, nos joelhos feridos, nas mãos perfuradas e nos pés, um sobre o outro, cravados na Cruz. Esta amostragem da dor e do sofrimento constituía um poderoso meio de provocar conversões e traduz quanto se foi acentuando o gosto devocional pelos mistérios dolorosos de Cristo (Rosas 2009: 199).



Figura X[16]

Nas procissões da Semana Santa simulavam os sofrimentos de Cristo, e imitá-los era, com efeito, compreender melhor o sentido da sua Paixão, era identificar-se com ele. Diante da representação dum mistério, cada homem sente-se atingido. É da sua alma que se fala, da preparação da sua morte, da sua salvação pessoal. Trata-se de si, da sua própria culpabilidade. Enraizado

[16] Cristo Crucificado. Autor desconhecido, Portugal. Século XIII. Madeira policromada. Dimensões: 156cm x 162 cm x 23 cm (imagem inclusa em Rosas 2009: 198).

nas fontes da sensibilidade emotiva, este cristianismo menos sereno, agitado pelo medo sagrado, é também muito mais individual.

Tomemos sobre este assunto uma passagem de Varey, que relata um episódio protagonizado por Isabel I de Castela (1474-1504), quando esta estava diante do *Cristo de Burgos*:

> Es tan admirable su arquitectura, y su contestura tan rara, que toda es notablemente tratable y flexible, de suerte que cede fácilmente en cualquiera parte que la apliquen el dedo, como si fuera de carne. La sagrada cabeza la tiene inclinada al lado derecho y se deja mover con facilidad al lado contrario y sobre el pecho. A la Reina Católica Doña Isabel hubo de costarla la vida el ver el movimiento de un brazo. Era devotíssima de esta Santa Imagen, y deseando una relíquia suya, pidió la diesen un clavo de sus manos. Quiso hallarse presente al tiempo que se quitaban, para asegurarse mejor en el logro; y mandó poner unas gradas de mano, para notar de más cerca el rostro y demás perfecciones de la santa Imagen. Vió, que quitando el clavo, con lento movimiento se venía el brazo suelto a unirse con su lado; y causó tanto pavor y espanto en el real católico pecho, que cayó desmayada, la que no supo temer ejércitos contrarios de moros. Rindióla tanto el accidente, que muchos de los circunstantes la lloraron muerta; pero volviendo en si, mandó que restituyesen el clavo a la mano que se le habían quitado: y tan enamorada quedó al divino Crucifijo, que en todas sus aflicciones y trabajos le invocaba con mucha confianza (Varey 1957: 31).

As figuras articuladas religiosas são uma forma de arte sacra que, desde muito cedo, se enraizaram nas manifestações processionais. Veja-se um excerto retirado da crónica do capelão Henry Maundrell (1665-1701), da sua viagem de peregrinação, da feitoria inglesa de Aleppo (cidade do norte da Síria) a Jerusalém, em 1697, por altura da Páscoa:

> Their Ceremony begins on Good Friday night, which is call'd by them the *Nox tenebrosa*, and is observ'd with such an extraordinary solemnity, that I cannot omit to give a particular description of it. (…) Amongst the other Crucifixes, there was one of a very large size, which bore upon it the Image of our Lord, as big as the Life. The Image was fasten'd to it with great nails, Crown'd with Thorns, besmear'd with Blood; and so exquisitely was it form'd, that it represented in a very lively manner the lamentable spectacle of our Lord's Body, as it hung upon the Cross. This Figure was carried all along in the head of the procession; after which, the Company follow'd to all the Sanctuaries in the Church, singing their appointed Hymn at every one. (…) The Ceremony of the Passion being over, and the Guardian's Sermon ended, two Fryars, personating the one *Joseph* of *Arimathea*, the other *Nicodemus*, approach'd the Cross, and with a most solemn concern'd air, both of aspect and behavior, drew out the great Nails, and took down feigned Body from the Cross. It was an Effigies so contriv'd, that its Limbs were soft and flexible, as if they had been real Flesh: and nothing could be more surprising, than to see the two pretended Mourners bend down the Arms, which were before extended, and dispose them upon the Trunk, in such a manner as is usual in Corpses (Maundrell 1732: 72-74).

A Igreja encomendava figuras cada vez mais elaboradas, como é o caso do Cristo crucificado presenciado pelo padre Maundrell. O realismo daquela imagem era tal, pela flexibilidade dos seus membros, que parecia ser realmente de carne. Nada mais espantava a assistência do que ver dobrar e cruzar os dois braços dentro do caixão, do modo como se colocam os verdadeiros mortos. É nas cerimónias da *Depositio* e do *Santo Enterro* que estas imagens adquirem o seu significado, uma vez que se adaptavam, melhor do que as outras, ao desenrolar daqueles episódios.

Havia, pois, as figuras religiosas articuladas que comoviam os fiéis pelo realismo que lhes havia sido transposto para a imagem, já que "o fato de se passar a figura antropomórfica para uma escala menor contribui para se criar uma espécie de energia cristalizada, o homem passa a concentrar energias numa figura que se lhe assemelha" (Grund; *citado por* Amaral 1996: 286). Ainda, ao ser questionada sobre a diferença entre um boneco de teatro e uma imagem votiva, Grund responde a Amaral:

> Uma imagem votiva é um objeto que representa uma divindade organicamente separada do crente; e o boneco, usado num espetáculo, é um objeto através do qual o crente, ao manipulá-lo, se identifica com um deus e torna-se, através do boneco, parte desse deus (Amaral 1996: 282).

Paralelamente, os bonecreiros iam desenvolvendo os seus espetáculos de marionetas aperfeiçoando a técnica com os seus bonecos. Conviviam, assim, lado a lado as gentes do teatro de bonecos com o resto da sociedade, que os via atuar nas praças e com eles se divertia. Os espetáculos de bonecos, e as imagens que produziam, podiam criar nos espetadores uma ilusão e emoção ímpares:

> A marioneta acorda em nós coisas profundas. É a arte da parte pelo todo; é a mão em lugar da cabeça ou do corpo inteiro. O prazer que sentimos diante dela tem algo do conhecimento erótico: possuindo o fragmento de um corpo de um outro ou de uma outra, julgamos possuir esse próprio ser, e o mundo por acréscimo, e essa sede renasce sem parar. É assim como o corpo de Cristo que se desdobra na Criação. A marioneta está lá, sempre, no acto sacramental (Vitez 1982; *citado por* Passos 1999: 19).

O fascínio pelas marionetas crescia à medida que os titereiros melhoravam as representações e a manipulação. O público deixava-se envolver, entrando no jogo e nesse mundo onírico do inanimado, que o transportava para lá do real. Na obra *El Ingenioso Cavallero Don Quixote de La Mancha*, encontramos na segunda parte, capítulo XXV, uma alusão ao teatro de bonifrates:

> estaua el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas, que les hazian vistoso y resplandeciente. En llegando se metio maesse Pedro dẽtro del, q˜era el que auia de manejar las figuras del artificio, y fuera se puso vn muchacho criado del maesse Pedro, para seruir de interprete, y declarador de los misterios del tal retablo, tenia vna varilla en la mano con que señalaua las figuras que salian (Cervantes 1615: 99).

No capítulo seguinte, podemos ler uma passagem *sui generis*, em que o "cavaleiro andante", ao assistir a uma atuação de um espetáculo de bonecos, imagina o acontecimento que decorre como verdadeiro. Nesse 26º capítulo, *Donde se prosigue la graciosa auentura del titerero, con otras cosas en verdad hario buenas* (Cervantes 1615: 99), conta-se a história de Carlos Magno, de sua filha Melisendra, do seu amado D. Gaifeiros e da perseguição que lhes foi movida pelos mouros. A bela Melisendra estava cativa dos sarracenos em Saragoça, o que leva D. Gaifeiros a intentar a libertação da dama. Já com a sua amada livre do cativeiro mourisco, põe-se em fuga em direção à segurança dos Pirenéus. Ao ver a perseguição que estava a ser movida pelos mouros a D. Gaifeiros e sua dama Melisendra, D. Quixote levanta-se de um ímpeto, e

querendo acudir a estes dois últimos, saca da espada, destruindo os títeres e toda a cenografia:

> Desenuaynô la espada, y de vn brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia, començô a llouer enchilladas sobre la titerera Morisma, derribando a vnos, descabeçando a otros estropeando a este, destroçando â aquel, y entre otros muchos tirô vn altibazo, tal que si maesse Pedro no se abaxa, se encoge, y agazapa le cercenara la cabeça, con mas facilidad que si fuera hecha de masa de maçapan (…) Finalmente en menos de dos Credos dio con todo el retablo en el suelo, hechas pedaços y desmenuzadas todas sus jarcias, y figuras (Cervantes 1615: 101).

O romance que o bonecreiro *Mestre Pedro*, no D. Quixote cervantino, usava para a representação teatral com os seus títeres, é-nos facultado no *Romanceiro* de Almeida Garrett. O poema recolhido por Garrett tem por título o nome do próprio herói, *Dom Gaifeiros,* o mesmo que é narrado por Cervantes*.* Maria Ema Tarracha Ferreira, na introdução ao *Romanceiro* Garrettiano faz a apresentação do tema, mencionando, ainda, os espaços referidos na obra cervantina:

> O romance tem como tema a procura pelo marido da mulher raptada pelos mouros, e as dificuldades para a libertar. Os protagonistas são Dom Gaifeiros, um dos Pares de França, e seu tio, Dom Roldão, o herói de Roncesvales, que o incita a ir livrar a esposa, Melisendra (filha putativa de Carlos Magno, segundo a genealogia cavaleiresca), que se sabe estar cativa dos Mouros em Sansonha, nome da região ou cidade da mouraria peninsular, identificada por Cervantes (D. Quixote, II parte, cap. XXVI) com Saragoça (opinião corrente no século XVII) (Ferreira 1997: 119).

Garrett, havendo encontrado o dito romance na coleção manuscrita do Cavaleiro de Oliveira (1702-1783), passa ao exame de autenticação do mesmo. A certificação é feita pela análise de várias cópias, as quais, como o próprio Garrett fundamenta,

> não diferem no essencial; todas são mais curtas do que as lições castelhanas dos romanceiros, mas nenhuma as segue literalmente; e o mesmo faz a do Cavalheiro de Oliveira, que é, todavia, a mais completa das portuguesas. Apurei por todas elas o texto como aqui o dou, recorrendo, nas frequentes dificuldades e dúvidas em que me achei, à lição castelhana tal como a dá d Durán, que assevera tê-la copiado, não do *Cancioneiro de Ambers*, nem da *Floresta de Vários*, senão de um códice muito antigo que tinha à vista. Esta cópia, diz ele e é certo, é a que mais quadra com a descrição de mestre Pedro no *Dom Quixote*, naquele celebrado capítulo da segunda parte que para sempre deixou imortal este romance. [...] A nossa lição portuguesa tem todos os caracteres de ser do século XVI (Garrett 1997: 322).

Esta, é, portanto, aquela história de *Os doze pares de França,* que podemos ler hoje na antologia de textos dramáticos, levantada pelo Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra, intitulada *Teatro Popular Mirandês – Textos de Cariz Profano* (Gefac 2003: 471).

Ora, a Igreja cedo se deu conta do que tais representações provocavam no público. Havia nelas um potencial que não lhe passou despercebido, podendo este ser canalizado para o intuito da Igreja, o da cristianização. Estávamos, pois, num tempo em que a Igreja parecia pretender comunicar com as gentes do teatro e, neste caso mais concreto, com os bonecreiros. A estes últimos foi-lhes dada a possibilidade de apresentarem as suas peças nas igrejas. Desde que do reportório fizessem parte os temas religiosos, era-lhes

dado acesso a atuarem nesses espaços sagrados. Este costume "bem aceite" pela Igreja, tinha sempre por princípio o nome da fé e a sua expansão. Este género de representações também não passou ao lado de outros que puderam a certo momento ser benfeitores para os bonecreiros, tal como:

> Em 1339, no tempo de Carlos VI, alguns burguezes emprehenderam um theatro no bairro de San Mauro, a fim de representarem por figuras os mysterios da *Paixão de Christo.* Era um meio de não incorrer no anathema permanente dos Concilios. Carlos VI permitiu que o theatro se mudasse para Paris, e por cartas patentes de 4 de Dezembro de 1402 deu-lhe o privilegio exclusivo d'essas representações, e o titulo de *Confrades da Paixão.* Os jograes e os escreventes judiciaes não se tiveram que não inventassem um genero novo de representação, para illudir o privilegio de Carlos VI. A edade media estava farta de chorar os soffrimentos de Christo. Tinha vindo a reacção do riso; o povo conhecera que era do riso que nascia a sua salvação (Braga 1870a: 16-17).

A Igreja pretendia que os titereiros difundissem a fé, o que terá levado à posta em cena dos textos bíblicos, contados com os bonifrates. Este foi certamente o caso da criação do repertório dos Bonecos de Santo Aleixo. Todavia, os bonecreiros precisavam de garantir a sua subsistência e para tal apresentar um género de espetáculo que agradasse ao seu público primordial; o povo. E, como este último procurava nos espetáculos populares a diversão, pois "tinha vindo a reacção do riso", era no teatro de marionetas que encontrava um escape para a dureza da sua vida.

2.5. A *ănĭma*[17] do bonifrate

O desejo de transcendência sempre foi no ser humano um objeto da sua ambição. Há séculos que procura, pelos vários meios ultrapassar-se, descobrindo pelo caminho da sua aprendizagem as formas de o alcançar. Diz a doutrina cristã que "Deus fez o Homem", Nietzsche, pelo contrário, disse que "o Homem criou Deus, Deus está morto". A verdade é que o Homem tem vindo em busca das respostas para as suas questões metafísicas.

J. F. Angelloz diz que "temos necessidade de um objeto para nos orientar" (Amaral 1996: 172). O ser humano, criou e construiu, então, imagens votivas e/ou outras esculturas sacras que lhe servem de veículo para entrar em contacto com o divino. Depois separou essas figuras de outras da sua criação, como os bonecos de teatro, atribuindo-lhes valores distintos. Do mesmo modo, conferiu aos bonifrates uma certa carga espiritual. E esse misticismo inicia a partir da sua construção/criação e está presente no ato de cada representação. Sergey Vladimirovich Obraztsov (1901-1992), marionetista russo declara:

> Um boneco é uma representação de um ser humano e portanto deriva dele. Este é um processo natural e irreversível… A história do teatro, incluindo o de marionetas, é a história de um divertimento imitativo. É vasta como a da sociedade humana. Os movimentos imitativos apresentados perante auditórios tiveram originalmente a forma de dança-pantomima na qual o intérprete estava sempre vestido de uma certa maneira, isto é, comportava-se de modo a definir o objecto que ele pretendia representar com a sua aparência externa. Penso que a

[17] Do latim *Alma*

> pintura da cara precedeu a máscara, mesmo só em virtude do facto de ser mais fácil borrar as faces com fuligem ou suco de bagas e espetar penas no cabelo, do que esculpir uma máscara de madeira com uma pedra afiada. Mas isto não quer dizer que mais tarde o *make-up* facial não tenha copiado a máscara ou um homem mascarado - um boneco. A ligação estreita entre o teatro vivo e o de marionetas e a influência de um sobre o outro, quando os dois se estabelecem, foi natural e orgânica porque a parede que os dividia era tão fina que a influência mútua se tornou inevitável (Delgado 1967e: 254-255).

O público sabe que um boneco não se move por si, que alguém o faz mover-se, mas a consciência de haver um mecanismo não destrói a ilusão. O movimento do boneco em cena produz uma sensação na plateia e essa sensação é importante. Esta ilusão é consequência da sensação que se tem ao ver um objeto a mover-se, aparentemente, por si. Não é, no entanto, o movimento que causa essa sensação: ela é despertada pela relação que se cria entre o ator-manipulador, o boneco e o público. Em *O Fantoche que ajuda a crescer*, Isabel Alves Costa e Filipa Baganha mencionam:

> Toda esta relação entre manipulador e fantoche, toda esta ilusão de vida que o fantoche provoca, só consegue ser mantida se o manipulador sentir que mais alguém, para além de si, também a vive.
> É o grau de credibilidade que o manipulador sente no espectador que, a cada momento, lhe confirma a ilusão e, ao fazê-lo, permite que o manipulador mantenha vivo o fantoche (Costa *et al.* 1989: 39).

Se o espetador tiver visto o bonifrate viver, se tiver acreditado na vida que ele lhe revelou como sendo uma vida verdadeira, dificilmente conseguirá de novo vê-lo apenas como uma coisa. O envolvimento do espetador na representação teatral, a crença de que aquele momento é verdadeiro, faz com

que as suas emoções sejam exacerbadas ao ponto de haver uma reação espontânea, seja de comoção ou de exaltação. Toni Rumbau expõe um exemplo de como os espetadores se envolviam na representação dos bonecos tradicionais sicilianos:

> Contam velhas testemunhas que, quando o seu público habitual ainda era composto por gente humilde dos bairros mais populares da cidade, as brigas no cenário costumavam contagiar a plateia. Os presentes dividiam-se entre os dois bandos confrontados, em função de tricas antigas ou novas, e mais do que uma vez o marionetista era obrigado a interromper a sessão para recordar ao público a natureza inanimada das personagens (Rumbau 2014: 50).

O conteúdo deste extrato reporta-se a meados do século XX, quando os *Pupi* sicilianos ainda tinham o seu público popular. Dos temas daqueles espetáculos faziam parte os princípios da família, da lealdade, do clã, da palavra dada e da honra. As inimizades vinham ao de cima, colocando-se cada fação de cada clã em cada lado da barricada. Começava a batalha entre grupos ou famílias, terminando, não raras vezes, num banho de sangue ou com alguma marioneta esfaqueada.

Encontramos na *Crítica da Razão Pura,* no Capítulo I – Doutrina Transcendental dos Elementos – Primeira parte, Estética Transcendental, de Immanuel Kant (1724-1804), uma relação entre o objeto e a emoção:

> O efeito de um objecto sobre a capacidade representativa, na medida em que por ele somos afectados, é a *sensação.* A intuição que se relaciona com o objecto, por meio de sensação, chama-se *empírica.* O objecto indeterminado de uma intuição empírica chama-se *fenómeno.* Dou o nome de *matéria* ao que no fenómeno corresponde à sensação;

> ao que, porém, possibilita que o diverso do fenómeno possa ser ordenado segundo determinadas relações, dou o nome de *forma* do fenómeno. Uma vez que aquilo, no qual as sensações unicamente se podem ordenar e adquirir determinada forma, não pode, por sua vez, ser sensação, segue-se que, se a matéria de todos os fenómenos nos é dada somente *a posteriori*, a sua forma deve encontrar-se *a priori* no espírito, pronta a aplicar-se a ela e portanto tem que poder ser considerada independentemente de qualquer sensação (Kant 2010: 61-62).

A sensação vivida ao vermos o bonifrate a mover-se, é exposta por Kant, quando diz que a capacidade representativa de um objeto cria em nós o efeito pelo qual somos afetados. A ilusão de vida criada pelo boneco é-nos dada pela experiência de conhecermos os movimentos naturais do ser humano, os quais reconhecemos na marioneta. O nosso cérebro tem armazenadas as várias sensações que irão ser estimuladas pelas imagens dos movimentos do bonifrate, resultando estes estímulos em emoções diversas. O nosso espírito tem as sensações em si incutidas e, a faculdade *a priori* de *a posteriori* criar sensações. O cérebro é, pois, o responsável pela relação máxima entre o real e o ilusório, permitindo a ligação entre o ator-manipulador, o boneco e o espetador.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), na *Fenomenologia do Espírito*, conduz-nos no sentido de o acontecimento ter o seu princípio no interior, passando para o exterior, dando lugar à unificação do primeiro (consciência/espírito) com o Outro:

> No conhecimento filosófico o vir-a-ser do *ser-aí* como *ser-aí* difere do vir-a-ser da *essência* ou da natureza interior da coisa. Mas, primeiro, o conhecimento filosófico contém os dois, enquanto o conhecimento

> matemático só apresenta o vir-a-ser do *ser-aí,* isto é, do *ser* da natureza da Coisa no *conhecer* como tal. Segundo, o conhecimento filosófico unifica também esses dois movimentos particulares. O nascer interior, ou o vir-a-ser da substância, é inseparavelmente transitar para o exterior ou para o ser-aí; é ser para Outro. Inversamente, o vir-a-ser do ser-aí é o recuperar a si mesmo na essência. O movimento é assim o duplo processo e vir-a-ser do todo; de modo que cada momento põe ao mesmo tempo o outro, e por isso cada qual tem em si, como dois aspectos, ambos os momentos; e eles, conjuntamente, constituem o todo, enquanto se dissolvem a si mesmos e se fazem momentos seus (Hegel 1992: 43-44).

A matéria em si não tem vida, mas a partir da emoção que o boneco desperta no ator, cria-se uma relação com o público que provoca essa ilusão. Portanto, o boneco influencia o ator-manipulador e, a partir da impressão que o primeiro desperta no humano, este imprime-lhe impulsos que lhe conferem ilusão de vida, sempre com a aprovação e a emoção do público. O teatro de bonifrates envolve uma remodelação de personalidade do ator-manipulador, adotando este uma personalidade diferente da sua. A alegria interna que um bonecreiro sente ao manipular um boneco, transmite-se para o público.

A matéria não tem vida, porque não é um corpo vivo, mas inanimado, pode, no entanto, ter alma, ainda que à primeira vista seja um objeto inerte. Analisando a obra *Sobre a Alma,* capítulo 1. Definição de alma (i): Alma substância e primeiro ato do corpo, Livro II, de Aristóteles (384-322 a.C.), vamos encontrar:

> Se um instrumento, como um machado, fosse um corpo natural, o que é, para um machado, ser, seria a sua essência, e isso seria também a sua alma. Separada a alma, o instrumento não seria mais um machado, a não ser por homonímia. Mas, como as coisas são, é um machado. A

> alma, com efeito, não é o ser e a definição de um corpo daquele tipo, mas sim o ser e a definição de um corpo natural de uma qualidade tal que possua em si mesmo o princípio do movimento e do repouso (Aristóteles 2010: 63).

Na citação, Aristóteles dá-nos o exemplo de uma possível alma num objeto utilitário. O machado, na avaliação do filósofo, não poderia ter alma, pois é apenas esse instrumento; um machado. Se fosse um ser natural, logo vivente, teria alma, mas deixaria de ser aquele machado, apenas restaria o seu nome; machado. Portanto, o machado não poderia, na opinião de Aristóteles, ter alma, porque esta só pertenceria a um "corpo natural" o qual "possua em si mesmo o princípio do movimento e do repouso".

Coloquemos agora o conteúdo do texto extratado ao serviço do bonifrate. É verdade que à primeira vista o boneco, pela sua essência de ser inanimado não poderia ter alma, ficando em pé de igualdade com o machado de Aristóteles. Todavia, a marioneta é mais do que uma simples ferramenta de trabalho. O títere por si já tem alguma vida, pois influencia o seu manipulador, do qual recebe os impulsos que se transformam em energia, e esta em vida. A vida de um é a vida do outro, e os dois, boneco e manipulador passam a ser unos. Assumindo, então, que o bonifrate possa adquirir vida, trazemos à colação um excerto da obra *A Alma está no cérebro. Radiografia da máquina de pensar*. Capítulo 1: A Alma está no cérebro, de Eduardo Punset, o qual evoca:

> Na procura da alma, Descartes imaginou uma estrutura que chamava «a rede extensa» (a matéria) e, paralelamente, uma organização que poderia ser denominada consciência, alma ou pensamento. René Descartes estudou a forma como a matéria interactuava com a alma e como esta interactuava com a matéria. O lugar onde se produzia esta

> interligação era a glândula pineal. Deste modo, tanto Willis como Descartes, como muitos outros anatomistas e cientistas, identificaram o lugar da alma ou, dito de outro modo, converteram a alma em carne (Punset 2008: 24).

Seguindo o raciocínio de Aristóteles o machado não poderia ter alma porque não era um corpo natural, este seria igualmente o caso do bonifrate. Agora ao observarmos as conclusões dos anatomistas e cientistas, narradas por Punset, encontramos a alma convertida em carne. Todavia, a carne, enquanto matéria orgânica, é pertença de um ser vivo animal e, como é visível abaixo em Gaffiot, a alma (*anima*), princípio vital, distinta do corpo, é oposta a *animus*, sede do pensamento, o qual é uma propriedade do Homem, como ser racional, logo o espírito dos outros animais é desprovido de razão. E, se é feita a destrinça entre animal racional e irracional, é na mente que encontramos a faculdade intelectual, o pensamento, a reflexão:

> **ănĭma**, *æ,* f. (cf. *animus*), souffle // air // âme [par oppos. au corps] : *numquam vidi animam rationis participem ĭn ulla alia nisi humana figura* Cic. *Nat. 1, 87,* jamais je n'ai vu d'âme raisonnable dans une autre forme que la forme humaine ; *de immortalitate animæ* Cic. *Rep. 6, 3,* sur l'immortalité de l'âme // âme [en tant que principe vital, distinct du corps, mais opposé à *animus*, siège de la pensée (Gaffiot 1986 [1934] : 127).
>
> **ănĭmus**, *i,* m., âme, esprit // [en gen., principe distinct du corps, qui préside à l'activité d'un être vivant, homme ou animal] : *bestiarum animi sunt rationis expertes* Cic. *Tusc. 1, 80,* l'âme des bêtes est privée de raison // [siège de la pensée, ensemble des facultés de l'âme] (Gaffiot 1986 [1934] : 129).
>
> **corpus**, *ŏris,* n. // corps [en gén.] (Gaffiot 1986 [1934] : 433).
>
> **mens**, *mentis,* f. (rac. *men.,* cf. *memini*) // faculté intelectuelle, inteligence : *mens animi* Lucr. *4, 758,* faculté intelectuelle de l'esprit //

> *quae pars animi mens vocatur* Cic. *Rep. 2, 67,* la partie de l'âme qu'on appelle intelligence // [en gen.] esprit, pensée, réflexion (Gaffiot 1986 [1934] : 966).

A vida recebida pelo boneco, quando este está em repouso fica em estado de energia armazenada, agora a sua própria energia. Os bonecos têm muita energia porque são uma reprodução do homem em escala reduzida, pois o facto de serem pequenos, cria neles uma concentração maior de energias. A energia é o que liga a matéria ao espírito. É o invisível intuído, tornado visível através de imagens simbólicas, de sensações físicas e emotivas. Há nestas figuras antropomórficas uma condensação energética que o marionetista, ao tocar nelas, recebe como forças. O bonifrate está aos nossos olhos aparentemente inanimado, ganhando imediatamente vida quando tocado, transformando-se e transformando-nos por completo.

O filósofo grego colocava a alma como pertença exclusiva de um corpo natural que pudesse ter a capacidade do movimento e do repouso. O boneco, pelas razões que apontámos, possui estes dois elementos, ainda que não disponha de um corpo natural, tem energia própria, o que pode traduzir-se na vida da marioneta. Punset recordava Thomas Willis (1621-1673) e René Descartes (1596-1650) que haviam convertido a alma em carne. E, se o seu manipulador é de carne e osso e lhe imprimiu energia, então o boneco será uma extensão do humano, igual a ele. O boneco pode ter alma, assim sendo, reunindo os vários fatores, podemos dizer que este, como o seu manipulador, tem vida, alma e carne. O boneco é, pois, um ser de corpo inteiro, não apenas um rosto ou uma máscara. A marioneta é uma figura a três dimensões.

A vida do bonifrate é-lhe dada pelos impulsos de energia, que lhe são transmitidos pelo ator-manipulador, e transformados nos movimentos que criam a emoção nos espetadores. A energia, o impulso vital do boneco é-lhe dada pelo ator-manipulador através do movimento. O boneco com os seus movimentos espontâneos, está ligado a algo interior, a uma força misteriosa. Algo o move, algo maior do que a força que o mantém preso à terra. Heinrich von Kleist dizia que "a alma está no centro de gravidade do movimento, e nos movimentos naturais está a harmonia. (…) No homem, a consciência, ou o conhecimento, produz um deslocamento do centro e com isso se quebra a harmonia" (Amaral 1996: 294). Uros Trefalt alude a Kleist dizendo que este autor,

> pone al títere sobre el ser humano. El títere es el modelo ideal para el abstracto absoluto. Está creado. Su creador es el ser humano, que a su vez es también una creación. A diferencia de su creador, es mortal, ni el títere ni Dios lo son. El primero porque no está vivo, el segundo porque es eterno (Trefalt 2005: 17).

Para Kleist, no teatro só Deus e as marionetas são perfeitos. E Edward Gordon Craig (1872-1966) considerava que "a marioneta é a descendente dos antigos ídolos de pedra dos templos, é a imagem degenerada de um Deus" (Borie 2004: 391). Assim, o boneco, esta criação do Homem, que não está viva, mas é eterna, como Deus, permite ao ator-manipulador a sua transcendência, pois,

> os bonecos, tal como os elfos, só precisam do chão para o *tocarem ao de leve* e revitalizarem o impulso dos membros por via desse refreamento instantâneo (…) para o homem, nesse particular, seria simplesmente

> impossível alcançar ao menos o nível do boneco. Neste âmbito, só um deus poderia medir-se com a matéria; e este era o ponto em que as duas extremidades do mundo, na sua circularidade, se tocavam (Kleist 2009: 139).

Como Kleist, Vsevolod Meyerhold (1874-1940) considera que a perfeição do movimento só pode ser alcançada na mais perfeita inconsciência (animais, bonecos) ou na mais total consciência. Ele sublinha a maneira pela qual só uma organização consciente do movimento do ator pode engendrar no espetador uma emoção dramática – o seu movimento, inorganizado, natural, produz emoções de um outro tipo e, antes de tudo, estéticas. Portanto, o objetivo principal do ator meyerholdiano não é sentir, mas dominar os meios de transmitir ao público uma partitura de emoções, sugestões, questionamentos, estímulos e despoletar os processos que convocam a imaginação e a reflexão, introduzindo no jogo o espetador, sem o qual o espetáculo não existiria: é nele que devem nascer as emoções ligadas aos sentimentos que o ator, sem os experimentar, tem condições de suscitar. O jogo do ator meyerholdiano desenvolve-se a partir de um sentimento de base, a *alegria* (Picon-Vallin 2006).

O ator-manipulador é responsável pelo seu boneco, por dar-lhe a energia, a voz, a vida no seu todo. Esta responsabilidade é tanto mais sentida quanto maior for a entrega por parte do manipulador à sua marioneta. E, deverá sê-lo por inteiro, no sentido mais lato da sua transmissão ao ser inanimado, de corpo e alma (com os dois corpos, material e espiritual indivisíveis).

> **Corpo** *s.m.* parte física dos seres animados (Costa *et al.* 2005: 443).
> **Alma** *s.f.* princípio espiritual em oposição à matéria (Costa *et al.* 2005: 81).

Porque, o espetáculo só nasce, realmente, quando o ator-manipulador, exteriorizando o seu mundo interior, dá vida ao ser inanimado. Craig defendia que o ator deveria despersonalizar-se, o qual "desaparecerá e no seu lugar veremos uma personagem inanimada – que se poderá chamar, se quereis, a "Supermarioneta"" (Borie 2004: 391). Portanto, o ator perfeito seria aquele capaz de se fazer desaparecer, ou de se fazer fundir em algo fora da sua pessoa. Para Craig, a expressão ideal para o teatro era a máscara e o boneco:

> **Máscara** *s.f.* artefacto de cartão, pano, cera e/ou outros materiais, que representa uma cara ou parte dela, e destinado a cobrir o rosto para disfarçar a pessoa que o põe (Costa *et al.* 2005: 1084).

Um bonifrate é uma máscara de corpo inteiro, não é só de cara, que o bonecreiro usa fora de si próprio. Este romper com a técnica tradicional do ator, e a rejeição do rosto humano por não considerar este um meio de expressão teatral, levam Craig a iniciar um novo capítulo na História do Teatro. Ao rejeitar o rosto humano, almejando por transformar o ator numa "supermarioneta", estreita a ligação entre o Homem e o boneco. Cria uma relação única, uma mesma energia, desenvolvendo o vínculo entre o grande e o pequeno.

O bonecreiro dá, assim, vida ao outro ser, transformando-se os dois num só. O ator-manipulador anula-se a si próprio para servir o ser inanimado, ao

mesmo tempo que há uma inversão de energias e consequente transferência destas de um corpo para o outro:

> No jogo de forças, essa lei se mostrava justamente como esse transitar absoluto ou como mudança pura: o homônimo, a força, se decompõe numa oposição que primeiro se manifesta como uma diferença independente, mas que de fato demonstra não ser diferença nenhuma. Com efeito, é o homônimo que se repele de si mesmo, e esse repelido se atrai, essencialmente, porque ele é o mesmo! A diferença estabelecida - já que não é nenhuma – se suprassume de novo. Com isso se apresenta como diferença da Coisa mesma, ou como diferença absoluta; e essa diferença da Coisa é também o mesmo que o homônimo que se repeliu de si e desse modo põe somente uma oposição que não é nenhuma (Hegel 1992: 111).

Hegel neste excerto extratado do ponto *156 - [Dieser Wechsel]* "essa mudança", da obra supracitada, exprime que não há uma mudança da Coisa mesma, (chamemos-lhe objeto), porque esta é uma e a mesma coisa, já que o conteúdo dos momentos da mudança permanece o mesmo. O ator-manipulador e o seu boneco é o mesmo objeto de energia, neste "jogo de forças".

Tadashi Suzuki (1939-), na "Gramática dos Pés" (*Grammar of the Feet*), conhecido entre nós por *Método Suzuki*, fala do fascínio ou carisma, começando pela capacidade dos atores para aproveitar a energia da terra através dos pés, por forma a aproveitá-la e a contê-la, para que o tronco e os braços, as mãos e o rosto possam expressar qualquer coisa e tudo. O seu método focaliza a parte do corpo que está em contacto permanente com o solo: os pés. Ele acredita que a sensibilidade física do ator depende de seus pés e da consciência física de como a posição dos pés pode despertar e

ampliar essa sensibilidade. Suzuki dá especial ênfase aos pés porque acredita que a consciência da comunicação do corpo com o solo nos leva a uma consciência ampliada de todas as potencialidades físicas do corpo. A ilusão de que a energia dos espíritos pode ser sentida através dos pés para ativar os nossos corpos é a mais natural e preciosa ilusão para nós, os seres humanos. O seu método usa o corpo como um ponto tangente para aceder à alma, ao espírito.

Suzuki pede para o ator observar cada movimento, bem como o silêncio entre esses movimentos. Ele percebe que o corpo está em constante movimento e na consciência corporal que se origina a partir da observação constante desses movimentos, de modo a unificar todo o corpo do ator:

> Considering various types of body placement from another perspective, changes in posture and movement often seem closely related to differences in the positions of the feet. It is for this reason that this grammar, this way of using the feet, has been developed around the differences in sensations felt in the body as it connects with the ground. The goal is to ensure and enrich the histrionic unification of the whole bodily expression along with the speech; both of these elements are constructed on the basis of the feet (Suzuki 1986: 20).

A "Gramática dos Pés", criada por Suzuki, pretende realçar a consciência física do ator, a qual procura despertar e ampliar todas as potencialidades físicas do corpo do artista, nessa ligação constante ao chão, à terra. Também o bonecreiro deverá usar os pés nessa permanente união com a terra. A sua ação assenta na região pélvica, apoiada sobre os joelhos ligeiramente fletidos, proporcionando uma maior dinâmica ao jogo teatral.

O bonifrate, na opinião de Kleist, é uma criação do Homem, que por sua vez, é também uma criação. Mas, esta relação simbiótica, quase deificada, só existirá verdadeiramente no momento dessa interconexão entre os dois seres, humano e inanimado. Ao manipularmos o ser inanimado estamos a animá-lo, a dar-lhe vida, transmutando-nos para um único elemento. Dar, por isso, vida a um corpo inanimado é o supremo ato da criação.

CAPÍTULO III - O ESTADO NOVO E A PROPAGANDA

3.1. O Secretariado da Propaganda Nacional (SPN/SNI)

António de Oliveira Salazar (1889-1970) tinha da política uma visão essencialmente conservadora e ordeira. Alçado à liderança do governo, Salazar apressou-se a solidificar a sua máquina de poder, reforçando as características ideológicas e políticas do seu projeto de "regeneração nacional" – antiliberal, nacionalista, imperialista e corporativo baseado num "Estado forte" e num entendimento tradicionalista e moralizador da sociedade e das mentalidades. O seu autoritarismo vinha-lhe de acreditar que a decadência e a anarquia vividas em Portugal se deviam principalmente à desintegração social e à corrupção moral e que esses vícios tinham surgido devido às influências maçónicas e ao liberalismo estrangeirado que a revolução liberal, um século antes, instalara no país. Um Portugal verdadeiro, duradouro, pacífico e reconciliado só seria possível através da restauração das instituições e dos valores tradicionais. Logo, o lema principal do novo regime seria "Deus, Pátria e Família", com a palavra de ordem adicional e orientadora de "Tudo pela Nação, nada contra a Nação".

O seu objetivo não era o futuro mas a preservação do *status quo* dominante, reforçado e revigorado pela reinvenção do passado. Esta abordagem ideológica pré-moderna e reacionária levou-o a temer sempre o desenvolvimento económico acelerado, a disseminação da literacia e a abertura cultural como ameaças ao objetivo mais elevado de garantir a estabilidade social e a paz política.

Como intelectual académico, tecnocrata elitista e político de gabinete, Salazar sentiu sempre um profundo desprezo pelas massas: a soberania nacional não significava senão uma populaça desordeira, incapaz de decidir um rumo e de se autogovernar (Sardica 2011: 62-63). Não tendo – na opinião do ditador – o povo a capacidade de discernimento e de orientação, cabia-lhe a ele estabelecer, de cima para baixo e sem contestação, o caminho da governação. Foi por isso que ele nunca procurou o apoio do povo e separou cuidadosamente a sua autoridade de todas as formas de legitimidade eleitoral ou parlamentar.

Salazar, esquivo a reuniões públicas, evitou o contacto com terceiros, não reunindo, sequer, conselhos de ministros. Esta carência de uma representação física do chefe de Estado é compensada pelos serviços de propaganda que preenchem a ausência com uma imagem obsessiva e mitificante de Salazar; apresentado como uma espécie de pai da nação, o Salvador da Pátria, o protetor de todos os portugueses, é elevado ao nível de Deus, extraordinariamente presente pela sua ausência: não o vemos, mas ele sabe tudo e vê tudo. E, este pai da nação sabia que para ser "amado" precisava de um elemento para a sua concretização; o medo. Essa relação do amor em oposição ao respeito imposto pela força do medo, forjada em torno da figura omnipresente do ditador português, pode ser apoiada na interpretação de Neale Donald Walsh (1943-) acerca da criação divina deste sentimento de inquietação:

> Deus sabia que para o amor existir – e conhecer-se a si mesmo como *amor puro* – teria também de existir o seu exacto oposto. Por isso Deus criou propositadamente a grande polaridade – o oposto absoluto do

amor – tudo o que o amor não é – aquilo a que agora se chama medo. Existindo o medo, o amor já podia existir *enquanto algo capaz de ser experienciado*. É a esta criação de *dualidade* entre o amor e o seu oposto que os humanos se referem nas suas diversas mitologias como o nascimento do *mal*, a queda de Adão, a revolta de Satanás, e por aí fora (Walsh 2002: 43).



Figura XI[18]

[18] Salazar – "Salvador da Pátria" – na aura do fundador, o rei D. Afonso Henriques (primeiro rei de Portugal). Internet. Disponível em http://4.bp.blogspot.com/-

O Estado Novo, implantado em 1933, encontrou imediatamente formas de moldar, por meio da repressão, o povo que governava. A ação censória e de enquadramento político-ideológico da população ficariam a cargo do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), criado nesse mesmo ano. Este foi substituído em 1944, sendo designado de Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular e Turismo (SNI) e mais tarde de Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT) (Azevedo 1999: 115).

O SPN foi concebido simultaneamente como aparelho central de fiscalização e censura de todas as formas de expressão que assumissem caráter público, independentemente da sua natureza: jornalística, literária ou artística; como instrumento de manipulação da informação; como órgão de direção da propaganda do regime, internamente e no exterior; como aparelho centralizador, coordenador e dinamizador da ação de divulgação dos valores políticos, ideológicos e culturais do Estado Novo; e como agente interventor e mediador do regime junto dos artistas e dos intelectuais.

O regime salazarista apercebeu-se, naquele princípio da década de mil novecentos e trinta, da verdadeira revolução que, no domínio da publicidade e da propaganda estava já em curso em vários países, designadamente em Itália e na Alemanha. Estes tinham compreendido a importância da utilização da informação e da cultura, assim como dos seus respetivos agentes, e dos novos meios de comunicação que eram a rádio, o cinema e o cartaz, como instrumentos de propaganda política, de ação ideológica e de mobilização das massas populares.

8ljaVwEEXoY/T2zHNMV2JMI/AAAAAAAAEU4/DfIuZSjepLg/s1600/1.jpg (consultado em 14 de outubro de 2015).

Em 1932 António Ferro (1895-1956), de seu nome completo António Joaquim Tavares Ferro, jornalista e escritor, entrevistou Salazar. Durante esse tempo sugeriu ao ditador a criação de um organismo que fizesse propaganda aos feitos do regime. A Ferro, homem de letras e de cultura, desde sempre muito ligado aos meios artísticos,

> ficou o regime a dever de facto senão a plataforma integral, pelo menos as modalidades possíveis de um relacionamento sério e eficaz com os trabalhadores das artes, com eles definindo e encontrando o material da reprodução; em plano mais elevado, concebeu um aturado projecto que se tornou numa espécie de imenso *ministério* da informação e divulgação, cujo desaparecimento só poderia coincidir, como de resto veio a suceder, com a própria morte do Estado Novo (Ó 1992:410).

As entrevistas, publicadas inicialmente no Diário de Notícias, reúne-as em livro, editando-as em 1933 com o título *Salazar, o Homem e a Obra*. Nesse mesmo ano Salazar chama António Ferro para dirigir o Secretariado da Propaganda Nacional, assumindo as funções de chefe da propaganda e de responsável pela política cultural do Estado Novo. Ferro formulou, perante Salazar, a sua teoria da "Política do Espírito", dizendo que:

> Política do Espírito é aquela que procura, precisamente, a independência do Espírito, que o liberta da escravidão, do materialismo tirânico… A literatura, a arte e a ciência não foram criadas pelo homem, ou por Deus, para insultar ou diminuir a vida, mas para a engrandecer, para lhe dar maior altura… Política do Espírito, somando, é, portanto, aquela que procura proteger todos os criadores da Beleza não só estimulando-os a produzir obras de arte mas também preparando-lhes aquela atmosfera moral em que o Espírito seja Espírito, em que o Espírito… seja a vitória do Espírito. […] Nós não defendemos uma vida fria, parada, claustral, como não queremos uma

> literatura seca, doentia, cheia de cilícios! O que defendemos – e defenderemos sempre – é uma vida saudável! A morbidez, o vício, o amoralismo são a morte do homem, a sua decomposição (SNI 1946: 38-39).

No entanto, num discurso proferido em 26 de outubro 1943, na sede do Secretariado da Propaganda Nacional, por ocasião da homenagem que lhe foi prestada a propósito da comemoração do 10º aniversário do SPN, Ferro referiu-se a si próprio desta forma:

> Eu era (sou ainda, felizmente) um lutador incorrigível por temperamento e por nacionalismo, consciente hoje, inconsciente no começo. Afligiam-me certas inferioridades do meio (não digo do País): a mesquinhez de visão no campo das coisas do espírito; o provincianismo de certas opiniões; o mau gosto inveterado de alguns aspectos da nossa vida social; a mediocridade de certas manifestações chamadas de arte; a prosa demasiado prosaica, vulgar, de alguns orientadores da nossa vida intelectual (SPN 1933-1943: 9-10).

Tutelado pela Presidência do Conselho, logo sob a alçada direta de Salazar, a criação do Secretariado da Propaganda Nacional urgia para atingir o espírito nacionalista e a integração num pensamento moral que deveria dirigir a nação. O SPN soube desde a primeira hora da importância das artes, concretamente o teatro e o cinema para os seus propósitos; a propaganda nacionalista. No Decreto-Lei nº23054, de 25 de setembro de 1933, artigo 11º e parágrafo único desse artigo, podemos ler que a este organismo competia:

> Regular as relações da imprensa com os poderes do Estado; fomentar a edição de publicações que se destinem a fazer conhecer a actividade do Estado e da Nação Portuguesa; organizar um serviço de informação da acção desenvolvida pelos diferentes serviços públicos na parte que

> interesse à Propaganda Nacional; servir permanentemente como elemento auxiliar de informação dos respectivos Ministérios; organizar manifestações nacionais e festas públicas com o intuito educativo ou de propaganda; combater por todos os meios ao seu alcance a penetração no nosso País de quaisquer ideias perturbadoras e dissolventes da unidade e interesse nacional; estimular, na zona da sua influência, a solução de todos os problemas referentes à vida do espírito, colaborando com os artistas e escritores portugueses e podendo estabelecer prémios que se destinem ao desenvolvimento de uma arte e de uma literatura acentuadamente nacionais; utilizar a radiodifusão, o cinema e o teatro como meios indispensáveis à sua acção (Decreto-Lei nº 23054 de 25 de setembro de 1933).

Desde a sua criação em 1933 até meados da década de 1940, o SPN foi relativamente eficaz no estabelecimento de formas de diálogo e colaboração com muita gente ligada às artes e aos espetáculos. As conferências; as bibliotecas ambulantes de cultura popular; os prémios destinados a recompensar os filmes e os artistas portugueses; os cinemas ambulantes; a aposta na arquitetura moderna, nos museus, na recuperação de monumentos; a intensa utilização da Emissora Nacional; a edição, em grande escala, das mais diversas publicações de divulgação cultural, histórica, turística e política, todas de forte carga ideológica; o recurso ao teatro e em particular, ao cinema (áreas que controlou, largamente, através da produção própria e de políticas de concessão de subsídios e de atribuição de prémios) abriram, durante mais de uma década, um amplo espaço de manobra político-cultural e ideológica ao regime (Azevedo 1999: 158).

A imagem de Portugal que o aparelho de propaganda salazarista transmitia, para uso interno e externo, era a que decorria da estrutura politico-ideológica em que se inspirava o Estado Novo, ou seja, era a imagem

de Portugal como sendo a de um "jardim da Europa à beira mar plantado", terra de santos e heróis, de propagadores da Fé e defensores de um Império pelas quatro partes do mundo repartido. Esta era uma verdade para Salazar, a qual deixou explicada no famoso discurso do 10º aniversário da "revolução nacional", proferido em Braga, a 28 de maio de 1936:

> Para as almas dilaceradas pela dúvida e negativismo do século, tentámos restituir o reconforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e a sua História; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o dever de trabalhar (Salazar 2007 [1937]: 83).

A Censura permitiu a Salazar, a afirmação e a prevalência, por quatro décadas, de uma imagem fantasiada, de um Portugal irreal, diferente em muito, daquele que era vivido e sentido pela população dedicada às mais diversas atividades de caráter intelectual, administrativo, braçal ou fabril. Neste país irreal, os jornais de tão depurados pela censura, chegavam às mãos dos portugueses como se viessem de um país em que não acontecia nada, e daí que se parecessem todos uns com os outros, porque todos publicavam apenas o que lhes era consentido pela Censura, não correspondendo as notícias à verdade da vida do país, como referiu Norberto Lopes:

> Os jornais portugueses não dispunham de uma informação capaz e a pouca que chegava às redacções era filtrada pela Secretaria de Estado, revestia-se de carácter unilateral e mostrava-se quase sempre tendenciosa. Vivíamos num regime de informação dirigida. Só se publicava as notícias que convinham ao Governo e as outras eram distorcidas ao sabor das conveniências políticas. Acontecia muitas

> vezes que tínhamos conhecimento de sucessos ocorridos em Portugal e de decisões tomadas, dentro e fora do País, que nos diziam respeito, por intermédio de jornais estrangeiros. Pela simples razão de que os nossos governantes se recusavam, sistematicamente, a informar e a esclarecer o público sobre determinados assuntos que não condiziam com os seus pontos de vista (Lopes 1975: 294-295).

Neste Portugal irreal não havia fome, nem situações de extrema miséria, nem falta de assistência médica e hospitalar, nem pessoas a viver em barracas, nem mortalidade infantil, nem analfabetos, nem desemprego, nem exploração, nem sequer suicídios, porque os censores cortavam e proibiam tudo. Adolfo Casais Monteiro dá-nos conta destas proibições e do medo que elas geravam:

> Cada um tem medo do outro, e todos juntos têm medo do Poder. Fazem censura à toa porque… têm medo de ser censurados. Têm medo às reclamações da Igreja, que têm força de lei, e às do primeiro salazarista bronco que possa denunciá-los. Eles não sabem nada de teatro, sabem do seu rico lugarzinho, e catam cada peça a fim de impedir, por exemplo, que se atente contra os "sagrados laços do matrimónio". Ou o leitor não sabia que em Portugal o adultério é proibido… no teatro? Como é proibido o suicídio, proibido aliás, igualmente, no noticiário dos jornais. Em Portugal ninguém se lança duma ponte abaixo, ou para debaixo dum comboio. Não senhor: cai. Há acidentes, e não há suicídios. Mas o adultério, esse não se pode transformar em acidente, no teatro: só pode ser pura e simplesmente proibido (Monteiro 1974: 202-203).

Esta deformação da relação com o real contamina o *modus vivendi* dos portugueses que vivem no medo de um poder insidioso que os vigia sem cesso, e que acabam por ficar dominados pelo imaginário da ameaça, como no-lo apresenta Bernardo Santareno (1920-1980):

> Medo. O mesmo medo que enruga a mais pura alegria, que gera cobras na cana dos amantes, que deita neve nos mais negros cabelos, que seca o leite no peito das mães… No meu país quem governa é o medo! Os olhos e os ouvidos do medo crescem e multiplicam-se por toda a parte: nem o pai, nem a mãe, nem a esposa servem de porto abrigado; armadilhas de traição eles podem ser também. Em Portugal, as varejeiras do medo por toda a banda voam e em todas as cousas, vivas ou mortas, de imprevisto pousam. Muitas, muitíssimas são; sem conto, realmente. As nojentas, as ardilosas, as pestíferas varejeiras do medo! (…) Na Europa civilizada, Portugal é a fortaleza do Medo; espiões e polícias, os seus alicerces e guarda (Santareno 1966: 99).

Os portugueses viviam subjugados pelo medo, pois eram vigiados a tempo inteiro. Qualquer movimento era suspeito, qualquer pretensão a uma opinião pessoal diferente da transmitida pela autoridade devidamente hierarquizada – do professor na escola, do padre na igreja, do pai de família, do chefe de Estado – e diferente da de Deus, corria o risco de sanções. Nesta construção de opiniões unívocas, o indivíduo desaparece em proveito da nação unida e do Estado Novo. O indivíduo não deve sair da linha e, sobretudo, não deve sair da condição de que herdou ao nascer. A censura e a polícia política asseguravam o cumprimento das regras impostas e da encenação em que a população devia desempenhar apenas o papel que o Estado Novo lhe tinha atribuído, e para o qual era condicionada, desde a mais tenra idade, por sistema de sugestão e de vigilância muito experimentado.

A Censura passou, deste modo, a estar presente em todos os campos da vida dos portugueses, tendo-se entranhado de tal forma no espírito destes, o que levou à própria autocensura. Esta constituiu uma das formas mais graves de condicionamento intelectual e de repressão cultural, porque, sem que as pessoas tivessem plena consciência, castrava a criatividade e o espírito

crítico, tendia a moldar as mentalidades, do permitido ou do politicamente correto, no âmbito de um regime fortemente repressivo como era o Estado Novo. Os portugueses, tolhidos pelo medo, passaram a censurar-se antes de produzirem o que quer que fosse. Sobre este assunto Raul Rego refere:

> Podemos assim dizer que a Censura mais violenta e a mais eficiente é aquela que se não exerce directamente. Melhor dizendo ainda: a principal censura é a que se exerce só pelo facto de existir a Censura (Rego 1969: 21).

Tratava-se, assim, de inspirar globalmente um medo interiorizado que conduziria os indivíduos a uma forma de autocensura e de autocontrolo comportamental moldada pela ideologia inculcada pelo Estado Novo.

3.2. As obras do regime

3.2.1. As grandes obras públicas

A realidade do país até ao golpe de 28 de maio de 1926 chegara, segundo os responsáveis pela nova situação, ao grau zero, tendo estes, cunhado as frases correspondentes: o *zero financeiro*, o *zero naval*, o *zero portuário*, o *zero rodoviário* e o *zero pedagógico*. A partir de 1935, pode afirmar-se, que a economia portuguesa se desenvolve sob o signo do planeamento. Naquele ano é publicado um diploma – lei 1914 – que tem em vista a "*reconstituição económica*" do país. Este planeamento compreendia a reforma geral do Exército e seu armamento, e a restauração da Marinha de Guerra; o plano abrangerá os caminhos-de-ferro, estradas, aeroportos, portos comerciais e de pesca, redes telegráfica e telefónica, rede elétrica nacional, hidráulica agrícola, irrigação e povoamento interior, escolas e serviços do Estado e reparação de monumentos nacionais. Para a concretização deste projeto é empreendida – logo que financeiramente possível – uma vigorosa política de obras públicas que procura reparar velhas estruturas, renovar ou adaptar outras, criar o que não existia, e ir ao encontro de necessidades presentes e previsíveis.

O programa lançado pelo Ministério das Obras Públicas e Comunicações (MOPC) concentra-se na dinamização e construção de infraestruturas e equipamentos e numa entusiástica ação de intervenção nos monumentos nacionais, que vai ser a grande obra no âmbito dos equipamentos culturais.

Constituído por decreto, em 1932, o MOPC reúne "sob a mesma direcção os principais serviços relativos à produção nacional, o que permitirá estabelecer uma orientação única, com maior benefício para o país" (Decreto-Lei nº 21454 de 7 de julho de 1932). Na realidade, o investimento na construção de equipamentos e infraestruturas, praticamente abandonado desde o final do século XIX, correspondia a um programa urgente e necessário ao desenvolvimento económico e ao combate ao desemprego, num país ruralizado, com um baixo nível de industrialização e uma economia demasiado dependente das relações externas e coloniais. É neste contexto que as Obras Públicas são um dos setores da administração pública do novo regime com maior área de influência e maior dotação orçamental.

Assim, o rosto da política das obras públicas incluía a distribuição pelo território nacional de novos edifícios públicos que recebiam os serviços dos vários ministérios: no domínio da Justiça – as cadeias comarcãs, os estabelecimentos prisionais centrais e os palácios da justiça; na Saúde – os hospitais civis, sanatórios e dispensários para apoio à luta contra a tuberculose e centros termais; no Ensino – a rede de escolas primárias, de liceus e escolas profissionais e os conjuntos universitários de Coimbra e Lisboa; e no Turismo – as colónias de férias para a Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), Hotéis e Pousadas.

Comunicações e transportes recebem as primeiras atenções. No fim da década dos anos vinte, existiam cerca de 14.000 quilómetros de rede rodoviária, em péssimo estado na sua generalidade; entre 1950 e 1955, o país possuía cerca de 25.000 quilómetros de boas estradas; e dez anos mais tarde o número subia para cerca de 32.000 quilómetros. Começa a construção dos

primeiros lanços das grandes autoestradas: a do Norte, a do Sul e a de Cascais. Torna-se intenso o movimento de pessoas e mercadorias; e as carreiras de camionagem constituem elemento importante no progresso do país, no contacto das populações, no impulso dado à indústria de construção de autocarros e camiões.

No que respeita a transportes ferroviários, não aumentou consideravelmente a respetiva rede, tendo havido uma melhoria significativa do material circulante, do material de via, do traçado desta, e renovadas as linhas principais: ligação Lisboa-Porto, linha do Sul. Foram eletrificados os ramais suburbanos das grandes cidades, e os grandes percursos e construída a rede de *metropolitano* de Lisboa (Nogueira 2000: 391).

Para os transportes terrestres rodoviários e ferroviários, constroem-se uma série de pontes. Do foro destas – pela sua grandeza, custo financeiro e realização técnica – destacamos duas: a *Ponte da Arrábida,* sobre o rio Douro, no Porto (inaugurada em 1963); e a *Ponte 25 de abril* (antiga *Ponte Salazar*, inaugurada em 1966), sobre o rio Tejo, em Lisboa.

No que diz respeito ao melhoramento de estruturas que permitissem aumentar riqueza ou tornar mais fácil a sua criação, foram cuidados os portos, tanto os que se encontram abertos à navegação internacional como sobretudo os de pesca. Mas é no domínio da produção de energia e no da hidráulica agrícola que atinge maior vulto a política de fomento e de obras públicas, a partir da década dos anos cinquenta. Das várias barragens e subestações, enumeramos aqui duas das barragens inauguradas na década referida: a *Barragem do Castelo de Bode*, sobre o rio Zêzere; e a *Barragem do Carrapatelo*, no rio Douro.

No campo da Saúde foram criadas estruturas novas, tais como: o *Sanatório D. Carlos I*, em Lisboa; o *Sanatório D. Manuel II*, no Porto; o *Instituto Português de Oncologia*, em Lisboa; o *Hospital de São João*, no Porto; e o *Hospital de Santa Maria*, em Lisboa. No plano social, surgiram as *Casas do Povo*, as *Casas dos Pescadores*, os *Centros de Ação Social*, os *Bairros Sociais*, os *Bairros de Casas Económicas*, as *Colónias Infantis* e os *Centros Desportivos*.

Para a instalação de serviços públicos são construídos: novos quartéis e centros para as Forças Armadas; renovam-se as instalações de algumas estações dos correios, como as do Porto e as de Vila Real, destacando-se estas pelo seu volume e arquitetura. Os serviços de justiça e os tribunais de todas as comarcas são instalados em edifícios novos, construídos expressamente com esse objetivo. São, ainda, de referir os edifícios novos ou reconstruídos para sede dos *Paços do Concelho* em cada município, e ainda, as instalações das repartições de finanças, etc.

Entretanto, para acomodar uma população estudantil em crescimento, e em consonância com a política de obras públicas, multiplicaram-se as construções de edifícios escolares, desde primários a universitários. Em 1927 existiam cerca de 7.000 escolas primárias do Estado. Em 1940, é lançado o *Plano dos Centenários* para a construção de 7.200 edifícios, com um total de 12.500 salas de aula, no espaço de uma década. Em 1970, funcionavam cerca de 20.000 escolas e postos de ensino primário.

Nos setores secundário e superior, as novas estruturas atingem maior relevo. São numerosos os novos liceus, e alguns dos edifícios atingem vastas proporções. Encontramos aqui os grandes liceus de algumas cidades como: Beja, Vila Real, Lamego, Coimbra, Porto, Lisboa, entre outras. As Faculdades

de Direito, de Medicina, de Letras, etc., são igualmente dotadas de instalações novas. É nesta senda que surge a Cidade Universitária de Lisboa, e entre estas obras sobressai a Biblioteca Nacional.

O ensino técnico não foi também esquecido, sendo fundada em 1930 a Universidade Técnica de Lisboa, integrando esta algumas escolas até aí dispersas: o Instituto Superior Técnico, Agronomia, Medicina Veterinária, e Ciências Económicas e Financeiras. Pelo país são implantadas escolas técnicas e institutos industriais e comerciais em várias cidades. Consoante as localidades e as necessidades das respetivas áreas, são ministrados cursos de comércio, de indústrias, de profissões especializadas (eletricidade, construção civil, têxteis, mecânica, ou outros mesteres, desde a serralharia, aos bordados, à costura, à vidraria, à carpintaria, etc.) (Nogueira 2000: 413).

3.2.2. Os Cineteatros

Enquanto o Estado desenvolvia uma forte política de Obras Públicas, centrando as suas forças na promoção de uma série de equipamentos públicos que albergavam os serviços do Estado e davam resposta às carências infraestruturais do país, a iniciativa privada apostava nos novos programas dedicados às atividades de lazer que se materializavam em equipamentos urbanos de caráter coletivo. Não só em Lisboa e no Porto, mas também nas cidades de dimensão média, estes eram muitas vezes os únicos locais de encontro adequados a uma burguesia em ascensão e que se interessava pelos prazeres de uma nova sociabilidade.

Motivados não só pelo aspeto comercial mas, acima de tudo, pelo prestígio que estava associado a estes espaços e aos eventos que neles se organizavam, empresários isolados ou associados em grupos empresariais e sociedades de ações criados para o efeito, empenhavam-se profundamente na angariação de fundos, aquisição do local, projeto e construção. A intervenção de grandes proprietários e pessoas influentes, de coletividades e associações e até de grupos de pequenos burgueses associados estava presente nas iniciativas da construção dos vários equipamentos de lazer, nomeadamente daqueles relacionados com os espetáculos, cujo nome ficava, em muitos casos, associado ao do seu promotor. Entre esse grupo de agentes é muito frequente encontrar a influência dos novos burgueses regressados do Brasil, precisamente pela sua vontade de afirmação e reconhecimento. Citamos dois exemplos no Minho: o Teatro Fonseca Moreira (1921), em Felgueiras e o Teatro Cinema de Fafe (1923), sobre o qual discorreremos adiante.

Com o advento do cinema no início do século XX, os gostos e hábitos de consumo de espetáculos, começa a alterar-se. O cinema proporciona muitos prazeres e é mais barato, a moda do cinema começa a entrar nas práticas dos portugueses. A partir de 1927 assiste-se a uma diminuição de pedidos de licenciamento para a construção de salas exclusivamente para teatro. Assim, o Decreto-Lei de maio de 1927 define diretrizes para a construção de Cineteatros; salas de cinema que conjugavam o mesmo espaço com os requisitos técnicos do teatro. O decreto determinava que o projeto a entregar na Inspeção-Geral dos Teatros, acompanhado do respetivo requerimento, deveria ser constituído por:

> Planta topográfica na escala de 1:1000 e num raio de 100m do local em que se pretende realizar a construção; plantas na escala de 1:100 das fundações, coberturas e pavimentos, assim como do palco e suas dimensões, colocação dos subterrâneos, camarins e mais dependências, devendo também indicar as coxias e o número de lugares destinados aos espectadores (Decreto-Lei nº 13564 de 6 de maio de 1927).

Os Cineteatros surgem, assim, da contingência de ser obrigatória a construção de um Teatro, quando o que os promotores pretendiam era promover um Cinema, um novo edifício destinado a uma atividade moderna, atrativa e rentável. A partir de 1950, em Lisboa e no Porto eram mesmo obrigados, contra o pagamento de uma taxa, a apresentarem espetáculos de teatro no mínimo 120 dias por ano enquanto que, nas restantes cidades, essa obrigatoriedade se resumia a empresas teatrais itinerantes patrocinadas pelo Fundo de Teatro. A autorização para a construção de salas exclusivas para o cinema só era conferida quando, na mesma localidade, já houvesse uma outra sala de espetáculos dedicada ao teatro.

Na sua função intrínseca de conciliar os programas de cinema e teatro, os Cineteatros tiveram de adotar uma arquitetura distinta das salas de cinema. Se por um lado queriam ser assumidos como um equipamento de características modernas que servia fundamentalmente o cinema, por outro tinham verdadeiramente de compatibilizar o edifício com a presença da caixa de palco, dos camarins, do fosso de orquestra, enfim, de todos os dispositivos próprios do teatro. Nesse processo, a compatibilização mais complexa estava na organização dos lugares: enquanto no teatro os melhores, de acordo com a visibilidade e a distinção social, para além dos camarotes que o cinema

teoricamente aboliu, eram os lugares mais próximos do palco. No cinema passa-se exatamente o contrário: os lugares da frente passaram a ser demasiados próximos do écran, impedindo a sua total visibilidade.

O Estado impunha regras para a construção de equipamentos mistos, capazes de albergar o cinema e o teatro. Vejamos um exemplo da utilização de uma dessas salas, o já citado Teatro-Cinema de Fafe. Além do teatro e do cinema, a casa de espetáculos foi utilizada ao longo dos seus anos de atividade pelas coletividades locais para mostrarem as suas produções, bem como para a realização de festas de carnaval e outras atividades, no salão nobre, a que apenas acediam as elites da vila. O Teatro-Cinema também foi muitas vezes cedido para a realização de espetáculos de beneficência, em favor de diversas instituições locais. Deu-se, contudo, o caso, em 1931, de o Administrador do Concelho, o capitão D. Luís de Melo ter feito um pedido de cedência do espaço para uma atividade política dos dirigentes do Estado Novo, o qual foi declinado. Sempre foi timbre do proprietário, José Summavielle Soares (1881-1969), adversário confesso da ditadura, não ceder a sua casa para sessões de propaganda de ideias contrárias às que professava. Leia-se a resposta ao Administrador:

> A minha resposta não pode ser agradável a V Excia, porque sendo, como sou, adversário da ditadura, não posso contribuir de forma alguma para a sua propaganda. [...] a satisfação do pedido de V Excia seria indigna do meu caracter e uma verdadeira afronta aos republicanos desta terra (Coimbra 2009: 89).

Esta afronta valeu-lhe o encerramento do Teatro-Cinema entre dezembro de 1931 e novembro de 1932, como vingança do Administrador local, alegando falta de condições de segurança, como pode ser lido no jornal local *A Ordem Nova*, de 6 de dezembro, e transcrito por Artur Coimbra:

> Como medida de precaução por não estar funcionando nas condições de segurança prescritas no Regulamento Geral dos Teatros, foi, por determinação superior, mandado encerrar o Teatro-Cinema desta Vila. Lamentamos sinceramente o facto por nos vermos inibidos da costumada sessão cinematográfica dominical que, embora de programa reduzido, era o único divertimento dispensado ao também reduzido número de habituais espectadores, mas ao mesmo tempo não podemos deixar de louvar a atitude das autoridades respectivas que, cumprindo a lei, mostram assim interessar-se pelo bem e segurança das pessoas (Coimbra 2009: 89).

Pelo discurso usado no periódico *A Ordem Nova* intuímos poder ter sido um jornal situacionista ou, pelo menos, simpatizante com o regime, quando diz: "Lamentamos sinceramente o facto por nos vermos inibidos da costumada sessão cinematográfica dominical" e "não podemos deixar de louvar a atitude das autoridades respectivas que, cumprindo a lei, mostram assim interessar-se pelo bem e segurança das pessoas".

Contrariamente, outro jornal local, *O Desforço*, seria anti situacionista, ou pelo menos neutro. Na publicação de 10 de dezembro explicitava que no domingo não se havia realizado a habitual sessão cinematográfica pelo facto de o Administrador do Concelho ter ordenado o encerramento do Teatro. E num tom preenchido de uma certa crítica, dizia:

> Esta casa de espectáculos que há perto de 8 anos vem proporcionando ao publico agradáveis passatempos e que generosamente tem sido cedida pelo seu proprietário para espectáculos de caridade, de arte e de festas locais, dando ainda semanalmente emprego a algumas pessoas que precisam de ganhar a vida, não deve permanecer fechada, porque isso seria de grande desgosto para a população desta terra que, sem teatro, é uma terra absolutamente aborrecida (Coimbra 2009: 89-90).

O Teatro reabriria ao público em novembro de 1932. Anos depois, aquando das eleições para a Presidência da República, em que se defrontavam o General Norton de Matos e o Marechal Carmona, em 1949, a Comissão Concelhia da União Nacional volta a pedir o Teatro-Cinema, o que novamente é recusado. José Summavielle recusa a cedência, justificando que prezava muito o seu caráter e que não havia esquecido ainda (18 anos depois):

> Os agravos recebidos dos representantes locais do Estado Novo, especialmente o encerramento do Teatro-Cinema de o não ter cedido em 1931 numa propaganda politica contrária aos meus princípios e aos sentimentos liberais e democráticos do povo de Fafe (Coimbra 2009: 90).

José Summavielle acrescenta que a eventual cedência da sala poderia ser interpretada pelos correligionários da "situação" como uma cobardia da sua (dele) parte, motivada pelo receio de novas represálias, e isso bastaria para ele responder negativamente. Não se realizou a sessão de propaganda do candidato oficial[19], mas realizou-se a do candidato oposicionista Norton de Matos. A sessão acabaria por ser rápida, cerca de meia hora. Quando a jovem

[19] Essa realizou-se no Salão Nobre da Câmara Municipal , em 26 de janeiro.

Miquelina Summavielle, de 34 anos, começou a falar, o polícia presente interveio para dizer que a senhora não podia falar na situação das mulheres e dos filhos dos operários presos e perseguidos. Depois de tanto avisar a oradora e de ela persistir em levar o seu discurso avante, o agente da autoridade, desafiado por uma mulher, retirou-lhe a palavra e encerrou a sessão, mandando evacuar a sala.

Perto de uma década depois, em 1958, a cena repetiu-se. Estava em causa, novamente, a eleição para a Presidência da República, desta feita tendo como candidato do Estado Novo o Contra-Almirante Américo Tomás e do lado da oposição o General Humberto Delgado. A Comissão Concelhia da União Nacional agendou uma sessão de propaganda eleitoral e voltou a solicitar o Teatro-Cinema para aquele efeito. Em resposta, José Summavielle Soares, reitera:

> Como V. Ecias sabem, embora afastado de actividades partidárias, ainda hoje sou, como sempre fui, adversário irredutível do regime político vigente.
> Surpreende-me por isso a atitude de V. Ecias, pedindo que seja permitida no próximo dia 4, no Teatro-Cinema de Fafe, uma sessão de propaganda eleitoral, depois de terem sido desatendidos pedidos da mesma natureza nos anos de 1931 e 1949.
> De resto, eu ainda não esqueci nem poderei esquecer o agravo que sofri com o encerramento do Teatro-Cinema de Fafe.
> Não obstante, pois, a muita consideração que tenho por V. Ecias venho comunicar-lhes que não posso dar o meu consentimento ao pedido (Coimbra 2009: 92).

Cada um manda em sua casa, assim o quis demonstrar José Summavielle Soares, fincando o pé aos dirigentes locais do Estado Novo. Como não

bastasse, estes últimos levaram a sua provocação até ao limite, estendendo-a por quase trinta anos, ao irem prosseguindo com os pedidos de cedência do espaço. De nada lhes serviu, porque José Summavielle manteve inalterados os seus princípios, os sentimentos liberais e democráticos.

3.2.3. A Exaltação da portugalidade[20]

Os portugueses precisavam de se apaixonar pelo seu país e por aquilo que este tem de melhor. Era urgente encontrar um símbolo, uma imagem de marca, que pudesse ser transformada em produto de *merchandising*. Tudo começa em 1931 para a realização do V Congresso Internacional de Crítica Dramática, Musical e Literária. António Ferro conhecera Luigi Pirandello no ano anterior, em Praga, durante o IV Congresso da Crítica, convidando-o para o Congresso em terras lusas. A participação do escritor italiano num acontecimento em Portugal, que arrastasse atrás de si outras figuras importantes da cultura europeia, seria um inestimável serviço prestado à ditadura em ascensão, que Salazar não deixaria, seguramente, de recompensar. Havia a vantagem acrescida de se promover, simultaneamente, a si próprio junto dos outros jornalistas e da opinião pública mais atenta. Ferro sentia, agora, a necessidade de surpreender os congressistas estrangeiros com uma lembrança genuinamente portuguesa, uma peça singular de arte popular.

Decidiu, então, pedir ajuda ao seu colega Artur Maciel (1900-1977), o qual incumbiu Manoel Couto Viana de ir ao norte, à feira de Barcelos, comprar

[20] "qualidade do que é português; sentido nacional da cultura portuguesa" (Costa *et al.* 2005: 1336).

bonecos de barro decorativos. Couto Viana alugou um automóvel e foi à feira de Barcelos na quinta-feira seguinte. Ia parando na frente dos bonecos de barro que só atraíam as crianças, ansiosas por experimentar o assobio. Por ali, viam-se os galos, o músico de barrete espampanante, a galinha rodeada de pitos, o menino na cadeira, o grande boi, a mulher que fia o linho. Custavam, então, pouco mais que cinco centavos. E, Couto Viana ia enchendo os cestos "perante o pasmo e o riso dos feirantes que não atinavam o porquê de um tal fidaurgo adquirir, às dúzias, aquela bonecrada, própria para brinquedo de rapazio labrego" (Viana 1988; *Apud* Rios 2006: 22).

Entre as figuras decorativas destacava-se o Galo de Barcelos. Os críticos estrangeiros a quem foi oferecido adoraram a surpresa e divulgaram-na amplamente. António Ferro gostou da ideia; levou o galo para o Secretariado de Propaganda Nacional e transformou-o em troféu turístico:

> Os primeiros galos tornados símbolos eram vermelhos, por serem cozidos a altas temperaturas, mas António Ferro mandou logo introduzir alterações, como era seu hábito, sugerindo que os pintassem de branco, preto e amarelo primeiro, de outras cores mais folclóricas depois (Raimundo 2015: 139).

A entronização do Galo de Barcelos como símbolo da portugalidade será feita mais tarde, no decorrer da Grande Exposição do Mundo Português, em 1940, com a sua colocação em lugar bem visível no pavilhão dedicado à vida regional. Ficava assim criado o ícone que hoje conhecemos e, que nunca mais foi despromovido, sendo uma das imagens de marca de Portugal. Muitas das

supostas tradições populares que, ainda hoje, se julgam puras e genuínas, foram inventadas por António Ferro[21] – SPN – na década de 1930 e nas décadas seguintes.



Figura XII[22]

As preocupações de Ferro traduziram-se numa política folclorista da cultura popular, encenando quadros da vida rural, ignorando e omitindo as

[21] "Com ele, até o Benfica deixou de ser vermelho para passar a ser encarnado, para evitar conotações políticas com as ideologias de esquerda" (Raimundo 2015: 139).
[22] Galo de Barcelos. Os materiais para a construção do galo evoluíram. Há-os hoje em dia de papel, de madeira, etc. O espécime fotografado é em ferro fundido (fotografia de Fred Meireles).

condições de vida difíceis em que os camponeses viviam. A doutrinação folclorista e ruralista do SPN divulgava paisagens campesinas bucólicas, rústicas e puras, longe da modernização, mantendo os seus traços tradicionais e populares, que ao olhar do citadino representavam o país verdadeiramente genuíno, exigindo a sua preservação e garante do que seria a identidade nacional. É na ingénua moldura do barro, nas cantigas sem influências externas, nas tradições intactas e genuínas do povo, na sua pureza e alegria que o SPN procura encontrar o Portugal autêntico ao percorrer as recônditas aldeias de Portugal, com as suas paisagens rurais de postais ilustrados.

É, assim, criado, em 1938, o concurso da "Aldeia mais Portuguesa de Portugal". Depois de um trabalho de selecção em cada província, entraram em competição doze povoações: Bucos e Vila Chã (Minho); Manhouce e Cambra (Beira Alta); Monsanto e Paúl (Beira Baixa); Azinhaga (Ribatejo); Almalaguez (Beira Litoral); Boassas (Douro Litoral); Nossa Senhora da Orada (Alto Alentejo); Peroguarda (Baixo Alentejo); e Alte (Algarve). As aldeias a concurso da província de Trás-os-Montes, nomeadamente as de Alturas do Barroso e Lamas de Olo teriam sido postas de parte devido às difíceis condições de acesso e a um reconhecido primitivismo, que a nenhuma dava possibilidades de vitória (vitória que implicava sempre a recomendação feita a nacionais e estrangeiros de visitarem de futuro essa aldeia, como a mais portuguesa de Portugal). Feita a seleção, em 18 de Setembro de 1938, um júri nacional começou a percorrer o país para visitar as aldeias concorrentes, para eleger a aldeia mais portuguesa. Monsanto ganhou o galardão, reunindo as condições de rusticidade e tipicidade, tornando-se, a partir de então, em mais um símbolo da nacionalidade.

Estava preparado o caminho para o que viria a ser o momento alto da atividade do SPN e da propaganda do regime, enquanto promotor da identidade portuguesa. Em 1940 realiza-se em Lisboa a Grande Exposição Histórica do Mundo Português, dividida em três secções: a histórica, a colonial e a etnográfica, e no âmbito da qual se efetuou também o Congresso do Mundo Português, eventos consagrados à gesta dos Descobrimentos marítimos. A Exposição obteve um enorme êxito popular, tendo sido visitado por mais de 3 milhões de pessoas (cálculos, não muito rigorosos, têm situado esse número entre 3 e 6 milhões de visitantes). Prevista para decorrer entre 23 de junho e final de setembro de 1940, a sua duração acabou por ser prolongada até dezembro. Um sucesso do qual Salazar procurou extrair o máximo de dividendos políticos para si e para o regime.

A realização da Grande Exposição e do Congresso do Mundo Português visaram, por determinação do Presidente do Conselho, a comemoração, num só ato e com um relevo excecional, de dois aniversários maiores: os oitocentos anos da Independência de Portugal (1140) e os trezentos anos da Restauração da Independência (1640). Artur Portela, citando as palavras de Salazar, publicadas no jornal *Diário de Notícias* de 27 de março de 1938, transcreve:

> Primeiro, dar ao povo português um tónico de alegria e confiança em si próprio, através da evocação de oito séculos da sua História, que foram simultaneamente oito séculos da História do Mundo, e através da solidez e ternidade da sua independencia. Em segundo lugar, (...) pela pressão do tempo e pelo entusiamo criador, levar os serviços públicos e particulares a acelerar o ritmo da sua actividade, com o intuito de afirmar a capacidade realizadora de Portugal, os seus serviços à civilização (...). Por um e outro modo demonstraríamos com clareza da

> evidência aos nossos próprios olhos e aos olhos de estranhos que Portugal, Nação civilizadora, não findou e continua, pelo contrário, a sua alta missão no mundo (Portela 1987: 71).

A Grande Exposição Histórica do Mundo Português ocupou uma área de 450.000 metros quadrados. Empregou, durante catorze meses, 5000 operários, 15 engenheiros, 17 arquitetos, cerca de 43 pintores-decoradores, com 129 auxiliares e 1000 modeladores-estucadores, sob a orientação de 7 chefes.

Por expressa vontade de Salazar e sob a direção do ministro Duarte Pacheco realizaram-se ou concluíram-se, no âmbito desta Exposição, uma série de trabalhos públicos de grande visibilidade: foram terminadas as obras da Casa da Moeda e as transformações do Palácio de S. Bento; o Parque de Monsanto foi valorizado; iniciaram-se as construções das gares marítima e fluvial de Alcântara, do aeroporto da capital, do viaduto e da autoestrada Lisboa-Cascais; construiu-se o Estádio Nacional; foi rasgada a Avenida do Aeroporto; edificaram-se os primeiros bairros económicos; foram restaurados vários edifícios históricos, como o Palácio de Queluz e o Teatro de S. Carlos.

A Grande Exposição Histórica do Mundo Português decorreu numa extensa área, nos terrenos então praticamente abandonados da Junqueira, entre Belém e Alcântara, de 23 de junho a 2 de dezembro de 1940. Realizada num momento em que a Europa se encontrava já mergulhada no turbilhão de ferro e fogo em que se transformou rapidamente a segunda Guerra Mundial, a Grande Exposição sublinhava também o ambiente de paz em que, em contrapartida, se vivia em Portugal. Aquele acontecimento constituiu, indiscutivelmente, do ponto de vista político, cultural e ideológico, um grande

sucesso do regime, que, de algum modo, em termos de imagem positiva, chegou aí, ao seu apogeu. Mas marcou, igualmente, o princípio do seu declínio, embora este se viesse a prolongar muito para além do que então muitos acreditavam (Azevedo 1999: 159-160).

Da Grande Exposição do Mundo Português fazia parte o pavilhão da "Secção da Vida Popular", o qual após algumas reformulações, veio a ser inaugurado em 1948, como Museu de Arte Popular (MAP) (e que se mantém até hoje). O Museu foi concebido de acordo com o programa formulado, em 1946, por António Ferro – então diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) – sob a denominação inicial de "Museu do Povo" e organizado de acordo com a divisão administrativa do território nacional da Constituição Portuguesa de 1933.

Parte significativa do espólio inicial do Museu de Arte Popular provinha do material etnográfico reunido para figurar nas diversas exposições organizadas pelo S.P.N./S.N.I em Portugal e no estrangeiro, nas décadas anteriores à inauguração do museu em 1948. A maioria do acervo exposto no MAP tinha sido anteriormente apresentado ao público na Quinzena de Portugal em Genebra (1935), na Exposição de Arte Popular Portuguesa (1936), nas Exposições Internacionais de: Paris (1937), de Nova Iorque e S. Francisco (1939) e na "Secção da Vida Popular" na Grande Exposição do Mundo Português (1940).

O núcleo do museu resultava de diferentes modelos de incorporação tais como a aquisição, as encomendas diretas a artesãos ou aos artistas-decoradores do S.P.N./S.N.I., as recolhas pelas diversas regiões do território português (reunião de um grande número de objetos durante o concurso da

"Aldeia mais Portuguesa de Portugal" em 1938) e a integração de doações de particulares.

Do espólio do Museu de Arte Popular faziam parte uma série de utensílios e objetos do quotidiano rural e piscatório do povo português. Aqui podíamos encontrar os tapetes de Arraiolos, as colchas bordadas, os lenços dos namorados, etc. Na Sala de Trás-os-Montes, por exemplo, figuravam as famosas máscaras dos caretos transmontanos, mas dos bonecos teatrais não havia qualquer vestígio. Já no Norte, no Porto, no Museu de Etnografia e História do Douro Litoral, era possível ver, ainda que não ao vivo, fotografias de bonifrates de feira:

> No Museu de Arte Popular, em Lisboa, encontram-se expostas numa vitrina algumas máscaras utilizadas em manifestações cénicas transmontanas. Quanto a bonifrates, o vazio é completo. No Porto, podem ser vistas, no Museu de Etnografia e História do Douro Litoral, fotografias de marionetas feirenses (Delgado 1968i: 58).

O Museu de Etnografia e História do Douro Litoral, mais tarde Museu de Etnologia do Porto, sito no Palácio de S. João Novo, foi encerrado ao público em 1992. Henrique Delgado visitara o museu em dezembro de 1968, o qual começa a sofrer uma acentuada degradação a partir de 1970, o que levou ao seu fecho.

Dentro do espírito da promoção e preservação do património etnográfico, tema principal da Grande Exposição do Mundo Português, foi projetada outra obra emblemática, inaugurada a 8 de junho de 1940, o mesmo mês da abertura da Exposição de Belém. Tratava-se do *Portugal dos*

Pequenitos. Este, situado em Coimbra, é desde a sua inauguração um parque lúdico-pedagógico destinado essencialmente à criança.

Nascido pela mão de Bissaya Barreto (1886-1974) e projetado pelo arquiteto Cassiano Branco (1897-1970), integra desde 1959 o património da Fundação Bissaya Barreto , que tem como patrono este ilustre Professor. Retrato vivo da portugalidade e da presença portuguesa no mundo, o Portugal dos Pequenitos é ainda hoje um referencial histórico e pedagógico de muitas gerações. Para além de ser um espaço de aproximação de culturas e de cruzamento entre povos, o Portugal dos Pequenitos é também uma mostra qualificada da arte escultórica e arquitetónica, pela miniatura e pela minúcia.

A Grande Exposição do Mundo Português e o Portugal dos Pequenitos levam-nos à reflexão de Raul Lino (1879-1974) sobre o património arquitetónico tradicional português, exposta em *Casas Portuguesas*, de cuja obra extratamos uma passagem:

> Para se chegar a apreender o sentido do portuguesismo na arquitectura, é preciso ser-se dotado de gosto, como sucede em geral com todos os estrangeiros que vêm até cá para estudar o nosso país; é necessário o amor das nossas coisas, porque de aí nascerá a compreensão profunda da nossa índole; é indispensável percorrer o país, de olhos abertos e coração enternecido, com a mão ágil prestes a tomar mil apontamentos comovidamente. E a chama do sentimento indefinível das coisas inexplicáveis acabará por baixar sobre o artista enamorado (Lino 1992 [1933]: 113).

A Grande Exposição do Mundo Português serviu, acima de tudo, para legitimar os estereótipos que António Ferro – SPN – inventara: a noiva

minhota, o galo de Barcelos, as filigranas, a tricana coimbrã, os tapetes de arraiolos, os pauliteiros de Miranda e Monsanto (como a "aldeia mais portuguesa"), modelo de tradição e bom gosto. Para além de reduzir o popular ao rural, segundo uma idealização estética do camponês transformado em jardineiro da paisagem, António Ferro pretendia "aportuguesar" as paisagens de Portugal, mesmo que isso significasse ignorar a realidade do país e as respetivas estruturas sociais.

Por todo o país havia más construções, e os portugueses viviam em condições de vida muito difíceis. As aldeias – embora situadas numa paisagem rica de tons verdes e frescura de água – constituíam conjuntos de aspeto pobre, senão miserável. Era um país retalhado de caminhos de piso irregular, encharcados de água e de estrume, que servia de espaço de recreio a crianças sujas, piolhosas e assustadiças.

CAPÍTULO IV – A CENSURA EM PORTUGAL

4.1. Censura à Imprensa – Os jornais da província

A atuação do SPN não se esgotava nas ações de propaganda do regime nem na manipulação da informação. Antes pelo contrário. O Secretariado da Propaganda Nacional assumiu-se, desde que foi instituído, como arma de repressão salazarista contra a imprensa anti situacionista em geral, e contra a da província em particular. O SPN impulsionou, desde outubro de 1933, ações tendentes a neutralizar politicamente os jornais da província conhecidos pela sua oposição à ditadura, na sequência da orientação traçada pelo Presidente do Conselho numa reunião efetuada, nesse mesmo ano de 1933, dos governadores civis e presidentes das Comissões da União Nacional.

No seio do SPN foi constituído um grupo de trabalho, o qual ficou incumbido de ler, durante algumas semanas, todos os jornais da província, e de estudar as suas tendências políticas e sociais, o aspeto gráfico, a maneira como procuravam alcançar o seu objetivo, a influência no meio e o valor intelectual dos seus colaboradores. Esses elementos de exame direto foram depois comparados com as notas enviadas por alguns Governadores Civis sobre os jornais que se publicavam nos seus distritos. Seguidamente a imprensa foi estudada a nível de cada distrito e concelho, e os jornais divididos em: situacionistas, simpatizantes, neutros, anti situacionistas e jornais de classes. Desse estudo, chegou o SPN à conclusão de que existiam:

> Em 1933/34, na província (exceptuando as cidades de Lisboa e Porto), dados relativos apenas ao continente, 237 jornais, assim distribuídos por distritos: 14 no de Viana do Castelo; 19 (dos quais dois diários) no

de Braga; 25 no do Porto (excepto a cidade); 34 no de Aveiro; 19 (dos quais um diário) no de Coimbra; 8 no de Vila Real; 2 no de Bragança; 12 no de Viseu; 7 no de Portalegre; 12 no da Guarda; 8 no de Castelo Branco; 8 no de Leiria; 14 no de Santarém; 7 no de Lisboa (excepto a cidade); 14 (dos quais um diário) no de Setúbal; 9 (dos quais dois diários) no de Évora; 8 (dos quais um diário) no de Beja; e 10 no de Faro (Azevedo 1999: 161-162).

Depois de lidos todos estes jornais da província, que haviam sido alvo desta ação, o SPN elaborou um relatório, classificando cada um deles e rotulando-os. Da lista destes periódicos citaremos alguns para que possamos ter uma ideia dos resultados e recomendações feitas pelos governadores civis e pelos presidentes das Comissões da União Nacional. Deste modo, da listagem elaborada por Cândido de Azevedo, cingir-nos-emos a fazer o levantamento somente dos jornais dos distritos do Porto, Vila Real, Bragança e Beja, e destes, selecionámos uma parte:

No distrito do Porto (excepto a cidade), o relatório do SPN sublinha que em Penafiel predomina a imprensa anti-situacionista, com a publicação de quatro jornais: *O Clarim* «um jornal combativo, exaltadamente anti-situacionista, maçonizante, baixamente anti-religioso». Recomendação: *«vigiar».*

O Povo de Penafiel, «tem muito mau aspecto gráfico, é muito mal colaborado, servindo-se de todos os meios mesquinhos e ordinários para atacar a Situação e as crenças religiosas do povo. É revolucionário e tem ligações com a maçonaria. É um jornal infecto com uma tiragem de 500 exemplares. Convinha livrar o meio desta porcaria». Recomendação: *«jornal ordinário a suprimir».*

O Comércio de Penafiel, «mansamente anti-situacionista. Quase neutral. É o órgão com maior penetração nos meios rurais. Tem uma tiragem de 700 exemplares».

No distrito de Vila Real, o SPN chama a atenção para o jornal *Notícias de Vila Real:* «Apresenta tendências avançadas. Defende as costumadas utopias pacifistas, libertárias e colectivistas em que acreditam facilmente os primários e os desprovidos de senso crítico. *É um jornal que deve ser fiscalizado fortemente pela Censura».*

Ainda em relação ao distrito de Vila Real, o relatório do SPN destaca a existência, em Chaves, de «um jornal furiosamente anti-situacionista, democrático e avançado, defendendo ideologias que os que nele escrevem mal sabem o que são, com os costumados ecos sobre a religião. Este jornal é um foco de desorientação, rebaixamento e perversão da opinião pública em Chaves. *Precisa duma desinfecção enérgica porque empesta a vila».*

No distrito de Bragança, o relatório do SPN refere apenas a existência de um jornal anti-situacionista, em Mirandela, o *Correio de Mirandela,* «com as deficiências e baixezas de todos os jornais dirigidos e colaborados por pessoas incultas na razão directa das paixões e ódios em que vivem enredados».

No distrito de Beja, o relatório do SPN alerta para o facto de não haver, em todo o distrito, «um jornal fazendo a propaganda dos princípios e das obras do Estado Novo».

Em contrapartida, assinala a existência de vários jornais anti-situacionistas:

O semanário *O Porvir,* refere o SPN, é um jornal «nojentamente anti-situacionista, defende doutrinas comunistas de liberdade sexual e as restantes porcarias e utopias, chamadas, vulgarmente, libertárias. É propriedade segundo a nota do Governo Civil de dois funcionários públicos. É um dos jornais mais nefastos da província». Recomendação: *«jornal perigoso, que convém vigiar ou suprimir».*

A Ala Esquerda, é outro semanário, sublinha o SPN, «anti-situacionista, no estilo do anterior, com ecos vergonhosos sobre a Igreja. Defende claramente o comunismo russo, e todos os extremismos. Segundo a nota do Governo Civil é colaborado por vários funcionários públicos. Deve ser órgão da maçonaria». Recomendação: *«convém vigiar ou suprimir, porque defende ideias absurdas e anti-naturais»* (Azevedo 1999: 162-168).

Esta citação é reveladora da intenção de Salazar: orientar através dos jornais, a opinião pública. Os periódicos, para além de informar, deviam "fazer a propaganda dos princípios e das obras do Estado Novo". Deparou-se, no entanto, o SPN, naquele ano de 1933, com uma imprensa regional adversa aos preceitos do governo, encontrando no grosso dos jornais de província uma posição contrária, logo anti situacionista. Após o estabelecimento do aspeto geral da imprensa da província, foi apresentado um plano para o melhor aproveitamento da imprensa situacionista, e simultaneamente foram avançadas propostas concretas visando a neutralização dos jornais mais conhecidos pelas suas posições anti situação.

Passado um ano, em dezembro de 1934, o SPN observou a posição política daqueles jornais, comparativamente àquela que tinham em igual período um ano antes, fazendo o balanço da ação desenvolvida em outubro de 1933. Sublinharam assim, os aspetos positivos resultantes deste processo, saldado por um acréscimo considerável do bloco de jornais situacionistas, que naquele período subiu de 101 para 148, enquanto o bloco dos jornais neutros passava de 69 para 43 e o bloco dos jornais anti situacionistas descia de 81 para 56. O SPN conclui, então:

> Conseguimos, em 11 meses de trabalho, modificar inteiramente o tom da imprensa da província, levando-a a servir melhor os objectivos da Revolução Nacional e tornando-a, por isso, mais digna do momento histórico que Portugal atravessa. […] Temos a impressão que dentro em breve possuiremos em todos os distritos do continente, nas ilhas, nas colónias e nas colónias de portugueses no estrangeiro onde se publicam jornais da nossa língua, a imprensa digna das ideias do Estado Novo (Azevedo 1999: 170).

No espaço de apenas um ano o SPN havia logrado alterar a face dos jornais da província, o que levou, por certo, a uma mudança de opinião por parte do povo iletrado. A informação que chegava pelos jornais era lida por alguns (dos poucos que sabiam ler), que a passavam depois pela via oral aos restantes "primários e desprovidos de senso crítico". Esta citação transcrita do parecer formulado pela Comissão responsável pela avaliação dos jornais do distrito de Vila Real é esclarecedora de como o governo de Salazar queria o povo. O excerto extratado do juízo feito ao jornal *Notícias de Vila Real* referia que o mesmo defendia ideias utópicas "em que acreditam facilmente os primários e os desprovidos de senso crítico". Ora, estas utopias defendidas por esses transmontanos e nas quais acreditavam, tiveram de ser substituídas por outras crenças, pertença do credo do Estado Novo. Salazar cumprira em apenas um ano, um dos seus propósitos; o controlo do espírito crítico exposto nos jornais, vindo a revelar-se "certíssimo que dentro de vinte anos o nosso actual conceito de liberdade de Imprensa estará radicalmente modificado" (Ferro 1933: 51).

4.2. Censura ao teatro

De todas as formas de expressão cultural, o teatro foi, talvez, aquela que mais sofreu com a censura. Não apenas pelo elevado número de peças que foram proibidas ou impedidas de serem representadas, mas por aquelas que não chegaram a ser escritas ou que, se o foram, nasceram infetadas pela existência da censura, que insidiosamente se infiltrava subconscientemente no próprio pensamento de cada um, já deformado ou limitado por ela.

A dramaturgia nacional, alimentada, essencialmente, por dramaturgos afetos ao regime, passou a seguir os desígnios e a orientação ideológica dominante, produzindo textos vazios de conteúdo político e apenas centrados nos propósitos do regime, dando ênfase a uma moral dualista e trivial reguladora de um mundo constituído por bons e maus, sendo que os bons protagonizavam os valores difundidos pelo regime vigente. Por isso,

> o texto tornou-se asséptico, inócuo, o comentário sócio-político desapareceu quase por completo. Rábulas insossas à base de caricaturas estereotipadas (saloios de visita à capital, sopeiras e magalas, bêbados e *cocottes*, fadistas e rufias) ou de consabidas anedotas e *sketches* traduzidos do francês alternavam com remoques às obras camarárias e ao cinema nacional, um dos alvos predilectos dos revisteiros nos anos 30: «Se fazem em Coimbra a queima das fitas, porque é que não se há-de fazer em Lisboa a queima da Tobis?» Só mais tarde começaram a ser toleradas as alusões ao ditador de Santa Comba, à sua política financeira, à sua sovinice, mas num tom paternalista, quase indulgente, rematando as mais das vezes por uma nota elogiosa para evitar os cortes da censura. As simples referências ao espírito republicano eram proibidas (Rebello 1985: 91).

As peças de teatro, incluindo as do teatro de revista, estavam sujeitas a censura prévia tanto a nível dos textos originais, como da própria representação, sendo esta última exercida aquando dos ensaios finais, para os quais os Serviços de Censura deviam ser obrigatória e previamente informados das respetivas datas, horas e locais dos ensaios de apuro "a realizar com a mesma indumentária, caracterizações e cenários que hão-de figurar na representação final" (Decreto-Lei nº 42660 de 20 de novembro de 1959). Os espetáculos públicos, tais como as sessões de teatro, cinema, bailado e as audições musicais, eram submetidos a um duplo controlo, na medida em que não bastava a aprovação da Censura: tinham que obter, também, autorização da Inspeção dos Espetáculos para a sua realização. Depois desta fase os artistas tinham de passar por um segundo encontro com os censores, a fim de a respetiva Comissão de Censura verificar se os autores, atores ou responsáveis por esses espetáculos respeitavam os cortes impostos antecipadamente pela Censura. O ideal seria, evidentemente, uma revista assética, totalmente apolítica, puro espetáculo musical e visual:

> António Ferro, o propagandista do Estado Novo e inventor da sua «política do espírito», proclamou num discurso oficial que «o teatro ligeiro, se quer ser um espetáculo para os olhos sem deixar de ser um espetáculo espirituoso [...], não precisa da política para nada, porque a política é sempre a realidade e o teatro ligeiro, cuja matéria-prima é a fantasia, deve ser o sonho, a irrealidade que nos liberta do quotidiano, dos nossos azedumes e rancores, das nossas divergências» (Rebello 1984: 28).

Mas isto só era possível à custa do sacrifício das tradições críticas da revista portuguesa, o que levaria ao seu esvaziamento e possível desaparecimento. Este facto era pouco conveniente ao fascismo, porque, enquanto houvesse transgressores, justificava-se a razão de existência da censura e, por sua vez, do organismo que tutelava a Inspeção dos Espetáculos, o SPN/SNI:

> A Censura manifestava-se tanto mais rigorosa em relação ao Teatro quanto é certo que este constituía uma das actividades culturais mais difícil e directamente utilizáveis, de forma eficaz, pela ditadura, como instrumento apologético do regime e dos valores que apregoava e procurava impor aos portugueses. Enquanto, ao contrário, era suficientemente conhecida a força do Teatro como um dos veículos por excelência de cultura e de tomada de consciência política e social (Azevedo 1999: 184).

Estabelecera-se, assim, uma espécie de cumplicidade entre os produtores de revistas e a censura, observando certos limites de parte a parte, tendo-se instituído todo um código de sinais verbais e gestuais através do qual os autores escreviam nas entrelinhas em branco, os atores diziam uma coisa e davam a entender outra, e o público compreendia sem grande esforço uns e outros.

Às vezes introduziam-se no texto certas coisas violentas, certas frases diretas, sabendo perfeitamente de antemão que iam ser cortadas, para que outras coisas aparentemente menos violentas pudessem passar. Procurava-se que o censor deparasse logo com essas passagens mais violentas e fosse levado a reagir de imediato no sentido de as cortar, porque, enquanto cortava essas passagens mais violentas, deixava passar outras aparentemente menos

significativas, mas que teriam igualmente sido cortadas se porventura não tivesse esbarrado nessas réplicas mais diretas. Isto fazia-se muito, sobretudo, no teatro de revista.

Sucede que o teatro de revista tinha nessa época uma implantação tal que, se porventura a censura fosse excessivamente feroz, ao ponto de pôr em causa a subsistência do teatro de revista, isso criaria seguramente um sentimento de revolta muito grande. A revista era, então, indiscutivelmente, uma necessidade insubstituível do público, e funcionava até certo ponto como uma válvula de escape, e a censura tinha consciência disso. A censura sabia-o, e os atores também e, por isso, tinham encontrado uma forma, muito subtil, de a enganar. Um jogo que consistia em dizerem uma coisa dando a impressão de que se tratava de outra coisa, isto é, não recorrendo diretamente ao texto, mas à mímica, à maneira de dizer as coisas. Luiz Francisco Rebello (1924-2011) na *História do Teatro de Revista em Portugal* dá-nos conta da ação da Censura. Em 1945 os censores cortaram 52 das 91 páginas do texto da revista *Travessa da Espera*, em cuja decisão se pode ler "aprovada com cortes" (Rebello 1984: 24).

Em setembro de 1939 o Terceiro Reich invadia a Polónia e dois meses mais tarde estreava-se no Teatro Maria Vitória a revista *O Banzé*. Uma vez mais, a censura acaba por mutilar a peça, aprovando unicamente um terço do texto:

> Estreada em 30 de Novembro de 1939, no Teatro Maria Vitória, *O Banzé* foi a primeira revista a subir à cena após a declaração de guerra. (...) Logo no prólogo, assistia-se a um conflito entre os estabelecimentos comerciais da capital portuguesa: a Taberna Inglesa e o Hotel de França protestavam por a Casa Alemã ter «anexado» um

> armazém que não lhe pertencia, enquanto o Café da Brasileira, a Loja da América e o Café Luso proclamavam a sua neutralidade. Portugal era *A Rua da Paz* (…) e o compère chamava-se Zé dos Pacatos. Outro quadro descrevia as desavenças entre os hóspedes do Hotel Europa. E ao longo do texto desfilavam o gerente do Old England, o ciclista do Atlético Clube de Berlim que andava a dar a volta à Europa, um locutor desportivo que fazia o relato do desafio entre equipas da Europa ocidental e oriental. (…) Mas a censura, tomando como pretexto a neutralidade portuguesa, esfacelou o texto sem dó nem piedade. Das 126 páginas do exemplar enviado aos respetivos serviços, apenas 44 escaparam ao lápis azul (Rebello 1985: 121-122).

E, enquanto lá fora o Mundo estava em guerra, em Portugal inaugurava-se em 1940 a Grande Exposição do Mundo Português, como tentativa de exaltação de grandiosidade de um país agarrado à memória de um passado glorioso. O grande acontecimento nacional desse ano foi essa exposição, que a pretexto de uma dupla efeméride – o oitavo centenário da Fundação da Nacionalidade e o terceiro da Restauração – propunha assinalar o apogeu do Estado Novo, firmado após a votação mistificatória da Constituição de 1933.

Naturalmente a revista aproveitou a temática da exposição, com os pavilhões e monumentos de contraplacado e gesso, os seus cortejos, marchas e desfiles pseudo-históricos e pseudo-populares, para dar largas à sua criação teatral. Em *Toma Lá Cerejas!*, que se estreou em setembro de 1940, no Teatro Apolo, Irene Isidro interpretou um Pastor de Monsanto que da serra desceu à cidade para visitar a Exposição de Belém, acabando por chegar à conclusão de que nada daquilo era novidade para ele porque, "lá de riba, olhando léguas em redor, via as capelinhas que alastram das terras baixas, alcandorando-se aos cachopos e trepando aos cimos das serranias, ouvia os sinos a chamar às ave-

marias" e tudo isso lhe ensinara que "Portugal foi sempre cristão" (Rebello 1985: 122-123).

A atividade teatral era objeto de uma apertada vigilância, de tal modo, que a simples deslocação das companhias de teatro portuguesas às colónias ou a países estrangeiros, carecia, obrigatoriamente, de autorização do SPN/SNI, estando condicionada pela ideia da projeção moral, política e estética. Mas, o controlo não se fazia somente nas saídas para fora do país, a ele não escapavam também as digressões dentro do território continental e ilhas adjacentes. As condições eram semelhantes às exigidas para as deslocações às províncias ultramarinas e estrangeiro.

O requerimento apresentado para o efeito devia conter um grande número de exigências, designadamente: indicação do elenco, repertório, material cénico e itinerário, com especificação dos recintos onde as representações ou exibições ocorressem; e cópia dos contratos com as entidades sob cuja responsabilidade se realizavam os espetáculos. Ao requerimento deviam, ainda, ser juntos documentos comprovativos da aprovação pelo Instituto Nacional do Trabalho e Previdência; e de ter sido prestada caução no mesmo instituto. Finalmente, o alvará passado pela Inspeção dos Espetáculos devia fazer menção de todos os componentes da excursão, constituindo elemento indispensável para o embarque e para passagem dos passaportes.

Mas, a apertadíssima vigilância às tournées pelas terras do continente não era exercida apenas pela Inspeção Geral dos Teatros (até 1945) ou a da Inspeção dos Espetáculos a partir daquela data. Os governadores civis tinham por vezes, ou sempre que entendiam, a última palavra nesta matéria, como se

conclui da intervenção do governador civil de Vila Real, Horácio de Assis Gonçalves, em 19 de Setembro de 1935, aquando da deslocação àquela cidade transmontana da companhia ambulante de Evangelina Moreno (Eva Stachino), para representar, naquela data, no Teatro Avenida, a revista *Maria Cachucha*. Vejamos em primeiro lugar um pequeno excerto do texto original do quadro *Alegria Popular* recitado pela atriz Cremilda de Sousa:

> **Alegria popular**
> (rapariga do povo, simpática e limpa, entrando)
>
> Ah, meus senhores! Como está diferente
> Do que era antigamente
> A alegria em Portugal!...
>
> Dantes o povo ria satisfeito
> Era feliz, achava-se à vontade,
> Era expontâneo o seu contentamento;
> Trazia a alma em festa, o sol no peito
> E dava aos arraiais a mocidade
> As suas gargalhadas, todo o seu alento!

No dia seguinte à representação o representante do Governo em Vila Real enviou um relatório sobre o sucedido ao ministro do Interior, relatório que constitui um documento que atesta, claramente, a situação vivida em Portugal durante o Estado Novo:

> Eu consentira tal representação depois da autorização conferida pela Inspecção-Geral dos Espectáculos dessa Capital e respectivo visto de censura às peças a representar.

Pelo sim, pelo não, sempre fui assistir, para, sendo preciso, intervir oportunamente, pois que, no género revista, é fácil introduzir à última hora, qualquer número de exploração de plateia.

Foi, creio, o que aconteceu, quando, talvez a meio da peça, aparece no palco a actriz Cremilda de Sousa (Cressy) com a recitação do número "ALEGRIA POPULAR" cujo original tenho a honra de enviar.

O ambiente de plateia, já na representação das três peças anteriores verificara ter sido empalmado por gente ignara da terra, que delirava à menor referência de depreciação ou ridículo ao Governo, ao Dr. Salazar, ao Estado Novo, à Ditadura, a tudo o que representasse conservantismo ou política actual. Era o tal espírito psíquico instável que eu tanto tenho receado tocar porque sei que ao menor sopro se despenhará para a esquerda…

Foi o inevitável. A actriz houve-se por tal forma na interpretação, que eu senti alterar o ritmo de respiração e do bater do peito, indignado pela afronta à Justiça e à Autoridade.

Tinha de ser. Precisaria de intervir. Da minha frisa clamei três vezes: "NÃO APOIADO…" O delírio da multidão ignara subiu ao paroxismo, aplaudindo o número, e voltada para mim, esboçava atitudes de desrespeito e, por vezes, de ameaças. Era a loucura dos maus que eu tanto evitara, que pela primeira vez me desrespeitava.

Estas Companhias ambulantes são candonga de veneno que os inimigos da sociedade mandam pelo País, em perigosas embaixadas de deletérea propaganda.

Deveríamos talvez não as autorizar sem que andassem acompanhadas de um assistente do Estado, permanente *controleur* de doutrinas, de maneiras e atitudes.

Então, vendo a categoria dos manifestantes, senhores da sala, por medo, covardia ou comodismo dos nacionalistas, que seriam dois terços da assistência, verifiquei que segundo uma lei de psicologia, "A consciências rudimentares se deve responder, quase sempre, com uma acção contrária mas de idêntico sentido", levantei-me violentamente, increpei os loucos delirantes, e pegando numa cadeira, fi-la em pedaços, mandando que a polícia evacuasse imediatamente a sala, declarando que o espectáculo não continuaria.

E assim foi. A sala foi prontamente evacuada pelo que merecem um particular louvor os poucos polícias que estavam presentes, habilmente manobrados pelo seu inteligente, desembaraçado e prudente Comandante, o Sr. Capitão Manuel Soeiro de Faria, para os quais eu pediria a V.ª Ex.ª uma referência especial, para exemplo desta gente e incitamento ao cumprimento do dever.

Percorri, a seguir, e durante uma hora, acompanhado de alguns amigos, a Avenida em frente ao teatro, e tive a satisfação de verificar que, em 15 minutos, já nem um grupo parado estacionava nela, tendo tudo retirado para suas casas sem qualquer outro incidente, graças ainda à excelente organização, disciplina e decisão do corpo de PSP desta cidade.

Por fim, mandei vir à minha presença, no Gabinete do Governo Civil, a directora da Companhia, que me declarou, em presença do original da Peça, sem o visto da Censura de Lisboa, ser uma cópia que lhe fora enviada pelo Sr. António Macedo, empresário do Teatro Variedades (Parque Mayer) onde este número "Alegria Popular", estava sendo exibido na peça Sardinha Assada pela actriz Luiza Satanela, e por isso devidamente visado.

Em presença do que me pareceu "boa fé" da declarante, no desejo de reduzir o incidente ao mínimo nesta cidade, concedi autorização para que a Companhia retirasse daqui, mas imediatamente, depois de extrair da peça o original que remeto a V.ª Ex.ª, e com a declaração de honra de que não seria apresentado em nenhum outro ponto da Província. Preveni a directora de que, se depois se verificasse serem falsas as suas declarações à autoridade, por isso seria autuada.

E partiram sem qualquer outro agravo.

No original referido V.ª Ex.ª se edificará… Não acreditando eu que haja qualquer Comissão de Censura que ousasse por-lhe o visto. Esta justiça quero fazer à digna entidade encarregada de tão melindrosa função, e responsável por isso da mais perigosa arma de formação dos espíritos, das mentalidades e das virtudes de uma geração e de um povo. Juntamente envio também a V.ª Ex.ª a relação dos chefes de motim, presos no teatro Avenida, e que eu desejaria pôr à disposição do Governo para exemplo desta gente e prestígio da autoridade:

> Diogo Alves da Nóbrega, «creado de café», de 48 anos de idade; António Alves Ferreira, solteiro, proprietário, de 28 anos; José Gomes, casado, sapateiro, ex-guarda da Polícia de Segurança Pública, de 35 anos; António Luís de Sá Pinto, solteiro, manipulador de pão, de 35 anos; Vicente de Almeida, solteiro, barbeiro, de 22 anos; Fernando Cardoso, solteiro, pintor, de 21 anos; e Manuel da Costa, solteiro, estudante, de 19 anos de idade (Azevedo 1999: 191-195).

Em vão os autores, mau grado a sua longa experiência, davam voltas à imaginação para contornar as imposições da censura, que implacavelmente eliminava toda e qualquer referência, ainda que tímida e velada, aos acontecimentos políticos do país. Quisesse ou não quisesse, a revista contribuía assim para fixar a imagem de uma nação afortunada, onde a vida corria tranquila e sem incidentes, em contraste com a desordem e a inquietação que lavravam nos outros países, graças à dedicação e ao sacrifício do seu primeiro-ministro, de cuja permanência no poder os próprios títulos davam testemunho:

- *Sempre em Pé* (1946)
- *Enquanto Houver Santo António* (1950)
- *Daqui Ninguém me Tira* (1951)

E, enquanto uns se iam rendendo às circunstâncias, ainda que apoiados em algumas manobras sub-reptícias, que pudessem escapar à censura, outros houve que indignados com a falta de liberdade de expressão se dedicaram, a seu modo, a colocar na boca das personagens das suas peças de teatro as

injustiças que iam sentindo na pele. Foi o caso de Bernardo Santareno (pseudónimo de António Martinho Rosário), que viu um dos seus textos censurados integralmente: *O Judeu*, do qual extratamos uma passagem, que demonstra claramente a revolta sentida pelo autor:

> CAVALEIRO DE OLIVEIRA
> (…) No meu país quem governa é o medo! Os olhos e os ouvidos do medo crescem e multiplicam-se por toda a parte: nem o pai, nem a mãe, nem a esposa servem de porto abrigado; armadilhas de traição eles podem ser também. Em Portugal, as varejeiras do medo por toda a banda voam e em todas as cousas, vivas ou mortas, de imprevisto pousam. Muitas, muitíssimas são; sem conto, realmente. As nojentas, as ardilosas, as pestíferas varejeiras do medo! (…) Espião miserável, varejeira maldita!! (…) Conhecem-se pelo fedor a podre, pela luz assassina dos olhos… (…) Na Europa civilizada, Portugal é a fortaleza do Medo; espiões e polícias, os seus alicerces e guarda (Santareno 1966: 99).

Este comentário do Cavaleiro de Oliveira, intelectual fugitivo de Portugal na peça *O Judeu*, situada no século XVIII português, esmagado pela Santa Inquisição que, em 1739, condena um autor de teatro (António José da Silva, dito "o Judeu") a ser queimado em praça pública. Escrita em 1966, a peça será representada vinte anos mais tarde, já depois de o autor ter falecido e de a Revolução dos Cravos ter posto fim a quarenta e um anos de ditadura. O texto, pela sua estrutura e pelos seus processos de escrita, cita o teatro épico de Brecht e situa a ação no passado inquisitorial para criticar o presente ditatorial do Estado Novo de Salazar.

O SPN/SNI tinha, contudo, outras preocupações, promovendo a divulgação, em todo o país – no continente, ilhas adjacentes e colónias –, de

742 produções próprias (filmes e documentários cinematográficos). Dessas 742 produções, 94 foram constituídas por documentários de atualidades, intitulados *Jornal Português* (entre 1938 e 1952), em 1953, o jornal de atualidades do SNI passou a ter a designação de *Imagens de Portugal*, tendo somado, entre 1953 e 1969, 448 edições (Azevedo 1999: 223).

A ditadura, para melhor controlar e orientar, política e ideologicamente, a atividade cinematográfica, recorria de igual modo, a par da censura, a políticas de apoio financeiro, de subsídios, e a encomendas de filmes e documentários a entidades privadas. Deste projeto fizeram parte alguns filmes, que apresentavam um Portugal desfasado da realidade vivida pelos portugueses, onde é relevada a imagem do país orgulhosamente rural e pobre. Por outro lado, mostrava as novas grandes obras do regime, erguidas especialmente, em Lisboa.

Maria Papoila, de 1937, da autoria de Leitão de Barros, com Mirita Casimiro no papel principal, foi o primeiro filme subsidiado pelo SPN. Este filme, que foi apresentado ao público como *A comédia popular Maria Papoila*, conta a história de uma rapariga do campo que vai trabalhar para Lisboa, onde conhece um magala, por quem se apaixona, não sabendo que este pertence à classe alta. Ao longo dos 106 minutos de película é-nos dado a visualizar o Estádio Nacional, o Instituto Superior Técnico (várias vezes mencionado pela protagonista), um exército montado, soldados exibindo material vário (armamento, máscaras de gás, etc.) e um soldado fadista, exaltando o exército e a pátria. É feito o constante paralelismo entre o ambiente popular e aristocrático; as romarias e os bailes nos salões, a frequência da praia (no

Estoril), ao alvor por parte do povo, que alugam vestidos de banho, e dos ricos que usam fatos de banho modernos.

4.3. Censura aos bonecreiros

Ao longo dos séculos, os titereiros foram desenvolvendo os seus espetáculos de bonifrates, aperfeiçoando a técnica com os seus bonecos. Conviveram lado a lado os bonecreiros com o resto da sociedade, que os viu atuar nas ruas, regozijando-se com as suas representações. A atração pelos bonecos aumentava. O público deixava-se envolver, entrando nesse jogo de ilusão, quase místico, do mundo do inanimado. A Igreja estava atenta e cedo se deu conta da influência que este género de teatro despertava no público. Havia nas marionetas um potencial que não lhes passou despercebido, podendo este ser canalizado para o intuito da Igreja; o da cristianização. Chegáramos a um tempo em que o Clero parecia pretender comunicar com as gentes do teatro, neste caso, com os titereiros. Permitiam, agora, a estes últimos a possibilidade de apresentarem as suas peças dentro das igrejas. Desde que do seu reportório fizessem parte os temas religiosos, era-lhes dado acesso a atuarem nesses espaços sagrados.

Mas, não há bela sem senão. As condições apresentadas têm, normalmente, regras a cumprir. E se as leis existem para serem infringidas, outra coisa não seria de esperar que tal acontecesse, de facto. Não é, pois, de estranhar que o caminho não viesse a ser seguido pela via estabelecida. O teatro em geral, e o de bonecos em particular, sempre tiveram como ponto de partida o recriar de situações anómalas à prática humana. Um dos veículos

que se perdeu já na História da humanidade é precisamente a Comédia, que coloca a nu os defeitos e as virtudes destes seres complexos que somos.

O riso "é o melhor remédio", é costume dizer-se. Já Molière dizia, *Ridendo castigat mores*, "rindo se castigam – ou criticam – os costumes", conceito que vem atravessando gerações de dramaturgos desde a antiguidade clássica, e para cujo juízo o comediógrafo francês criou a frase. O ditado popular diz também que "a rir é que a gente se entende". Ora, este gosto pelo riso e pela crítica vem já de longe e nem sempre teve os adeptos desejados:

> No estágio da civilização primitiva, o aspecto duplo da percepção do mundo e da vida humana, já existia. Encontramos no folclore dos povos primitivos, paralelamente aos cultos sérios (pela sua organização e pelo tom), cultos cómicos, que troçavam e blasfemavam das divindades ("riso ritual"); paralelamente aos mitos sérios os mitos cómicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, os seus sósias, paródicos (Bakhtine 1970: 14; *citado por* Passos: 33).

O teatro litúrgico medieval nasceu, ao que se sabe, dentro da própria Igreja. Acompanhava-se a leitura dos textos bíblicos com a demonstração dos acontecimentos. De início – tudo de uma forma ainda incipiente – em que os atores eram sacerdotes, representavam quer as figuras masculinas, quer as figuras femininas (Anjos, Santos, Cristo, Virgem). Tudo isto ainda dentro do ritual da missa e apenas em algumas épocas do ano, propícias ao assunto:

> Páscoa e Natal. Na Páscoa, cenas da Paixão, Morte e Ressurreição de Nosso Senhor Jesus Cristo; no Natal, o Nascimento do Menino e a Adoração dos Pastores. A necessidade de propagar a religião cristã a um cada vez maior número de crentes e de os educar (mostrando os acontecimentos) impulsionava o desenvolvimento das representações,

> tornando-as cada vez mais atraentes e acessíveis ao grande público, massivamente analfabeto (Gefac 2003: 27-28).

A ideologia dominante jamais aceitaria a intromissão do tom galhofeiro imposto pela arraia-miúda. Os Jograis, ou se quisermos, os atores dos primórdios do teatro português, andavam de terra em terra mostrando a sua arte. Este era, contudo, um *métier* que não agradava ao clero. E "dentro de um mundo rigidamente hierarquizado em ordem à cidade de Deus, o jogral, parente do Diabo, só como agente do mal podia encontrar o seu logar". Mas, esta condição "imposta" adquirira agora um efeito "perigosamente sedutor" (Saraiva 1950: 125). O povo que assistia nas festas aos sermões do sacerdote preferia, no entanto, as manifestações teatrais que lhes eram apresentadas pelas gentes do espetáculo:

> Depois de ouvir a história do santo da festa e dos seus milagres, contada pelos pregadores, o camponês das romarias ou peregrinações escutava muitas vezes ao ar livre o jogral, que tocava, cantava e bailava, mostrava o macaco dançarino, fazia malabarismos com facas ou maçãs e por vezes recitava poemas ou contava notícias de longínquas e extraordinárias terras. Se o sacerdote tinha o prestígio do saber e entendia os mágicos sinais que enegreciam os livros, o jogral, com as suas histórias de países fantásticos ou de guerreiros invencíveis, com as incríveis habilidades de malabarista e amestrador de bichos, mais a desenvoltura de viajante sabedor e de aventureiro, não impressionava menos, apenas de diversa maneira. Enquanto no clérigo se via um ministro de Deus, um guardião da porta do céu, o jogral parecia um discípulo do diabo, sem vergonha, sem eira nem beira, errante (Saraiva 1950: 124).

No fundo, o que estava já em questão, era o antagonismo entre duas culturas: a cultura teatral eclesiástica e aristocrática, representada pelos

textos litúrgicos dramatizados (Mistérios, Moralidades, Milagres) e a cultura teatral popular, representada pelos Jograis, Truões, Momos e outras formas de espetáculo:

> Bispos e arcebispos, de Braga a Lisboa, da Guarda a Évora, do Porto a Coimbra, não se limitavam a protestar contra os pecados da luxúria a que os "jogos" poderiam dar ocasião; esclareciam, pelo contrário, que nem tudo era proibido, que não se devia dançar nas igrejas ou usar máscaras profanas, mas tão-só efectuar "boas e devotas representações, como a do presépio, a dos reis magos ou outra da mesma natureza" (Picchio 1964: 28).

Os Jograis, que eram "comuns a toda a Europa medieval" (Rebello 1977: 22), viam o repertório do seu mester cingido a outros espaços que não as igrejas onde se haviam habituado a atuar. Luiz Francisco Rebello, na obra *O Primitivo Teatro Português*, alude a este assunto, dando-nos conta das limitações a que a Igreja e o Rei sujeitavam os atores. Eram-lhes, deste modo, vedadas as representações de temas profanos, permitindo apenas as que contivessem um cunho religioso:

> No ano de 1207 (para não falar já de proscrições e anátemas anteriores, como aqueles que em 314 o Concílio de Arles fez desabar sobre jograis, saltimbancos e actores) o Papa Inocêncio III proibia, no interior dos templos, todas as manifestações que não se revestissem de um carácter estritamente litúrgico. No mesmo século, em Espanha, a «Lei das Sete Partidas» de Afonso X, o Sábio – que reinou de 1252 a 1284 – do mesmo passo que vedava aos clérigos fazerem «jogos de escárneo», assistirem a eles ou consentirem que se fizessem nas igrejas, autorizava a representação do «nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo, em que se mostra como o anjo veio aos pastores e lhes disse como era Jesus Cristo nascido; e outrossim de como os três reis

> magos o vieram adorar; e da sua ressurreição, que mostra como foi crucificado e ressurgiu ao terceiro dia: tais coisas como estas, que movem o homem a fazer bem e a haver devoção na fé, podem fazê-las, mas devem fazê-las compostamente e com grande devoção» (Rebello 1977: 18,19).

Diria o povo que, "se não podes vencê-los, junta-te a eles". Este foi, certamente, o pensamento de alguns jograis que começaram a dedicar o seu tempo à adaptação das histórias bíblicas para os seus espetáculos. O Evangelho estava repleto de episódios que enterneciam o público, o principal móbil para as suas representações:

> A par dos temas pagãos, temas de carácter religioso entram no reportório jogralesco: a Bíblia, onde há bom número de casos romanescos ou piedosos, e as vidas dos santos, em particular dos mártires e dos santos homens e santas mulheres (Saraiva 1950: 134).

Porém, o desvirtuar dos temas religiosos, o desregramento, a linguagem no seu todo, a utilização de imagens sacras, e o riso sentido como contrapoder, levaram as autoridades religiosas em alguns países, a proibir expressamente a utilização dessas figuras e a expulsar dos templos os espetáculos realizados com elas. Relegaram-nos numa determinada fase deste processo para os adros das igrejas, espaços estes, que do mesmo modo, vieram a ser posteriormente interditos a espetáculos que, pouco a pouco, foram perdendo a sua origem religiosa e se tornaram profanos. Em Portugal, o poder eclesiástico critica e desaprova o conteúdo desses espetáculos:

> Havia ainda jograis e jogralesas populares que, nas praças públicas e nas igrejas, representavam *arremedilhos*, também denominados *arremedos*. As autoridades eclesiásticas viram-se na necessidade de

> proibir os *arremedilhos* representados nas igrejas, para evitar vários abusos que então se verificaram. Citamos, a título de exemplo, as *Constituições do Bispado da Guarda*, de 1500, que nos informam que, em dia de S. Estevão e em outras festas do ano, os fregueses e moradores daquele bispado levavam à igreja *jograeens, os quaees mandam poer e poeem no pulpeto da ygreja, donde dizem muytas desonestidades e abominaçoeens sem embargo de se entã celebrar missa e se fazerem os officios divinos: per cuja rezam se seguem muytos arroydos e outros inconvenientes* (Viterbo 1983: 595).

Os bonecreiros eram agora poetas populares de improviso, com o qual conseguiam estabelecer uma relação com o público, incentivando-o a sugerir deixas e a responder aos piropos e provocações. Esta aproximação e ligação ao povo, não era, contudo, bem vista pelas autoridades eclesiásticas, pois diziam o que não convinha, afrontando as figuras representativas da sociedade. Os "clerici vagantes" (Sardinha 2010: 61) – clérigos itinerantes – tinham descoberto que poderiam ter sucesso junto do povo, com a adaptação de textos litúrgicos em formato cómico:

> Do seu reportório faziam parte as conhecidas paródias à liturgia, com adaptação de novas letras a músicas originais, em *contrafactum*, bem como todos os géneros poético-musicais praticados pelos jograis, cuja forma de vida itinerante genericamente partilhavam (Sardinha 2010: 62).

Era tal o desconforto sentido pela Igreja que, "nos próprios Decretos do Concílio Tridentino (1545-1563), surgem, paralelamente, proibições a espetáculos no interior das igrejas (e possivelmente nos adros), referindo expressamente figuras articuladas" (Passos 1999: 33):

> As *Constituições dos Bispados* de 1534 a 1589, revelam-nos na sua prohibição uma poesia dramatica bastante arreigada nos costumes populares: ellas não permitem que *se façam representações, ainda que sejam da Paixão de nosso senhor J. C. ou da sua ressurreição ou nascença* (Braga 1870a: 6).

Os regulamentos inscritos no Decreto do Concílio de Trento (1546-1563) eram sobejamente conhecidos de todo o clero. Desde a redação da primeira *Ratio* (modelo pedagógico dos jesuítas), em 1548, que era obrigatório o conhecimento do Concílio Tridentino. Esta *Ratio* redigida por Nadal recebeu o nome de *De Studiis Societatis Iesu et Ordo Studiorum* (Lopes *In*: Miranda 2009: 38). Na versão de 1599 a *Ratio Studiorum da Companhia de Jesus* (o título original em Latim remetemo-lo para as referências bibliográficas), elaborada durante o generalato do Padre Aquaviva (quinto Geral da Companhia), no capítulo *III – Regras para o Prefeito de Estudos – ponto 30.*, é frisado que "todos os teólogos deverão possuir também o *Concílio de Trento* e um exemplar da Bíblia, cuja leitura lhes deverá ser familiar" (Miranda 2009: 100).

Mas, tudo passa, e a verdade é que, passado menos de meio século, já se faziam ouvir as vozes dos bonecos nas igrejas. E apesar da presença da Inquisição, em 1600, conviviam lado a lado a estatuária mecânica laica e a sacra, o que levou o Sínodo de Orihuela (pequeno Bispado subordinado do Arcebispado de Valência) a reatar os Decretos do Concílio de Trento:

> Nous défendons que dans les églises ou ailleurs on représente les actions du Christ, celles de la très-sainte Vierge et les vies de saints, au moyen de ces petites figures mobiles, *imagunculis fictilibus, mobili*

> *quadam agitatione compositis, quas titeres vulgari sermone appellamus* (Magnin 1862: 58).

O Sínodo de Orihuela proibia que nas Igrejas ou em outro qualquer local se representassem ações de Cristo, da Santíssima Virgem e da vida dos Santos, por meio de pequenas figuras móveis. Em Espanha proibiam-se em 1600 as figuras móveis nas representações de atos sagrados. Contrariamente, em Portugal, quarenta anos depois, é declarado através das *Constituições Synodaes do Arcebispado de Lisboa*, a proibição de figuras vivas em atos sagrados semelhantes. Num dos lados da fronteira aboliam os seres inanimados, do outro expulsavam os de carne e osso. Nessas Constituições datadas de 1640 e reeditadas em 1737, podemos ler:

> Nas Constituições do Arcebispado de Lisboa, proíbe-se a representação dos *Autos da Paixão* nas igrejas: «E por quanto dos Autos em que com figuras se representa a Paixão de Cristo Nosso Senhor se seguem muitas indecências, defendemos sob pena de excomunhão maior, e de vinte cruzados, aplicados para a Cruzada, e despesa da nossa Relação, que nem nas igrejas, nem nas procissões que se fazem quinta e sexta-feira da Semana Santa se *representem autos ou diálogos da Paixão*, nem se introduzam figuras vivas para o tal efeito. E tudo, o que nelas se houver de representar, seja com imagens de pau, barro e semelhantes (Braga 1986: 196).

No Decreto espanhol é de leitura inequívoca a terminologia utilizada, quando se refere a "pequenas figuras móveis". Serão estas "figuras móveis", as marionetas, ou outras mecanizadas? Já no exemplo português não nos fica tão claro quanto ao que é deixado como permitido. Menciona o Decreto português, "imagens de pau, barro e semelhantes", o que à primeira vista pode deixar um espaço aberto a outras interpretações. Nada neste excerto indica se são articuladas, mecanizadas ou apenas estáticas. Contudo, ao lermos a última

sentença, "semelhantes", poderemos deduzir que se referissem também às "figuras móveis" como constava no Decreto espanhol.

A perseguição às marionetas e aos seus manipuladores era uma constante, tão facilmente os aceitavam, como os baniam. Os dois seres em questão, boneco e manipulador, provocavam, ao que parece, um mal-estar nos senhores do poder. Os Jograis (definição mais ampla para qualificar os vários artistas medievais) andavam já nas bocas do povo. Esta classe artística via agora a sua imagem denegrida, a qual precisava de ser limpa, e de preferência por Decreto régio. John Earl Varey menciona um episódio promovido por um jogral, Giraut Riquier, que recorre a D. Afonso X de Leão e Castela, a fim de que este faça distinção entre os distintos ofícios dos jograis:

> *Declaratió qu'el sénher rey 'N-Amfós de Castela fe per la suplicatió, que Gr. Riquier fe per lo nom de joglar.*
> La respuesta del rey, dada en 1275, distingue entre los *istriones* (tañedores de instrumentos), los *inventores* (trovadores) y los *joculatores* (acróbatas y jugadores de manos). A los truhanes denomina *bufones*, y a la clase más vil de representantes ambulantes, a los que hacían saltar a monos, machos cabríos o perros y hacían juegos de títeres, *cazurros* (Varey 1957: 10).

O Rei Sábio na sua resposta à *Suplicatio* apresenta uma lista, na qual subdivide os jograis em várias categorias. Essa classificação vem denegrir ainda mais a imagem dos bonecreiros, que são colocados no termo de uma listagem com uma definição do seu mister, pouco atraente. Esta suplicação de Riquier junto do rei é referida na obra *A Origem do Fado*:

> No séc. XIII, a degradação da imagem da joglaria (…) leva a que Geraldo Riquier (que, embora vivendo na corte do rei de Castela, parece

> pertencer, ele mesmo, à condição de jogral) peça a Afonso X que esclareça conceitos, de modo a evitar as confusões terminológicas que se estavam vulgarizando e que prejudicavam o bom-nome de alguns. É sabido como o Rei Sábio (ou o próprio Riquier) respondeu a essa suplicação, feita em nome dos jograis: procurou dar classificações e estabelecer hierarquias (Sardinha 2010: 61).

António José Saraiva, na *História da Cultura em Portugal* dá-nos conta da distinção entre os *jograis cazurros* – aos quais prefere chamar "jograis populares" e aos restantes, "jograis palacianos" (Saraiva 1950: 167). Este autor faz também menção ao acontecimento protagonizado pelo Rei Sábio:

> Afonso X de Leão e Castela distingue entre aqueles que recitam sem sentido e, faltos de boas maneiras, exercitam a sua «arte vil» por ruas e praças, ganhando desonradamente o dinheiro – a quem chama «cazurros» - e os que com cortesia e ciência sabem comportar-se entre gentes ricas, para tocar instrumentos, contar novas ou relatos poéticos, cantar versos e canções feitas por outros. Só a estes consente o rei que se apresentem em cortes, e usem o nome de *jogral* (Saraiva 1950: 128).

José Alberto Sardinha começa por dar-nos uma definição do termo *jogral*, indo depois ao encontro da lista classificativa dos vários escalões de jograis, elaborada por D. Afonso X:

> Jogral era uma denominação muito ampla, que abrangia todos aqueles que ganhavam a vida divertindo o público com música, com poesia, com mímica, com acrobacias, com imitações. Tinha vida itinerante, como um saltimbanco, andava de terra em terra, actuava nos palácios, na corte, nas festas populares e nas feiras. Menéndez Pelayo dá-nos a seguinte definição: "La juglaría era el modo de mendicidad más alegre y socorrido, y a ella se refugiaban lo mismo infelices lisiados que truhanes y chocarreros, estudiantes noctâmbulos, clérigos vagabundos y tabernarios (de los llamados en otras partes goliardos) … y, en

> general, todos los desheredados de la naturaleza y de la fortuna que poseían alguna aptitud artística y que gustaban de la vida al aire libré o tenían que conformarse com ella por dura necessidad. (…) jograis seriam todos os que tangiam instrumentos; remedadores os que faziam imitações; segréis os trovadores que andavam de corte em corte; e, por fim, para os pouco educados que cantavam pelas ruas e pelas praças ganhando dinheiro dessa forma "desonrosa", reservou-se o nome de cazurros, em português caçurros (Sardinha 2010: 61).

A classificação dada pelo Rei Sábio aos bonecreiros, que os atirou para o fundo da lista dos artistas itinerantes teve, ao que parece, o seu reflexo em Portugal. O apodo depreciativo cazurro, sofre, como apontado por Sardinha, uma adaptação à Língua de Camões, transformando-se em caçurro. Consultámos o Dicionário da Língua Portuguesa, onde consta:

> **Caçurro** *s.m.* [regionalismo] surro; porcaria (De origem obscura) (Costa *et al.* 2005: 281).

Em *A Origem do Fado*, Sardinha cita António Maria Mourinho, o qual atestou que "ainda hoje aqui (Terras de Miranda) o termo caçurro é muito depreciativo, equivalente a uma pessoa irreverente e suja, no trajo, na fala e no trato" (Sardinha 2010: 61). No *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*, Mourinho, fazendo um levantamento de algumas alcunhas ainda hoje usadas em Miranda do Douro, diz-nos:

> Outros vêm da vida e costumes dos povos, vícios e virtudes que praticam e praticaram e outros serão de origem antiquíssima talvez desde a cultura castreja. Há apodos que não são filhos de línguas novi-latinas, como «gorras, gorraças, gabiarros, miorros, piçporros, garrotes, caçurros, etc.», mais nos parecem oriundos de línguas pré-romanas e no entanto, ainda se conservam como denominantes dos

> habitantes de povoações da raia colindante com a fronteira espanhola do Norte (Mourinho 1984: XXIII).

Já vimos que o jogral que "tocava, cantava e bailava" também "mostrava o macaco dançarino" (Saraiva 1950: 124). E para viver andava em constante itinerância, porque "o jogral é um profissional que não tem outras fontes de rendimento senão o seu trabalho de artista" (Saraiva 1950: 127). Varey aludindo a este artista saltimbanco, dá-nos conta de uma conversa entre dois jograis:

> Cuando, en 1211, Giraut de Calansó escribió al juglar Fadet, le aconsejó que fuese a la corte de Pedro II de Aragón (…) Un juglar debía saber tocar varios instrumentos, componer poemas épicos o amatorios, hacer mimos y juegos de manos y ser titiritero (Varey 1957: 9).

António José Saraiva transcreve esse mesmo acontecimento, acrescentando-o em alguns pontos:

> Giraud de Calazón, trovador provençal, dá os seus conselhos acerca do reportório ao jogral Fadet, antes que este inicie a carreira profissional. Segundo Giraud, o jogral tinha que saber saltar por quatro arcos, jogar aos dados, atirar e recolher maçãs e duas facas, tocar tambor, castanholas, cítola, a rota, etc. – nove instrumentos ao todo – manejar os fantoches e fazer saltar o cão, amestrar macacos, pôr barbas vermelhas, imitar o canto dos pássaros (Saraiva 1950: 132).

Na obra cervantina *Don Quixote de La Mancha*, descobrimos no capítulo XXV da segunda parte, a referência a estes *cazurros*. No episódio aí narrado aparece um marionetista a quem chamam de *maesse Pedro*, e sobre o qual *Don Quixote* quer saber de quem se trata. O hospedeiro da pousada onde o

acontecimento relatado teve lugar, diz-lhe que "es un famoso titerero" e que "trae assi mismo consigo un mono" (Cervantes 1615: 96).

Como vimos, os titereiros figuravam no fim de uma lista elaborada para manter os "bons costumes" que a classe opressora insistia em fazer valer, o fim de uma lista que os inferiorizava, colocando-os à margem de tudo o que esta arte sempre deveria ter merecido. Talvez por isto o próprio Cervantes os tenha referenciado nas suas obras, pondo na boca das personagens o sentimento depreciativo de muitos em relação aos bonecreiros, como em *El Licenciado Vidriera*, das *Novelas Ejemplares*:

> De los titereros dezia mil males: dezia que era gente vagamunda y que tratava con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras, que mostravan en sus retratos, bolvian la devocion en risa, y que les acontecia embasar en un costal todas, o las mas figuras del testamẽto viejo, y nuevo, y sentarse sobre el à comer y bever en los bodegones, y tabernas. En resolució dezia, que se maravillava, de como quien podia, no les ponia perpetuo silencio en sus retablos, o los desterrava del Reyno (Cervantes 1739: 293).

Eram para o poder constituído, incómodos, já que os títeres eram sentidos como contrapoder que não podia ficar impune. Tinham tal expressão junto do público as marionetas, que amiúde os bonecreiros eram chamados perante a justiça, por serem acusados de praticarem bruxaria ou terem parte com o demónio:

> Era de tal forma a força evocadora [da marioneta] que os manipuladores, por mais de uma vez suspeitos de feitiçaria, se viam ameaçados por proibições, presos ou obrigados a fugir, enquanto as marionetas eram queimadas (Passos 1999: 37).

Os titereiros eram, pois, acusados de vários crimes, perseguidos e eliminados para dar "exemplo" a outros. A semelhança com a figura humana e os textos que eram apresentados pelos bonecreiros criavam o desconforto naqueles que precisavam de manter o seu estatuto inviolável:

> Um desses casos dramáticos ocorreu no início do século XVII (1601-1602) aos belgas Jaspar Cabboniers e a sua mulher Elisabeth Lauwers. Ele conseguiu escapar com a simples aplicação de uma multa; a ela estava-lhe reservada pior sorte: como não conseguiram obter a sua confissão de culpabilidade por feitiçaria – a mulher sempre considerada como veículo por excelência do diabolismo –, submeteram-na a tormento. Morreu na prisão, devido aos maus tratos, e o seu corpo foi queimado, juntamente com as marionetas que exibiam (Passos 1999: 37-38).

Os titereiros haviam já sido arrumados no fundo de uma tabela indigna, como a que acima apresentamos. Estes atores/manipuladores que faziam "saltar a monos y hacían juegos de títeres" (Varey 1957: 10), viam, por esta classificação, a sua arte rebaixada. Podemos por aqui intuir o reflexo, certamente negativo, que esta distribuição tivesse no público menos instruído, que era, ao que se sabe, a maioria. Sobre este assunto na obra cervantina acima citada, no mesmo capítulo, D. Quixote revela a Sancho Pança a desconfiança que tem em relação ao *macaco adivinho*. Para o *Cavaleiro da Triste Figura* "está claro q este mono habla con el estilo del diablo: y estoy marauillado como no le hã acusado al santo Oficio, y examinado le, y sacado le đ quajo, en virtud de quiēn adiuina" (Cervantes 1615: 98). As várias adversidades com as quais se depararam os bonecreiros, os "que levam macacos e bonifrates", fizeram com que estes se vissem obrigados a uma vida

errante. É evidente, que este *modus vivendi* levou muitos a aguçar o engenho e, a inventar estratégias de logro.

O exemplo do macaco adivinho mais não é do que a necessidade inofensiva do ganha-pão diário. É referido no texto o tal mestre Pedro, que se fazia acompanhar – para além do macaco – ainda de um rapaz seu criado que lhe servia de "interprete, y declarador de los misterios del tal retablo" (Cervantes 1615: 99). Este "famoso titerero" tinha como colaboradores (como se diria hoje em dia), o macaco e o tal criado, que, não será difícil de acreditar, ser um discípulo do mester de titereiro, e um futuro seguidor dessa vida itinerante. Buscavam eles o seu sustento, mas:

> Nunca foram detentores dos bens deste mundo (…), uns pobres diabos, mesmo que lhes aconteça representar perante reis ou príncipes, vagabundos mal vistos pelas autoridades que os mantêm permanentemente sob suspeita, eternos apátridas. A puxarem continuamente o seu carro de Téspis (Passos 1999: 38).

Vimos, anteriormente, um "inventário" que colocava os artistas numa lista iniciada pelos *Istriones*, que eram classificados como "tocadores de instrumentos"; digamos que seriam os músicos em geral. Esta tabela terminava nos *Cazurros,* aqueles que faziam "saltar a monos y hacían juegos de títeres" (Varey 1957: 10), isto é, os bonecreiros ambulantes que se faziam acompanhar de macacos e bonifrates. Fomos procurar a um dicionário de Espanhol a palavra *Cazurro,* no qual encontrámos a seguinte definição:

> **Cazurro**. Malicioso, reservado y de pocas palabras.// Tosco, basto, zafio.// Torpe, lento en comprender.// ant. Decíase de las palabras,

> expresiones o actos bajos y groseros.// ant. Decíase del que las profería o los practicaba (D. L. E. 1996: 315).

Não sabemos se estes *cazurros* tinham à época a conotação que a palavra tem hoje, mas não será difícil de acreditar, que, se não fosse a mesma, seria pelo menos semelhante. Quando se referiam a um ser "malicioso", quereriam reportar-se ao seu lado burlão (como a figura de mestre Pedro no *Don Quixote* de Cervantes)? É ainda designado como "reservado e de poucas palavras". Estariam com esta menção ao seu "silêncio", a referir-se à técnica do marionetista? De facto, ele deve entregar-se à marioneta, anulando-se, para que esta receba a energia e consequentemente adquira vida. Porque o ator "enquanto ator-manipulador fica neutralizado pelo boneco, não tem a presença do personagem" (Amaral 1996: 73). Será então esta entrega e este "anular-se", sinónimo de "tontice" e de "grosseria", por ser uma arte de menos palavras?

Todavia, enquanto na Península Ibérica uns proibiam e outros permitiam as marionetas, havia ainda outros que noutras paragens com elas desfrutavam. Tendo o Mundo sido "expandido" a partir dos Descobrimentos Ibéricos, com a finalidade comercial e religiosa, nada mais seria de esperar que se tentasse o objetivo de propagação da fé pelos vários meios à sua disposição como se fazia no Portugal europeu. Francisco Pyrard de Laval escreve no seu livro a viagem que empreendeu às Índias Orientais Portuguesas (1601 a 1611), contando ter assistido a espetáculos de bonifrates de cariz religioso, em igrejas, casas particulares e na rua:

> Na noite de Natal em todas as igrejas se representam os mistérios da Natividade, com grande cópia de personagens e animais, que falam, como cá os bonifrates; e há grandes rochedos e por baixo deles homens que fazem mexer e falar estas figuras como querem; e todos vão ver estes brincos. Mesmo na maior parte das casas e encruzilhadas das ruas há semelhantes divertimentos (Laval 1944 – II: 77).

Voltemos, todavia, à terra lusa, concretamente ao início do século XVIII. Quando nos debruçamos sobre o período literário e teatral da primeira metade do século XVIII, observamos que esse hiato temporal da História portuguesa se fez com alguns solavancos. António José da Silva (1705-1739[23]), o *Judeu*, comediógrafo, escreveu entre 1733 e 1737 oito óperas joco-sérias para bonifrates. Este comediógrafo iniciara em 1733, com a estreia da peça *Vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*, uma nova fase no panorama teatral português. Desde a estreia de "D. Quixote" (1733), no Teatro do Bairro Alto, até à representação de "Precipício de Faetonte" (1738), António José da Silva não cessou de aplainar o estilo, de condensar as falas, de estruturar as cenas, de intensificar a crítica social" (Cruz 1975: 32). Teófilo Braga recorda a forma e as condições em que o comediógrafo português escrevia as suas comédias:

> Os abusos da auctoridade judicial tambem se acham aqui verberados; Antonio José da Silva era um revolucionario como Beaumarchais; faltava-lhe a educação artística, que suppria com a intuição da alma popular. Escrevendo para actores desprezíveis, borrachos e sem eschola, e para uma sociedade desmoralisada pela desenvoltura de Dom João V, muito fez elle em arrancar estes gritos de justiça por entre as facecias com que se acobertava (Braga 1910: 18).

[23] Foi queimado pela Inquisição no auto público da fé a 18 de outubro de 1739, em Lisboa, contava este 34 anos de idade.

Braga fala "da alma popular" de António José que insistia "em arrancar gritos de justiça". Mas, em muito má hora, não lhe foi possível por muito tempo a continuação desse grito de protesto. A Inquisição, a "oligarquia dominante" (Silveira 1992: 6), cedo se deu conta da simpatia que os bonecos e o seu reportório – apresentados em espetáculos públicos – provocavam no povo. E o riso parece ter sido a maior inquietação para a Igreja. A "rir se dizem as verdades" e o poder eclesiástico sabia-o muito bem. Jacqueline Monfort no seu estudo *Quelques notes sur l'histoire du théâtre portugais*, transcreve vários diários, dos quais retirámos um como exemplo:

> 29 de Julho de 1738
> Já se trabalha no Theatro da Opera e dizem estaõ ajustadas as Paquetas, e Valete, e acabando-se os Bolatins que tiveraõ grande concursso, o qual continua a ver huãs figuras artificiozas que os ignorantes naõ podem crer que saõ naturais e tem sem duvida coriosos movimentos que já se examinaraõ na Inquisiçam (Monfort 1972: 590).

Neste diário de 29 de Julho de 1738, seis meses depois da estreia da última ópera do dramaturgo, Precipício de Faetonte, que tivera lugar em Janeiro, pode ler-se que as "figuras artificiozas" com os "coriosos movimentos já se examinaraõ na Inquisiçam". Poderemos, por estas palavras, intuir que os espectáculos de António José da Silva eram visitados pela censura inquisitória? Camilo Castelo Branco (1845-1890) no seu romance histórico *O Judeu* – ao qual Francisco Silveira prefere chamar de "novela histórica" (Silveira 1992: 15) – com respeito à tortura praticada pelos inquisidores, escreve:

> Aceitaram-lhe o abjurar; todavia, como ele não confessasse que em casa de seus pais se judaizava, puseram-no a tratos, chamados do torniquete. A tortura exerceram-lha nas mãos, até lhes esburgar a carne dos ossos (Branco 1986: 542).

Naquele fatídico dia 18 de outubro de 1739 são comunicados ao réu as verdadeiras causas da acusação, veredicto esse que foi proferido no auto-de-fé celebrado na igreja de São Domingos de Lisboa. Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, sobre o assunto alude:

> Christi Jesu nomine invocato. Declararam o réo Antonio Jozé da Silva por convicto, negativo, pertinaz e relapso no crime de heresia e apostasia, e que foi herege apostata de nossa santa fé catholica e que incorreu em sentença de excomunhão maior, e confiscação de todos os seus bens para o fisco e camara real e nas mais penas de direito contra semelhantes estabelecidas; e como herege apostata de nossa santa fé catholica, convicto, negativo e relapso o condenam, e relaxam á justiça secular, a quem pedem com muita instancia se haja com elle benigna e piedosamente, e não proceda a pena de morte, nem efusão de sangue (Pinheiro 1862: 419).

Haverá alguma explicação plausível para a condenação à morte de António José? Estará a razão desta sentença unicamente na justificação apresentada nos processos inquisitoriais, que o declaram de "convicto, negativo, pertinaz e relapso no crime de heresia e apostasia"? Não terá aquela acusação sido forjada, de forma a ocultar o verdadeiro motivo da perseguição ao Judeu por parte da Inquisição? Tendo o Tribunal do Santo Ofício conhecimento dos textos que se representavam no Teatro do Bairro Alto, e incomodados com o teor dos ditos textos, não teriam querido encobrir – e parafraseando Francisco Silveira – a "veracidade das culpas e fatos relatados

nos processos"? Terá sido a condenação naquele auto público da fé a vingança dos inquisidores, que se sentiam molestados pelas críticas ao poder instituído, introduzidas nas peças de António José da Silva? Certamente por isso, o comediógrafo não se conseguiu salvar do Campo da Lã, "tétrico cenário das fogueiras inquisitoriais" (Silveira 1992: 5).

Vimos mencionando que a Igreja não via com bons olhos a atividade dos bonecreiros, visto que o bonifrate era considerado um contrapoder. E por essa razão foi bastas vezes mandado silenciar. O primeiro documento escrito conhecido que aborda o tema dos Bonecos de Santo Aleixo, foi-o pela negativa; uma vez mais uma proibição. Deu-se o caso em Vila Viçosa, em 1798, onde

> ouvi que [o P.e Francisco Pedro da Rosa], como Vigário da Vara (n'aquelle tempo em que a auctoridade ecclesiastica era uma realidade), fizera apprehender uns titeres, que chamam de santo Aleixo, e em que figura deshonesta e vilmente o Padre Chanca, sendo tudo quebrado e queimado pelo Meirinho defronte da sua porta (P.e Rocha Espanca, Memórias de Vila Viçosa – Vol. V, pp. 685/6, ms. da Câmara Municipal de Vila Viçosa) (Passos 1999: 181).

Os Bonecos de Santo Aleixo foram mandados queimar pelo tal Padre Francisco Pedro da Rosa naquele final do século XVIII. Mas três décadas mais tarde é publicado no jornal SUL (órgão do partido regenerador, que se publicava em Évora), em 7 de junho de 1833, esta notícia:

> Na Rua da Mouraria nº 3 há um/espectaculo em todas as noutes, que/dizem ser de bonecos de Santo Alei-/xo; consta que é uma magnifica es-/cola de inmoralidade. A vizinhança/queixa-se do incommodo que lhe causa/tal espectaculo.//
> Consta-nos que o sr. Administra-/dor do concelho prohibiu ou vai pro-/hibir a continuação do divertimen-/to. Se ainda o não fez pedimos-

> lhe/a bem da moralidade e do socego/dos moradores do sitio que o faça (Passos 1999: 182).

Em 1798, o Padre Francisco Pedro da Rosa conseguiu com que o Meirinho quebrasse e queimasse os Bonecos de Santo Aleixo. O "Vigário da Vara" achara a caricatura do Padre Chanca desonesta e vil, levando à destruição dos bonifrates. De um modo semelhante, António Dias foi protagonista de um episódio motivado pela intolerância da autoridade, vendo-se este roberteiro desapossado de um dos seus companheiros, um Roberto, porque representava um polícia:

> Henrique Delgado – Tem tido problemas especiais com a Polícia de Segurança Pública?
> António Dias – Normalmente não. Tenho, no entanto, encontrado já muitos agentes em serviço que me mandam embora. Uma vez um chefe de P.S.P. pediu-me para o acompanhar quando terminava uma actuação. Chegados à esquadra quis ver os bonecos que utilizara. Entre eles encontrava-se um títere que representava um polícia. Acha que isto é coisa para andar a fazer de fantoche na via pública? – Perguntou-me. Mandou-me depois embora mas o "pequeno guardião da ordem" ficou lá preso… Essa figura substituí-a, nos espetáculos seguintes, por a de um guarda fiscal (Delgado 1967f: 9).

No "tempo em que a auctoridade ecclesiastica era uma realidade" (Passos 1999: 181) e, em que a liberdade de expressão era uma utopia, houve momentos em que os bonecreiros tiveram de saber adaptar-se para não correr alguns riscos, como conta o Mestre Talhinhas (MT):

> MT: […] Uma vez ali em Santiago, o padre que lá estava, andava eu com o tambor na estrada, ele perguntou-me: "Então você ainda não foi preso?" "Preso p'ra quê?" disse-lhe eu. Isto era por causa do Padre

> Chancas. Os padres não gostavam. Outra vez em Estremoz fui chamado lá ao presidente que me disse para não chamar padre e eu disse: "Então o que lhe chamo, ponha-lhe lá o senhor o nome?" Então ele disse: "Chame-lhe o comerciante." "Ora, depois zangam-se também os comerciantes", disse-lhe eu. Nessa altura comecei a chamar-lhe só Chancas. E assim é que se arranjou a coisa (Zurbach 2002: 171).

Os bonifrates eram e são um fenómeno da tradição cultural rural. E enquanto se exibiam para os seus pares, tudo corria menos mal. Mas ao terem a coragem e o desplante de visitar a cidade, de imediato vemos os bem-pensantes solicitar ao "senhor administrador do concelho" que fossem silenciados por "escola de inmoralidade". Atreveram-se a violar as fronteiras do seu espaço próprio e isso nunca poderia ser bem aceite pela classe dominante, ciosa da sua hegemonia quer espacial, quer intelectual.

Contudo, a censura poderia ter outras origens, vinda do próprio público que tecia críticas quando não ficava agradado com os temas apresentados:

> Um dos Autos do repertório dos Bonecos de Santo Aleixo deixou de ser representado "por ser triste", explicaram alguns dos familiares dos marionetistas; por imposição de censura "regional", segundo outras informações que obtive. E talvez por esse ou esses motivos se perdeu o seu texto quase por completo. Trata-se do *"Auto do Crime de Sousel"* (Passos 1999: 195).

Alexandre Passos refere neste excerto que "se perdeu o seu texto quase por completo". De facto, esse texto não logrou chegar aos nossos dias, como pode ser comprovado na obra *Autos, Passos e Bailinhos – os Textos dos Bonecos de Santo Aleixo*, a qual reúne o repertório completo dos Bonecos de Santo Aleixo. Passos acrecenta que o *Auto do Crime de Sousel* terá sido extraído de

folha volante editada no último quartel do século XIX, de título *O Julgamento do José Gouveia*, texto em verso, que conta a história macabra de um matricídio por decapitação à machadada. Este tema do matricídio executado com um machado recorda-nos a novela *Maria! Não Me Mates, Que Sou Tua Mãe!*, de Camilo Castelo Branco, editado em 1848[24]. *O Julgamento do José Gouveia* foi publicado no último quartel do século XIX, alguns anos depois da edição da obra de Camilo. Estaremos aqui perante a adaptação para verso do texto camiliano? A verdade é que o repertório dos Bonecos de Santo Aleixo, inicialmente inspirado em temas bíblicos e, entretanto, acrescentado com outros textos, foi sofrendo a dilapidação, fruto de vários fatores externos, ou mesmo internos promovidos pela própria autocensura.

A censura batia a todas as portas, nenhum repertório, nenhum texto ficava isento de ser dissecado, quando não completamente proibido. Vejamos dois exemplos de duas peças representadas variadíssimas vezes pelo roberteiro António Dias, até que uma foi mutilada e a outra interdita na sua totalidade. Tratou-se de *O Marquês de Pombal e os Jesuítas* (este proibido na íntegra, tendo-se perdido por completo) e o *Barbeiro* (ao qual foi retirado a figura da Morte) como veremos no excerto da entrevista a Delphim Miranda[25]:

[24] Foi editado a expensas do autor e sob anonimato (a sua autoria só seria reconhecida em 1889, no número especial de *O Imparcial,* dedicado inteiramente a Camilo), tendo sido impresso na Tipografia Eco, no Porto. A necessidade de financiar algumas despesas pessoais terão estado na base do engenho da escrita e edição deste texto, o que explica imediatamente o tom particularmente sensacionlistas e aberrante com que os factos são descritos, deitando mão da moralzinha mais popular na perspectiva de alcançar o maior sucesso comercial possível (Mãe 2006: 6-7).
Este mesmo tema aparece, ainda, numa obra anónima, não datada, em que o interrogatório à matricida, em tribunal, é apresentado em discurso direto. Ver (Cesariny 2004: 311-325).

[25] Ver entrevista completa em *Anexo.*

> A polícia não o deixava fazer o barbeiro todo, ele não matava a morte, aliás a morte não aparecia. Só depois de 74, quando se começou a juntar à malta, ele voltou a pôr a morte em ação. Antes de 74 ele não podia matar a morte, a polícia não o deixava. Matar a Morte, para mim, é uma atitude anarquista. Mata tudo, até a Morte. A polícia não o deixava fazer isso… que é uma coisa espantosa, quer dizer… um gajo ouvir dizer isto… porquê? Os gajos se calhar não eram tão burros como a gente pensa.

Os roberteiros não tinham sossego. Para conseguirem atuar tinham de estar alerta, pois sempre que se aproximava a polícia havia que desmontar a barraca e ir embora dali, porque apesar da Inspeção de Espetáculos autorizar a representação pública dos fantoches, depois de apreciação prévia das peças naquele organismo, não lhes era passada a licença camarária. Depois chegava a própria polícia e proibia-os de representarem determinada parte da peça ou a sua totalidade. José Carlos Barros recorda um episódio protagonizado por ele próprio e, das estratégias usadas para escapar à polícia[26]:

> Pegámos nos bonecos, fomos para o Largo de Camões, que tinha uns pinheiros, levámos uma folha de papel de cenário grande, com cerca duns quatro metros, que foi dividida a meio e foi colocado como se fosse um estendal da roupa entre dois pinheiros.
> (…) então passou-se um fio dum lado ao outro, colocámo-nos atrás do papel de cenário e levantámos os braços e começámos a contar uma história de improviso para o público que se foi juntando ali à volta e deixámos de vigia uma outra pessoa, não me recordo qual deles que, quando se aproximou a polícia, nos veio avisar que a polícia vinha aí, do lado do Chiado, do lado do Café *A Brasileira*. Ele vinha a subir aquela zona. Depois nós enrolámos rapidamente o papel, tirámos o estendal, metemos as marionetas outra vez dentro dum saco e abalámos.
> (…) **L. O. – Porque precisavam de autorizações…**

[26] Ver entrevista completa em *Anexo.*

> Sim, e não davam, porque não podia haver ajuntamentos. Este problema era porque a Polícia de Segurança, a PIDE não permitia ajuntamentos, mais de duas ou três pessoas interferiam imediatamente, portanto, não podíamos estar num passeio a conversar, ou coisa parecida. Tínhamos de circular imediatamente e tínhamos que andar. Teatro era impossível na rua. Só quando fazíamos aquilo clandestinamente.

As proibições às representações na rua prendia-se essencialmente pelo impedimento de as pessoas se poderem juntar em praça pública, cujo ajuntamento era inibido, por forma a precaver algum eventual motim. A PIDE[27] (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) estava em todo o lado, era o "factor primeiro da organização omnipresente do medo, da delação e da perseguição como elemento pesante e constante do quotidiano" (Mattoso 1998: 247), pelo que todo o cuidado era pouco.

Mas, os bonecreiros souberam resistir, expondo o descontentamento popular através das atuações subversivas com os seus bonifrates. William Faulkner (1897-1962) na cerimónia de entrega do Prémio Nobel de Literatura, a 10 de dezembro de 1950, terminava o seu discurso dizendo que: "The poet's voice need not merely be the record of man, it can be one of the props, the pillars to help him endure and prevail" (Nobel Lectures 1969). O autor norte-americano declarava que, a voz do poeta não necessita ser apenas o registo do homem, podendo ser um dos seus pilares, que o possam ajudar a resistir e a vencer. O marionetista, enquanto artista atento à sociedade e às questões sociais, não deve, tal como o poeta, eximir-se do seu papel interventor. Por

[27] Em 1933 é criada a Polícia de Vigilância e de Defesa do Estado (PVDE), sendo rebatizada em 1945, como Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) (Decreto-Lei nº 35046 de 22 de outubro de 1945).

isso, o bonecreiro na sua constância usou (e usará) a sua voz para denunciar as iniquidades sociais e o abuso de poder.

4.4. As autorizações e as interdições

Em 1944, com o fim da Segunda Guerra no horizonte, Salazar – que desde 1943, receando a derrota das forças nazi-fascistas, desenvolvia uma política de aproximação com os países Aliados – adotava uma nova fachada institucional para o organismo centralizador da informação e da propaganda. O Secretariado da Propaganda Nacional, cuja imagem estava excessivamente ligada à política salazarista de colaboração com o eixo Roma-Berlim, foi extinto. Para suceder ao SPN foi criado o Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). O grande objetivo deste novo organismo era o de melhorar a imagem do regime, imprimindo ao mesmo tempo maior operacionalidade e eficiência à informação e à propaganda do Estado Novo, já na perspetiva da adaptação do regime às novas condições políticas do pós-guerra. Esta alteração de SPN para SNI deu-se logo no início do ano de 1944, em fevereiro.

Foram, então, confiadas ao SNI, para além das atribuições que vigoravam para o SPN, nas áreas da informação e da cultura, outras competências. Deste modo, ficaram integrados no SNI os serviços da Inspeção dos Espetáculos. Esta Inspeção funcionava, simultaneamente, como serviço de censura; como serviço de fiscalização administrativa (concessão de licenças, de vistos, de autorizações para a realização dos mais diversos espetáculos, desde bailes a corridas de touros, a espetáculos desportivos, de circo, de teatro, etc.); e como serviço de vigilância, no interesse da ordem, da moral e dos bons costumes.

Cabia ao SNI, no campo da cultura popular, assegurar a orientação, o estímulo e a coordenação de todas as atividades que se destinassem "a elevar o nível moral e intelectual do povo português e a exaltar e valorizar a sua individualidade nacional". Ao Secretariado competia organizar exposições de obras de artistas portugueses e estrangeiros; promover festas e grandes espetáculos culturais; orientar, no espaço artístico, as festas públicas promovidas por outros serviços do Estado; atribuir prémios literários e artísticos; manter um arquivo musical; favorecer a organização e estimular o desenvolvimento de orfeões, bandas, grupos corais e quaisquer outras organizações que tivessem por fim o desenvolvimento da cultura musical nas classes populares.

Era também da responsabilidade do SNI criar e fomentar a instalação de bibliotecas populares, e organizar missões de cultura e educação popular, além de orientar o teatro popular e assegurar a continuidade do "Teatro do Povo", bem como estimular a defesa das tradições populares, especialmente no que diz respeito às feiras e festas locais e à conservação dos usos e costumes regionais. O Secretariado tinha ainda por missão organizar exibições e concursos de caráter etnográfico; superintender em matéria de organização e exibição de grupos regionais; coligir o cancioneiro popular português; e proceder a estudos e efetuar publicações sobre etnografia portuguesa.

A criação do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo constituiu o reforço do controlo do regime sobre os espetáculos e divertimentos em geral, tendo-lhe sido, inclusivamente, atribuídos poderes de orientação da atividade cultural das entidades particulares de fins recreativos, neste caso em colaboração com a FNAT – Fundação Nacional para a Alegria no

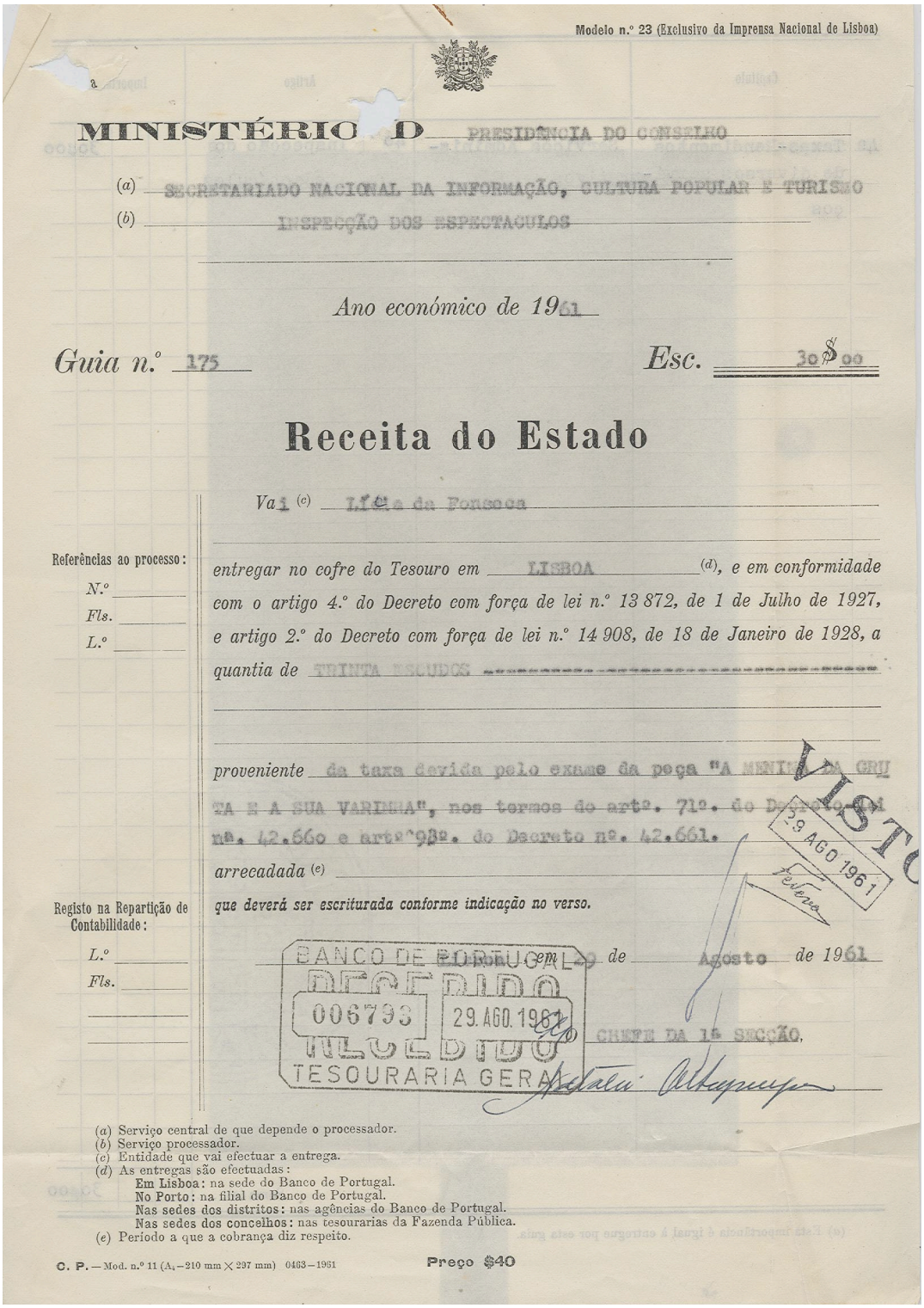
Trabalho, fundada em 1935 por Decreto-Lei nº 25495, de 13 de junho (este organismo deu origem em 1975 ao INATEL – Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres, Decreto-Lei nº 184/75, de 3 de abril, atual Fundação INATEL). A constituição da FNAT foi modelada a partir de duas organizações congéneres: a alemã *KDF – Kraft Durch Freud* (em português Força Pela Alegria), criada em 1933, e a italiana *OND – Opera Nazionale Dopolavoro* (Obra Nacional Depois do Trabalho), fundada em 1925. Em Espanha, após a instituição da ditadura franquista, surge em 1937 a *Organización Hispana Circumlabor*, concebida para restaurar as grandes manifestações coletivas tradicionais. Este organismo visava a promoção da educação espiritual e a difusão da cultura (teatro, cinematografia, radiofonia, música, canto e dança, arte e moral, sentimento patriótico, aperfeiçoamento profissional e cultural), educação física, assistência social e sanitária.

A analogia entre alegria e trabalho inscreve-se num surto expansionista levado a cabo pelos regimes políticos assentes no nacional fascismo, em voga em alguns países da Europa, nomeadamente na Alemanha, Itália, Espanha e Portugal. Estas estruturas tinham como objetivo comum, expresso nas suas designações, associar as ideias de alegria e trabalho, que foram suportes dos regimes de Hitler, Mussolini, Franco e Salazar.

A designação "espetáculos e divertimentos" abrangia "as sessões de teatro, cinema, bailado, as competições desportivas, as touradas, vacadas e garraiadas, as barracas de espelhos e de quiromantes, os divertimentos mecanizados e todas as representações, execuções e diversões de natureza análoga" (Decreto-lei nº 42660 de 20 de novembro de 1959). Nenhum espetáculo público, independentemente da sua natureza, da forma que se

revestisse e do seu conteúdo, da hora e do local em que se realizasse, podia escapar à fiscalização da Inspeção dos Espetáculos.

O licenciamento obrigava a duas fases: a primeira, a submissão do texto a avaliação, para o qual estava estabelecido o pagamento de trinta escudos para a Receita do Estado, "proveniente da taxa devida pelo exame da peça"; a segunda dizia, então, respeito à obtenção da Licença de Representação, onde constava o título, o género, o autor e a classificação etária, determinando para isso o pagamento de cinco escudos. Veja-se nas duas imagens que se seguem os modelos de documentação exigida, passado a Lília da Fonseca para a peça *A Menina da Gruta e a sua Varinha*, em 1961:



Modelo n.º 23 (Exclusivo da Imprensa Nacional de Lisboa)

MINISTÉRIO D PRESIDÊNCIA DO CONSELHO

(a) SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO, CULTURA POPULAR E TURISMO

(b) INSPECÇÃO DOS ESPECTACULOS

Ano económico de 1961

Guia n.º 175 Esc. 30$00

Receita do Estado

Vai (c) Lília da Fonseca

Referências ao processo:
N.º
Fls.
L.º

entregar no cofre do Tesouro em LISBOA (d), e em conformidade com o artigo 4.º do Decreto com força de lei n.º 13 872, de 1 de Julho de 1927, e artigo 2.º do Decreto com força de lei n.º 14 908, de 18 de Janeiro de 1928, a quantia de TRINTA ESCUDOS

proveniente da taxa devida pelo exame da peça "A MENINA DA GRU TA E A SUA VARINHA", nos termos do artº. 71º. do Decreto nº. 42.660 e artº 98º. do Decreto nº. 42.661.

arrecadada (e)

que deverá ser escriturada conforme indicação no verso.

VISTO 29 AGO 1961

Registo na Repartição de Contabilidade:
L.º
Fls.

BANCO DE PORTUGAL em L.º de Agosto de 1961

RECEBIDO 006793 29. AGO. 1961 RECEBIDO TESOURARIA GERAL

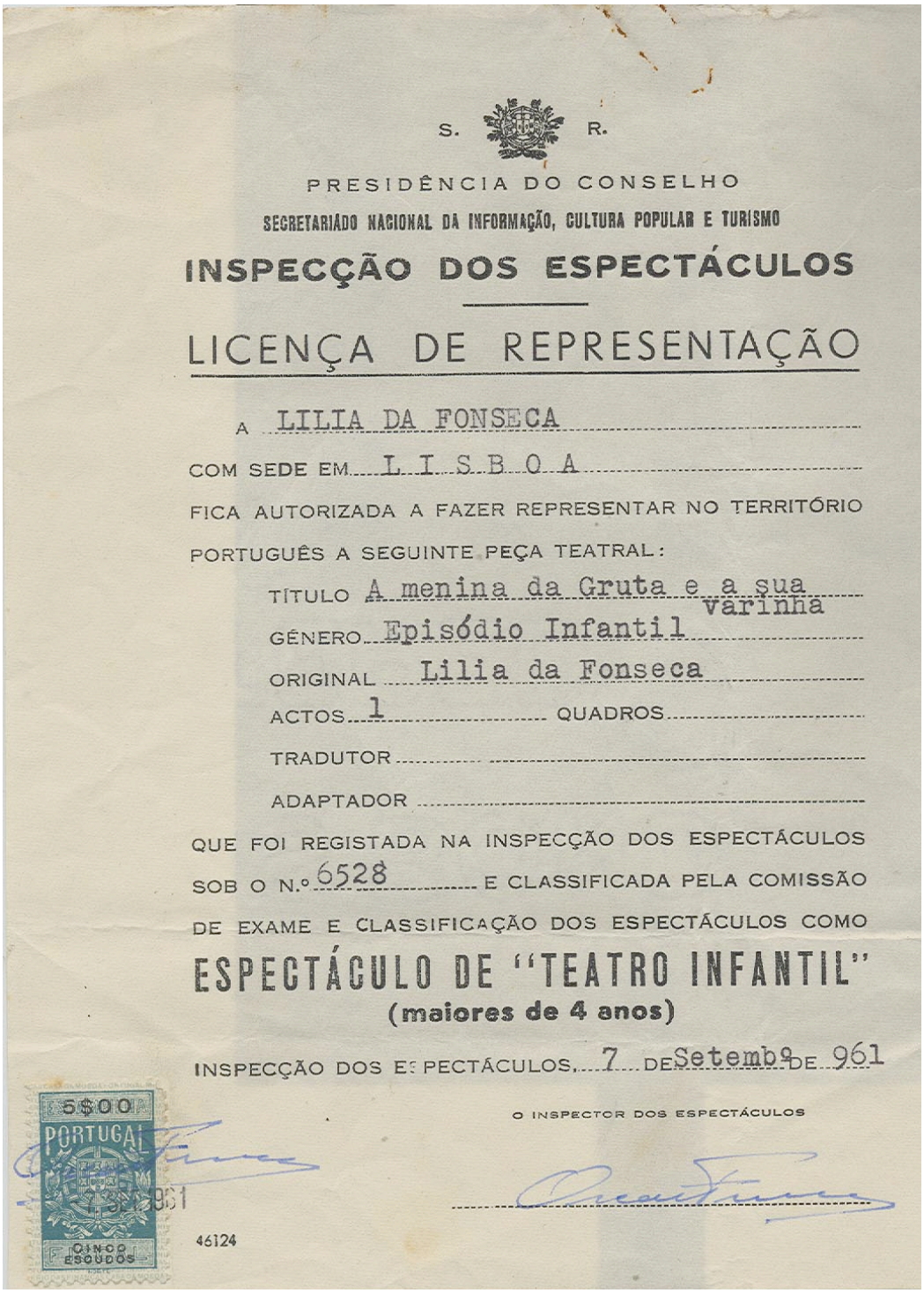
CHEFE DA 1ª SECÇÃO,

(a) Serviço central de que depende o processador.
(b) Serviço processador.
(c) Entidade que vai efectuar a entrega.
(d) As entregas são efectuadas:
Em Lisboa: na sede do Banco de Portugal.
No Porto: na filial do Banco de Portugal.
Nas sedes dos distritos: nas agências do Banco de Portugal.
Nas sedes dos concelhos: nas tesourarias da Fazenda Pública.
(e) Período a que a cobrança diz respeito.

C. P. — Mod. n.º 11 (A4 — 210 mm × 297 mm) 0463 — 1961 Preço $40

Figura XIII[28]

[28] Recibo de pagamento de trinta escudos para a Receita do Estado relativo à peça *A Menina da Gruta e a sua Varinha*, de Lília da Fonseca (imagem gentilmente cedida pelo Museu Nacional do Teatro e da Dança).



S. R.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO

SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO, CULTURA POPULAR E TURISMO

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS

LICENÇA DE REPRESENTAÇÃO

A LILIA DA FONSECA

COM SEDE EM L I S B O A

FICA AUTORIZADA A FAZER REPRESENTAR NO TERRITÓRIO PORTUGUÊS A SEGUINTE PEÇA TEATRAL:

TÍTULO A menina da Gruta e a sua varinha

GÉNERO Episódio Infantil

ORIGINAL Lilia da Fonseca

ACTOS 1 QUADROS

TRADUTOR

ADAPTADOR

QUE FOI REGISTADA NA INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS SOB O N.º 6528 E CLASSIFICADA PELA COMISSÃO DE EXAME E CLASSIFICAÇÃO DOS ESPECTÁCULOS COMO

ESPECTÁCULO DE "TEATRO INFANTIL"

(maiores de 4 anos)

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS, 7 DE Setembo DE 961

O INSPECTOR DOS ESPECTÁCULOS

5$00 PORTUGAL CINCO ESCUDOS

46124

Figura XIV[29]

[29] Licença de Representação da peça *A Menina da Gruta e a sua Varinha*, de Lília da Fonseca, onde consta o título, o género, o autor e a classificação etária, determinando para isso o pagamento de cinco escudos (imagem gentilmente cedida pelo Museu Nacional do Teatro e da Dança).

As licenças eram obrigatórias para toda a gente, inclusive para os que trabalhavam na rua, como confirmado pelo roberteiro António Dias, numa entrevista a Henrique Delgado, em 1967:

> – Quais são os documentos que lhe são exigidos para apresentar os seus espectáculos?
> – Tenho em meu poder o alvará nº 511, passado pela Delegação da Inspecção dos Espetáculos, que nos autoriza a exercer divertimento ambulante de fantoches… na via pública sem cobrar bilhetes (Delgado 1967f: 9).

Mas, apesar de terem a documentação em dia, isso não significava obterem a licença camarária. Assim, para poderem atuar nas ruas, tinham de contar, muitas vezes, com a boa vontade dos polícias, que faziam vista grossa. Havia, contudo, sempre alguém pouco interessado nos bonecreiros e naquilo que eles faziam, levando a que viessem a ser molestados pelas autoridades. António Joaquim Talhinhas (1910-2001), fora a certa altura alvo de uma denúncia, recebendo à sua porta a visita da Guarda Nacional Republicana, cujo incidente relata numa entrevista, aquando do I Seminário Internacional do Teatro de Marionetas, em 1997, em Évora:

> "O sr. Comandante está bom?" O homem apertou-me a mão e depois perguntou:
> "Então o que é isto aqui?"
> "São os Bonecos de Santo Aleixo."
> "Eu não conheço cá os Bonecos de Santo Aleixo", diz ele.
> "Ah! não conhece? Mas são estes!", disse-lhe eu.
> "E onde é que estão as licenças dos Bonecos?"

> "As licenças… quando a gente chega a qualquer sítio de novo pede licença ao regedor e se ele nos dá licença a gente trabalha e se houver alguma coisa, amanhã participo ao regedor e ele é que resolve esse assunto."
> E ele diz-me assim:
> "Não, você amanhã tem que estar às 9 horas no Posto da Guarda em Terena."
> "Então por que é que o senhor me faz isso?"
> "Porque você anda fugido da Guarda", disse-me ele.
> "Não me diga que eu ando fugido da Guarda, que a Guarda ainda nunca fugiu de mim, nem eu nunca andei fugido da Guarda."
> "Como é que você testemunha isso?"
> "Testemunho bem." - Meto a mão aqui ao bolso e tiro um papel que dizia assim:
> "Comunica-se a todas as autoridades que o sr. António Joaquim Talhinhas está autorizado a trabalhar com estes Bonecos de Santo Aleixo em todas as localidades deste Concelho (que era de Estremoz) e arredores."
> O homem assim que lê isto disse logo:
> "Tome lá já o papel e vá-se embora."
> Pronto. Acabou-se a conversa com aquilo (Zurbach 2002: 174).

Em prol da ordem, da moral e dos bons costumes, nenhum evento podia ser realizado sem passar pelo crivo do serviço de vigilância, ninguém estava isento. Outra coisa não seria de esperar que também os bonecreiros itinerantes tivessem de estar em dia com a papelada para poderem apresentar os seus "espetáculos e divertimentos".

Para finalizar, e no rol das diversas licenças criadas pelo governo de Salazar, recordamos uma deveras caricata; a Licença anual para uso de Acendedores e Isqueiros, vulgarmente conhecida por Licença de isqueiro. Em novembro de 1937, o Decreto-Lei nº 28219 estabelecia que qualquer cidadão,

para poder utilizar isqueiros (ou outro tipo de acendedores) em público, tinha que possuir uma licença. Esta era passada por uma Repartição de Finanças e, era nominal, o que significava que um mesmo isqueiro não podia ser usado por outra pessoa sem que esta tivesse uma licença para o utilizar. O valor da licença anual era de 40 escudos para o imposto de selo acrescidos de 10 escudos para o selo. Se alguém não apresentasse a referida licença ao ser interpelado por um "fiscal de isqueiros" ou por um polícia, sujeitava-se ao pagamento de uma multa no valor de 250 escudos e à apreensão do acendedor. O decreto fazia constar o seguinte:

> É proibido o uso ou simples detenção de acendedores ou isqueiros que estejam em condições de funcionar quando os seus portadores não se achem munidos de licença fiscal. Os infractores serão punidos com a multa de 250$00, além da perda dos acendedores ou isqueiros, que serão apreendidos, salvo as excepções reguladas pelo respectivo decreto-lei. Se o delinquente for funcionário do Estado, civil ou militar, ou dos corpos administrativos, a multa será elevada ao dobro e o facto comunicado à entidade que sobre ele tiver competência disciplinar. Das multas pertencerão 70 por cento ao Estado e 30 por cento ao autuante ou participante. Havendo denunciante, pertencerá a este metade da parte que compete ao autuante (Decreto-Lei nº 28219 de 24 de novembro de 1937).

Esta licença terá sido criada para compensar a Fosforeira Nacional, que via os seus lucros reduzidos com o uso de isqueiros, cuja indústria pertencia a privados. Mas, o decreto compreendia ainda as exceções, mencionando nomeadamente a utilização do isqueiro "debaixo de telha", o que subentendia o seu uso dentro de casa. Porém, esta designação foi rapidamente subvertida pelos contestatários e galhofeiros estudantes universitários de Coimbra.

Estes, de forma a solucionar o problema da licença e das multas, passaram a levar debaixo das tradicionais capas um pedaço de telha. Quando queriam fumar, tiravam-na do bolso antes de acenderem o isqueiro e colocavam-na por cima da cabeça, a fim de respeitarem e cumprirem rigorosamente à letra a lei, que excetuava o uso de acendedores e isqueiros "debaixo de telha".

CAPITULO V - O TEATRO DE BONIFRATES EM PORTUGAL (1933-1974)

5.1. Os Bonecos de varão

Atestando a antiguidade dos bonecos tradicionais em Portugal, em 1967, Henrique Delgado (1938-1971), inicia a recolha e registo dos grupos de bonecreiros populares e sua atividade, espalhados pelo país. Neste estudo, entrevista a Manuel Jaleca, um dos titereiros dos chamados *Bonecos de Santo Aleixo*, cujas marionetas já haviam sido descobertas em 1965 pelo etnólogo francês, Michel Giacometti. Manuel Jaleca (1893-1976) estava em 1967 já com 74 anos, e desconhecia a génese dos bonecos alentejanos. Sobre o assunto Henrique Delgado diz:

> Foi herdeiro desta tradição Manuel Jaleca, o mais idoso que aqui vemos, que a recebeu do bisavô da mulher com quem casou, por seu turno legada por uma mulher de Santo Aleixo. Se fizermos algumas contas, só aqui, vamos parar ao século XVIII (Delgado 1967b: 11).

Há certas formas de expressão artística que, passado o seu período áureo, apenas se encontram continuadas pelo povo, até que, mais tarde, o mundo culto as redescobre e lhes insufla nova vida. Em 1965, o etnólogo francês Giacometti descobre no Alentejo uma família de bonecreiros, com os seus *Bonecos de Santo Aleixo*. Estas marionetas pertenceram a Antónia Maria Nepomuceno (1894-1981), descendente dos famosos Nepomucenos da Vila de Santo Aleixo[30]. Foi à atividade exercida pela sua família ao longo de várias gerações, e por provirem daquela Vila alentejana, que ficou a dever-se o nome

[30] Consulte-se a Árvore Genealógica de Manuel Jaleca e Antónia "Titareira" em *Bonecos de Santo Aleixo – a sua (im)possível história. As Marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e sua influência nos Títeres Alentejanos*. (Passos 1999: Anexo II).

"Bonecos de Santo Aleixo", mas estes fantoches também ficaram conhecidos por "Bonecos dos N'promucenos". Antónia Maria exerceu a atividade de titereira junto com o seu marido Manuel Jaleca durante vários anos.

Em 1942 Jaleca separa-se da mulher, herdando o espólio dos títeres. António Talhinhas (1910-2001), um titereiro que vinha trabalhando com ele, acaba, entretanto, por comprar-lhe todo o espólio, tornando-se Manuel Jaleca seu funcionário. Mestre Talhinhas nasce na fregueisa de Santiago de Rio de Moinhos, concelho de Borba. Inicia a sua atividade artística aos 14 anos como cantor de feira no verão. No inverno trabalhava no campo, sendo convidado ocasionalmente para atuar em bodas. Mais tarde, a convite de Manuel Jaleca, trabalha como cantador e improvisador, até à separação de Jaleca e da sua mulher, Antónia Nepomuceno. Talhinhas foi o derradeiro titereiro dos Bonecos de Santo Aleixo originais, e quem legou o repertório aos novos atores-marionetistas do CENDREV – Centro Dramático de Évora, entre 1980 e 1981. Os ensaios de manipulação e elocução dirigidos pelo mestre Talhinhas ficaram a cargo do Grupo IV de alunos da Escola de Formação Teatral. A fixação do texto foi feita pelo ator Alexandre Passos e toda a parte artística esteve sob orientação do cenógrafo Manuel Costa Dias. O retábulo e os bonecos foram inteiramente reproduzidos e o original entregue no Museu de Artesanato de Évora. O imenso repertório recolhido corresponderia a cerca de quatro horas de espetáculo se fosse apresentado na íntegra. Não foi, por isso, fácil a aprendizagem de todos os pormenores da atuação dos Bonecos de Santo Aleixo, recordado por José Russo[31]:

[31] Diretor do Cendrev e ator-marionetista.

> Desde logo, o acompanhamento musical, que é assegurado ao vivo por uma guitarra portuguesa e que tem uma importância determinante no ritmo da representação e no ambiente sonoro do espectáculo; a manipulação diferenciada das sessenta e sete marionetas, utilizadas nas várias peças do reportório, bem como os seus movimentos coreográficos e, por vezes, deveras acrobáticos (Russo 2007: 23).

Paralelamente, aos Bonecos de Santo Aleixo, havia outro titereiro de nome António Santos, conhecido pela alcunha "Sandes", oriundo da aldeia de São Bento de Ana Loura. Este bonecreiro conta que ficara entusiasmado, depois de assistir com 22 anos a uma representação dos Bonecos de Santo Aleixo realizada pelos Nepomucenos, em Orada, e como ele já improvisava cantigas, decidiu formar com outros trabalhadores um conjunto de bonecos, palco e outro material, a fim de ganharem mais dinheiro. Apesar do material ser pouco e imperfeito, esse lapso foi colmatado com a compra de material, por 100 escudos, a um titereiro que tinha abandonado a sua atividade. Em 1938, integrado no concurso da "Aldeia mais Portuguesa de Portugal", para o qual a pequena povoação de Orada tinha sido selecionada para entrar na competição, apresentou também os seus espetáculos de marionetas. Esta iniciativa deveu-se, em parte, ao conterrâneo, poeta e folclorista, Azinhal Abelho, o que logrou chamar a atenção para esta manifestação de arte popular.

Acerca da existência de um outro grupo no Alto Alentejo, com características idênticas aos Bonecos de Santo Aleixo e, da forma de atuação daquele, Manuel Jaleca responde:

> Nunca tive oportunidade de o apreciar, pois afastamo-nos sempre das zonas que ele calcorreia. Sabemos, no entanto, que o nível dos seus espectáculos é inferior ao nosso. Num dos anos em que não acompanhei o senhor António Talhinhas, este contratou, em meu lugar, um tal Paulino, que trabalhou integrado no agrupamento de São Bento de Ana Loura. Assim, viemos nós a descobrir que é muito limitado o repertório apresentado pelo senhor Sande. Também pelos conhecimentos que o Paulino mostrou possuir sobre a técnica de manipulação dos bonifrates tirámos conclusões sobre o valor das lições que lhe foram ministradas (Delgado 1968c:70).

A apreciação feita pelo Mestre Jaleca denota alguma mágoa quanto à qualidade dos espetáculos apresentados por António Santos. O próprio "Sande" admite a sua falta de técnica, reconhecendo a supremacia da família Nepomuceno nesta arte titereira. E a ideia de formar um grupo de teatro de marionetas, veio da necessidade de auferir mais algum rendimento. Assim, qualquer trabalho que pudesse trazer um extra para a sua subsistência seria, pois, bem-vindo:

> Há 37 anos, com 22 anos de idade. Trabalhava, nessa altura, em Orada, minha aldeia natal, quando lá foram os Nepomucenos - os mais célebres animadores de "Bonecos de Santo Aleixo" -, e eu influí-me, pois já então improvisava cantigas. Formei uma equipa com outros "ganhões" e, na casa onde dormíamos, construímos bonecos, palco e realizámos ensaios. O nosso objectivo era ganharmos mais uns patacos. Mas o material de que dispúnhamos era imperfeito e faltavam-nos muitas coisas (Delgado 1970: 11).

Todos os titereiros alentejanos eram trabalhadores rurais, "ganhões" como a eles se refere António Santos, jornaleiros, portanto, que se viam

sujeitos ao trabalho sazonal, com especial incidência na primavera e no verão. O "Sandes" tinha a seu favor o facto de cantar e improvisar bem, um dos requisitos para os espetáculos dos títeres alentejanos.

5.1.1. Deslocações e locais de apresentação

Num Alentejo dividido por meia dúzia de proprietários de grandes herdades, os chamados montes, a restante população ficava confinada a procurar o seu sustento na lavoura. Como trabalhadores rurais, os titereiros seguiam o mesmo calendário que os restantes jornaleiros, ocupados com os dois grandes produtos produzidos naquela região; o trigo[32] e o vinho[33]. No verão era a altura da ceifa e, no fim deste, a vindima. A seguir a esta época, no início de novembro, quando os trabalhos agrícolas terminavam e os celeiros e casas de ganhões se encontravam vazios, os bonecreiros faziam-se à estrada, para uma digressão que durava entre cinco a seis meses. A primeira fase ia de novembro até à altura do carnaval e, a segunda, do carnaval até maio.

[32] Naquele tempo o Alentejo era considerado o celeiro de Portugal. As searas eram tão grandes, que exigiam a contratação de vários ranchos de trabalhadores para aquela faina. Chegavam às centenas, vindos da região das beiras (Beira Alta e Beira Baixa), aos quais a população local chamava "ratinhos" – por serem como ratos – dispersos por aqueles campos de trigo. Nos Bonecos de Santo Aleixo há alusões a esses trabalhadores através da imitação do seu sotaque:
" (…) a pronúncia satirizada dos pastores no *Auto do Nascimento do Menino* que evoca e satiriza o grupo dos trabalhadores sazonais vindo do Norte que procuravam emprego no Alentejo (e nem sempre bem-vindos)" (Zurbach *et al.* 2007: 47).

[33] O Estado Novo promoveu várias medidas para intensificar o consumo interno da *mais nacional* das bebidas. Neste âmbito, em 1939, a Junta Nacional do Vinho (JNV), criada pelo Decreto-Lei n.º 27977, de 19 de Agosto de 1937, "promoveu um concurso de cartazes de propaganda que incentivassem o consumo de vinho e de uvas. Os vencedores, anunciando *slogans* que se tornaram populares – «beber vinho é dar o pão a um milhão de portugueses»; «comam uvas e bebam vinho» ou «uvas, fonte de saúde e de alegria» - foram reproduzidos aos milhares e distribuídos pelas tabernas, mercearias, casas de pasto e barbearias do país" (Freire 2010: 201).

Regressavam nessa altura, pois era na feira de maio que se faziam as contratações para as próximas ceifas.

Pela longevidade e importância do grupo de Santiago de Rio de Moinhos, passaremos a referir-nos, de ora em diante, exclusivamente aos Bonecos de Santo Aleixo. Estes partiam numa carroça puxada por um muar, pernoitando em tendas improvisadas ou na própria carroça. Por isso nunca se afastavam mais de cem quilómetros de Santiago de Rio de Moinhos. Chegavam aos locais, atuando em celeiros ou em amplos barracões desocupados durante o inverno. Em cada semana os marionetistas visitavam duas localidades diferentes. Atuavam aos sábados e domingos e descansavam à segunda-feira. À terça-feira mudavam para outra terra, onde representavam à quarta e à quinta-feira. À sexta-feira mudavam-se novamente para irem atuar noutro sítio, no fim de semana. Nas terras onde iam apresentar os espetáculos, conseguiam que as gentes locais lhes cedessem os espaços de apresentação e, havia sempre alguém que os ajudava com a alimentação. Isto justifica que preferissem trabalhar nas zonas rurais:

> Nas cidades ganha-se bastante dinheiro, mas as despesas são incomparavelmente maiores. Nos "montes" alentejanos beneficiamos da circunstância de nos cederem as instalações onde actuamos e, normalmente, também dormimos. Em relação aos gastos que fazemos com a alimentação, temos, igualmente, boas razões para gostar de trabalhar nos pequenos aglomerados populacionais, onde encontramos sempre quem nos ofereça batatas, pão, favas, farinha, arroz, pedaços de carne de porco, etc (Delgado 1968c: 71).

As cidades, por muito atrativas que pudessem ser, do ponto de vista do maior número de espetadores, e a receita de espetáculo, apresentavam, contudo, aspetos negativos. Nas cidades, os bonecreiros teriam de alugar as salas para apresentarem os espetáculos, sem a garantia da afluência de público e do consequente retorno. Os produtos alimentares teriam de ser todos comprados. Feitas as contas, as receitas não dariam para as despesas, o que se afigurava uma má escolha, daí os bonecreiros preferirem as aldeias para a apresentação do teatro dos títeres alentejanos.

5.1.2. Publicidade, duração dos espetáculos e receitas

A chegada à aldeia dos titereiros, montados na sua carroça engalanada com os vários baús que compunham a cenografia dos títeres alentejanos, não passava despercebida. O anúncio do espetáculo era feito ao som de um tambor para que pudesse ser ouvido não só ali, como para alertar as populações dos povoados vizinhos, que se deslocavam de terras bastante afastadas para assistirem aos espetáculos. Naquele tempo o interior alentejano vivia isolado de tudo, pelo que este tipo de entretenimento vinha quebrar a monotonia a que estavam votados ao longo do ano. Não será, pois, de estranhar a afluência de público vindo de paragens longínquas em condições, por vezes, penosas. Os bonecreiros percorriam, entretanto, as tabernas, aproveitando depois o boca-a-boca para a divulgação do espetáculo, que a partir dali se estabelecia. O rufar da caixa servia também como chamada para o público na hora do espetáculo.

As suas deslocações anuais faziam-se quase sempre para os mesmos sítios, o que poderia criar um afastamento do público por já conhecerem o espetáculo. Porém, isso não se verificava porque tinham repertório suficiente para apresentarem cinco espetáculos diferentes com uma duração aproximada de três horas. Para além disso, improvisavam sempre novas graças e piadas para dizer acerca de alguém da assistência. Escolhiam, para tal, um garoto da terriola onde atuavam que lhes dava indicações dos defeitos e as diversas particularidades da personalidade das pessoas que iriam atingir, provocando a hilaridade geral, sendo, por vezes, motivo para uma contenda:

> Estes espetáculos prolongavam-se durante muitíssimas horas, abandonando as mulheres e as crianças, a dado momento o local das representações, e ficando somente os homens que chegavam até ao final, aproveitando o grupo bonecreiro para então representar "os passos" de linguagem e situações mais livres e, até um pouco à imagem dos mass-media, fazer circular os segredos e boatos da terra, o que levava por vezes a cenas de certa violência e pugilato, entre a assistência (Passos 1999: 172).

Aquela assistência pertencia à mesma classe social dos titereiros, todos eles trabalhadores rurais, pobres e iletrados, sendo "fáceis de adivinhar as reações deste público popular do "teatro pobre, para pobres", como já foi denominado, ao aclamar os heróis e vaiar os tiranos!" (Passos 1999: 216).

A duração dos espetáculos apresentados pelas marionetas alentejanas variava, dependendo muito da repetição – a pedido da assistência – das cenas de maior agrado. Normalmente a função começava por volta das 22 horas,

terminando pelas 3 horas da manhã do dia seguinte. Houve alturas em que a representação se estendeu até às oito horas de representação.

O preço do bilhete oscilava entre 1$00 e 1$50, cobrados à entrada. A meio da função eram apresentados os *Bailes populares*, pedidos pela assistência ou dedicados pelos títeres, sob recomendação de um apontador[34] a pessoas de influência local, ou rapazes e raparigas que se namoram, etc. Todavia, o primeiro destes é sempre oferecido à dona das instalações onde se apresenta o espetáculo. Entretanto, o Mestre-Salas inquiria junto do público qual deles desejava pedir um "balhinho", o que implicava uma retribuição monetária, cuja resposta da assistência não era imediata. Mas, acabava por haver sempre alguém disposto a pagar mais uma dança. Havia sempre um moço a dedicar o baile dos anjinhos a uma menina que assistia à diversão. A receita do espetáculo era ainda obtida através de outros processos, como o caso da entrada em cena de um boneco despido, dizendo o bonecreiro:

> Este personagem está nu. Há alguém que dê qualquer coisa para lhe fazer um vestido?".
> Um assistente entrega uma nota de 20$00. Mas o titereiro acha que ainda não é suficiente e renova o pedido: "- Não há para aí mais uma nota? Esta só dá para a parte de trás do traje".
> Outro espectador repete a oferta, mas o titereiro não fica ainda satisfeito, e observa: "- Já temos com que o vestir. Era bom, porém, que arranjássemos umas mangas para melhor o proteger do frio…" (Delgado 1967d: 10).

[34] Ou ponto – indivíduo da localidade contratado para informar dos pequenos escândalos, novos namoros, etc.

Depois destes momentos, o bonecreiro mandava uma latinha com tampa de cortiça com um rasgo ao "rapaz" , para o espetador solicitante aí depositar a importância que achasse justo oferecer aos manipuladores pelo seu serviço. Às vezes o espetador, para pregar uma partida, não depositava nada, o que levava a remoques jocosos por parte dos bonecreiros. Os ganhos variavam entre os 150 e os 700 escudos, dependendo do estado do tempo, fator que influía bastante nessa oscilação. Antes da chegada da luz elétrica no Alentejo (bem como em todo país) a iluminação fazia-se, dentro casa, com candeias de azeite ou com candeeiros de petróleo. As noites eram muito escuras, não havendo luar, e os caminhos, de terra batida, com a chuva transformavam-se em autênticos lamaçais. É fácil de compreender que, face a estas condições, as pessoas evitassem sair de casa, mormente se tivessem de se deslocar por longas distâncias. As noites de temporal significavam a afluência de menos espetadores, resultando, por isso, numa magra receita.

5.1.3. O repertório

Vimos no subcapítulo *1.2. A Antiguidade* algum grau de parentesco entre os Bonecos de Santo Aleixo, os *Pupi* sicilianos e os *Tchantchès* belgas. Veja-se de seguida no contexto do repertório as diferenças entre cada um desses teatros de marionetas. Observemos o exemplo dos textos dos bonecos tradicionais sicilianos, os quais se inspiram na figura e nas aventuras de *Orlando Furioso*. Em 1532 Ludovico Ariosto (1474-1533) edita a versão final

do poema épico *Orlando Furioso*[35], composto por 46 cantos e 40.000 versos rimados. O argumento do texto tem por fundo as guerras entre Carlos Magno e os Mouros. Nesse cenário movimentam-se personagens ligadas ao ciclo carolíngio e ao ciclo bretão, pertencentes à tradição literária dos romances de cavalaria e das canções de gesta. Entre as personagens mais relevantes avulta Orlando, o Roland da *Chanson de Roland*, herói de tantas canções de gesta, e a sua paixão por Angelica, que o leva à loucura (Periquito 2007: 15-23). Toni Rumbau (1949-), na obra *Rotas de Polichinelo – Marionetas e Cidades da Europa*, cita a temática acima citada, patente nos textos dos *Pupi* sicilianos:

> A épica Carolíngia realçada pelos gostos medievistas do Romantismo, e cuja característica principal é a exaltação de uma mentalidade pré-moderna baseada nos princípios da família, da lealdade, do clã, da palavra dada e da honra. Princípios que a modernidade foi apagando do mapa, impiedosamente. A excitação que despertava a Opera dei Pupi quando ainda tinha o seu público popular – ou seja, até meados do século XX, aproximadamente – mais não fazia do que reafirmar estes conceitos doutrinais. Compreende-se assim as divisões que provocava entre o público, com defensores de um ou outro herói confrontados entre si – Orlando e Rinaldo eram os grandes rivais –, que reproduziam as lutas e disputas entre clãs ou famílias, motivo pelo qual, mais do que uma vez, a sessão terminava em sangue ou com alguma navalha espetada no peito de uma marioneta (Rumbau 2014: 51).

Rumbau recorda os princípios vigentes na época retratada na obra de Ariosto; provir de uma boa família, manter a palavra e ter honra, porque

[35] Sobre a importância e grandiosidade deste poema épico, pode ler-se na contracapa da obra consultada: "(…) uma das mais apaixonantes e influentes obras da literatura universal que serviu de inspiração a obras como «Dom Quixote» de Cervantes ou «Os Lusíadas» de Camões" (Periquito 2007).
A título de curiosidade veja-se o trabalho de ilustração de Gustave Doré, o qual executou para esta obra 650 gravuras.

"naquele tempo (…), era muito importante ter uma genealogia ilustre, que fizesse a família descender de um grande herói, mitológico ou histórico" (Periquito 2007: 18). Durante as representações dos bonecos sicilianos aquele público popular revia-se na história, vivia-a, residindo nisto o êxito da *Opera dei Pupi*. As hostilidades entre famílias rivais ganhavam aqui proporção, colocando-se uma de cada lado da barricada, uns do lado de Orlando, os outros do lado de Rinaldo. As lutas entre os bonifrates que representavam as duas personagens da história estimulavam o público, que transferia a escaramuça representada no palco para a plateia. A contenda terminaria, não sem estropiar algum dos *Pupi.*

Mais a norte, concretamente em Liège, na Bélgica, vamos encontrar os *Tchantchès*, idênticos na estética de bonecos de varão como os alentejanos e sicilianos, com um repertório que remonta às origens do tema épico inscrito nos textos dramáticos dos *Pupi.* Os bonifrates flamengos representam um repertório épico proveniente de *La chanson de Roland* ou *La chanson des quatre fils Aymon.* O texto *La chanson de Roland* é um poema épico composto no século XI, o qual narra o fim heroico do conde Rolando, sobrinho de Carlos Magno, que padece junto aos seus homens na batalha de Roncesvales, travada no desfiladeiro com o mesmo nome contra os sarracenos. A base histórica do poema é uma batalha real, ocorrida a 15 de agosto de 778 entre a retaguarda do exército de Carlos Magno, sob o comando de Rolando, um dos doze pares de França, que abandonava a península Ibérica, e um grupo de montanheses bascos, que a chacinou. Embora tenha por base uma batalha cuja ocorrência é corroborada historicamente, o relato apresentado no poema não é fiel; os autores do massacre passaram de bascos a muçulmanos, e tanto essa alteração

como o tom geral do poema, justifica-se pelo contexto das Cruzadas e da Reconquista cristã da península. Durante a Idade Média, este texto era recitado por jograis, sendo o mesmo que inspirou Ludovico Ariosto, para a escrita de *Orlando Furioso*, usado pelos bonecreiros dos *Pupi.*

O espólio dos Bonecos de Santo Aleixo chegou aos nossos dias por via oral. O facto de os textos não serem escritos, levou a que muitos tivessem desaparecido para sempre. Felizmente, alguns, ainda conseguiram ser resgatados ao inevitável esquecimento, entretanto editado em livro. O repertório dos Bonecos de Santo Aleixo é, dividido em peças de teor especificamente religioso e as pequenas peças que incluem os "balhinhos" ou peças cantadas:

> De acordo com a lista publicada por Alexandre Passos, são três autos religiosos: *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 "Balhinhos" 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* (Zurbach 2007: 41-42).

Pela sua organização, as peças de cariz religioso, são as que terão vindo de um passado mais longínquo, ao passo que alguns dos "balhinhos" foram sendo incorporados no repertório, como é o caso de *As Leiteirinhas* e, por certo, o *Passo do Barbeiro*. Este último proveio provavelmente da história do

Barbeiro iniciada no início do século XX, divulgada na Europa através da literatura e do teatro de marionetas. Em Portugal iremos encontrar esta peça, nomeadamente, sob a designação *O Barbeiro Diabólico*, uma das peças do repertório do Teatro de Robertos (veja-se sobre este tema o subsubcapítulo *5.3.2. Repertório* do subcapítulo *5.3. Os Robertos*). A estrutura do *Passo do Barbeiro* dos Bonecos de Santo Aleixo é idêntica à dos Robertos na forma violenta de atuação do Mestre-Salas, o qual distribui paulada pelas outras personagens. Nesta peça o freguês recusa pagar o serviço prestado pelo barbeiro. Face à insistência do barbeiro em receber o pagamento, o freguês teima em não pagar, dizendo que a sua vontade é dançar. Cansado da obstinação do freguês, o barbeiro acaba por chamar o Mestre-Salas para resolver o assunto:

> FREGUÊS
> Gastei o dinheiro todo. Dinheiro comigo não no trago; em casa não o deixei e pagar não sei. O que eu quero é *balhar. (Dança)*
>
> BARBEIRO
> Pode *balhar* à vontade, mas pague-me lá o trabalho. Já *le* disse! Vá lá, passe-me p'ra cá os dez tostões num instante.
>
> FREGUÊS
> Ó mestre, faça lá *tamém* esta peça assim, a ver se é capaz!
>
> BARBEIRO
> Ai quer uma peça? A peça faz-se mas é doutra maneira, quer ver? *(Sai e volta no fim da fala.)* Ó Mestre-Salas, acode-me aqui que veio cá um freguês abaixo fazer a barba com os seus efes e erres e agora não quer pagar, o que quer é dança, homem! *(Volta a sair.)* (Zurbach *et al.* 2007: 183).

Como o freguês mantém a sua posição em não pagar, o Mestre-Salas mata-o à paulada. A partir daqui os vários representantes da autoridade; Cabos de Ordens, Sargento e General são corridos à paulada, acabando os dois primeiros por serem mortos. O Sargento consegue escapar, fugindo para o quartel. Segue-se a entrada do General e de um pelotão de soldados, que matam o Mestre-Salas a tiro. No final o freguês e o Mestre-Salas levantam-se, acabando a cena com este último a desferir pauladas no primeiro. Encontramos nesta peça "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" (Zurbach 2007: 49).

O improviso era uma constante nas representações dos Bonecos de Santo Aleixo, levando à criação ou substituição do repertório original, adaptado ao gosto moderno. Michel Giacometti avalia essa tendência, dizendo:

> A este repertório original tende a incorporar-se um certo número de sainetes maliciosos, de farsas picarescas, dentro do tipo comum aos "robertos" de feiras, e isto em detrimento das peças a que chamam "intervalos" [...]. Esta tendência, que agora se verifica, provocada essencialmente pelo gosto do público rural que é condicionado de deplorável forma, pelas comunicações de massa, essa desastrosa tendência ameaça seriamente a integridade do espectáculo e traz o risco de sufocar em breve, se de tal nos não precatarmos, o repertório tradicional (Giacometti 1967).

O texto mais rico é o do *Auto da Criação do Mundo* que, pela sua estrutura temática e formal, se poderá aproximar quer dos mistérios

medievais, quer do teatro tradicional. Na sua dimensão teatral, 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. Os de temática religiosa são constantemente invadidos pelo quotidiano rural do Homem alentejano. Os pequenos números serviam para se descobrirem alguns segredos ou escândalos da comunidade, de onde resultavam, não raras vezes, cenas de grande tumulto.

O cómico é presença constante no repertório dos Bonecos de Santo Aleixo. Aparece aqui o Mestre-salas, personagem central na posição do apresentador que se dirige ao público para o saudar, anunciar e dar continuidade ao programa. No *Auto da Criação do Mundo*, a cena da *Criação de Adão e Eva* é comentada por palavras e gestos brejeiros de Mestre-Salas perante a nudez da marioneta/personagem:

> MESTRE-SALAS
> Boa tarde, senhoras e senhores! Temos *genti* nua, olaré! Temos *genti* nua, olaré! Temos *genti* nua, olaré! *(Cantarolando, sai a fazer o pino; volta a entrar.)* Adeus pai Adão! Adeus, mãe Eva… Mama, mama, mama… Que ricas maminhas que ela tem! *(Finge que lhe mama nas mamas)* (Zurbach *et al.* 2007: 96).

A expressão cénica é pontuada pela invasão repetida de intervenções e trocas cómicas e burlescas, quer entre personagens, quer entre a cena e a plateia. O repertório dos Bonecos de Santo Aleixo 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. Na *Criação de Adão e Eva,* o "Padre Eterno" (designação na peça para Deus), imcumbe Adão de dar "nome a todas as coisas que forem criadas no mundo" (Zurbach *et al.* 2007: 95). Deste modo, na cena da *Passagem dos Animais,* quando Adão está a dar nome aos animais, o Mestre-Salas intervém com interjeições repletas de malícia:

> *Os animais estão fora e entram da esquerda baixa. Mestre-Salas sai para a esquerda, Adão e Eva encostados ao cartão da esquerda. Relincho. O cavalo entra com o Mestre-Salas montado com as costas voltadas para a frente. O cavalo começa aos pulos no meio do palco e derruba-o, dá coices e foge.*
>
> MESTE-SALAS
> Aí meu animal dum filho da púcara! Que coisa brava! Deu-me tamanho coice aqui num calcanhar d'um pé que até me dói a ponta do nariz.
>
> ADÃO *(Solene)*
> Serás cavalo!
>
> MESTRE-SALAS
> Ai, é o ladrão do cavalo! *Nã* havia d'ele atirar-me coices, o filho da púcara! O ladrão!, que me ia derreando todo! *(Pergunta à assistência)* que animal foi este qu'aqui passou?
>
> VOZ *(Fora)*
> Foi um cavalo!
>
> MESTRE-SALAS
> Cheira-me aqui que eu já abalo!
>
> *O porco vem da esquerda, grunhe. Mestre-Salas entra e comça à pancada a ele e o porco volta-se para ele a foçá-lo.*

MESTRE-SALAS
Ah!, que animal dum filha da púcara, que me escangalha todo. *(Consegue enxotá-lo; o porco sai)*

ADÃO *(Solene)*
Serás *bácaro*!

MESTRE-SALAS
Ah!, bácaro dum filha da puta! Era um *bácaro.* E bem *bácaro* que ele era, que me sujou todo. Fiquei todo foçado.
Eh senhores, então um fatinho que eu trazia tão bem asseadinho, olhem como eu fiquei! Como eu fiquei, todo foçado! Tal é o ladrão, hã! É um *bácaro*! Eu não sabia o que era. Ele costuma andar às minhocas, mas esta estava muito alta. *(Pergunta à assistência)* Que animal foi este que aqui passou, sabem?

VOZ *(Fora)*
Era um *bácaro.*

MESTRE-SALAS
Cheira-me aqui no meu *burácaro* (Zurbach *et al.* 2007: 97-98).

Mestre-Salas vai continuando a desfiar um rosário de brejeirices ao longo de toda a cena. Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo caracterizam-se pela transversalidade e a omnipresença do cómico cujos motivos podem ir até ao escatológico denotando, contudo, também uma profunda sensibilidade poética, quer na sua expressão estético-formal, quer nos efeitos visuais e sonoros alcançados no espetáculo.

5.1.4. Materiais e construção

Partamos da frase integrada na "Dedicatória à Mui Nobre Senhora Pecúnia Argentina" do *Theatro Comico Portuguez* de Francisco Luís Ameno, que faz alusão aos bonifrates de varão: "até parece que a alma do arame no corpo da cortiça lhe infunde verdadeiro espírito e novo alento" (Silva 1957: I, 4). A "alma do arame" remete-nos de imediato para os Bonecos de Santo Aleixo, que têm corpos de "cortiça", pois,

> admita-se serem os bonecros do Teatro do Bairro Alto, movidos por varões de arame, presos na cabeça – a sua alma para o corpo de cortiça – à semelhança dos que por essa época, com manipulação idêntica, aparecem na Holanda, nas casas senhoriais de Veneza, nos teatros públicos de Itália, e daqui teriam irradiado para outras regiões e outros países (Passos 1999: 78).

Neste excerto, Alexandre Passos menciona os bonecos "movidos por varões de arame" como os dos "teatros públicos de Itália". Os bonifrates italianos, aos quais se refere Passos, são os tradicionais *Pupi* sicilianos mencionados anteriormente, cuja técnica é descrita por David Currell em *Making and Manipulating Marionettes*:

> A rod-marionette is a very old style of puppet operated from above, usually by a mixture of rods and strings. The traditional Sicilian puppets, which perform tales of Orlando Furioso, stand some 1m (3ft) high, are carved throughout in wood, and have brass armour (Currell 2010: 18).

Currel refere a ancestralidade dos bonecos de varão de arame, cuja manipulação é feita superiormente, por meio de arames e fios. Os bonecos tradicionais sicilianos têm a altura de 1m de altura, são esculpidos em madeira e revestidos de uma armadura metálica. Para além dos bonecos sicilianos, vamos encontrar, ainda, as marionetas de varão flamengas, congéneres dos Bonecos de Santo Aleixo, contudo, diferentes em alguns aspetos, como veremos adiante.

Na primeira citação deste subsubcapítulo, Passos chama também a atenção para os "bonecros do Teatro do Bairro Alto", os tais *bonifrates* das óperas do Judeu, que eram "movidos por varões de arame, presos na cabeça – a sua alma para o corpo de cortiça", onde

> as representações exigiam um número considerável de panos de fundo, sempre mais de uma dezena, e o manejo complicado de objectos: uma escada, uma caixa de abrir e fechar, um barco, uma mesa posta, um moinho, etc. (Saraiva e Lopes 1989: 529).

Esta técnica de construção e consequente manipulação seriam, por certo, as mesmas que na atualidade podemos encontrar ainda nos *Bonecos de Santo Aleixo.* Os chamados *títeres alentejanos* são a prova, e o exemplo vivo, dos bonifrates de António José da Silva. Cada um destes bonecos que chegaram até aos nossos dias são aquela "figurilha, que com huns pequenos nervos, ou cordas de viola, se move à vontade de quem o governa" (Bluteau 1712: II, 153).

Os *Bonecos de Santo Aleixo* são, pois, os herdeiros diretos daqueles que "se animam de impulso alheio, donde os afectos e acidentes estão nas

sombras do inanimado" (Silva 1957: I, 5-6). Estes são os mesmos bonecos cuja "linguagem livre e escatológica faz recordar a do teatro de Gil Vicente e seus epígonos" (Passos 1999: 118). O espetáculo dos *títeres alentejanos* mantém até hoje a tradição e o seu carácter ímpar no rol das manifestações teatrais de bonecos europeus, como deixa presente Michel Giacometti:

> Na verdade nada se conhece comparável a este espectáculo, pelo menos na Europa ocidental, onde as famosíssimas marionetas que sobrevivem na Bélgica e na Sicília não possuem a tal ponto estas qualidades de rigor e fantasia na expressão, nem tão pouco esta virtude rara de salutar agressividade (Passos 1999: 118).

Ao recuarmos no tempo tentando perceber a técnica do bonifrate de António José da Silva, deparámo-nos com um levantamento feito por J. E. Varey ao capítulo XXV e XXVI da segunda parte de *El Ingenioso Cavallero Don Quixote de La Mancha* de Cervantes. Nessa análise, Varey procura pistas no texto cervantino para a sua teoria em relação à *techné* utilizada pelo titeriteiro mestre Pedro.

Passo por passo vai elaborando o seu memento, justificando cada detalhe inscrito nas palavras da obra do autor de Alcalá de Henares. Começa por dizer que; "examinaré aquí la descripción cervantina e intentaré señalar los detalles que sugieren el teatro de marionetas, el de fantoches y el de autómatas" (Varey 1957: 232). Varey faz efetivamente esse exame às três técnicas referidas, dando-nos, entretanto, o seu parecer, acerca de qual seria, de facto, o tipo de manipulação usada por mestre Pedro. Trasladamos as três hipóteses apontadas, cingindo-nos, no entanto, a considerar apenas a mais aceitável, anotada por Varey, a qual seguidamente comentaremos:

> A los títeres de mano podemos excluirlos inmediatamente (…) al atacar al teatrito, Don Quijote hubiera cortado las manos a Maese Pedro si hubiese usado tales fantoches.
> (…) Si Cervantes describe de veras una representación de títeres de hilos, tendrá que ser de marionetas del tipo siciliano, que por llevar un alambre metido por la cabeza, e hilos a los brazos y piernas, disponen de un tipo de mando que les permite acciones más positivas que a las marionetas suspendidas totalmente de hilos.
> (…) Ahora consideremos los argumentos en pró del retablo de autómatas. En primer lugar, hay muchos cambios de escena muy difíciles para un solo titiritero; pero es muy posible que no cambias ela escena y que el discurso del intérprete y la imaginación del público bastasen para localisar la acción. Mas el muchacho indica al auditorio sitios distintos en que tienen lugar los episodios: «Bueluan vuestras Mercedes los ojos a aquella torre que alli parece…», «y veys aqui donde salen a executar la sentencia, aun bien apenas no auiendo sido puesta en execucion la culpa»; citas que suponen que la acción se presentaba casi simultáneamente en distintos sitios. (…) resultaba bastante fácil hacerlo en un teatrito mecânico donde autómatas, movidos por una rueda giratoria, representaban los eipsodios en distintos compartimientos del teatrito. (…) notemos que Don Gaiferos arroja de sí el tablero, acción muy difícil para un autómata; y que Melisendra no sólo se cuelga del balcón, sino que desciende también y monta a caballo, lo que no es posible para una figura autómata si se hace ante los ojos de los espectadores (Varey 1957: 233-236).

Diz Varey, no excerto citado, que o retábulo de mestre Pedro "por llevar un alambre metido por la cabeza, e hilos a los brazos y piernas, disponen de un tipo de mando que les permite acciones más positivas que a las marionetas suspendidas totalmente de hilos". Este "arame metido pela cabeça e fios nos braços e pernas" transporta-nos imediatamente para os *Bonecos de Santo Aleixo*. Esta construção do boneco com arame na cabeça com fios nas mãos e

nos pés permite, é verdade, como diz Varey "acciones más positivas". Estes comandos vão possibilitar que os bonecos adquiram uma maior agilidade de movimentos, em oposição às marionetas apenas de fios.

Observámos que os bonecos das óperas do Judeu poderão ser os antepassados legítimos dos *Bonecos de Santo Aleixo*. Percebemos também que os bonecos descritos por Cervantes no seu *D. Quixote* teriam a mesma técnica de manipulação que os do teatro de António José da Silva e que a dos títeres alentejanos. Vimos que o dramaturgo setecentista se inspirara no capítulo XXVI da segunda parte do *D. Quixote* cervantino.

Reflitamos agora sobre o texto de Cervantes e a alusão aos títeres de arame e fios, em comparação com os bonecos do *Judeu*. Teria António José conhecimento da técnica dos bonecos, inscrita nas escassas indicações que Cervantes nos revela? Para além da inspiração recolhida na obra seiscentista cervantina, terá o nosso comediógrafo querido fazer uma homenagem àquele autor, estreando-se precisamente com a peça *Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança*, em formato de ópera para bonifrates?

Para compreendermos melhor o teatro de António José da Silva, temos de ir ao encontro dos restantes componentes que compunham o espetáculo. Já vimos em António José Saraiva e Óscar Lopes que o retábulo de bonifrates do Judeu integrava "um número considerável de panos de fundo, sempre mais de uma dezena, e o manejo complicado de objectos: uma escada, uma caixa de abrir e fechar, um barco, uma mesa posta, um moinho, etc." (Saraiva e Lopes 1989: 529).

Desses retábulos faziam parte os elementos cénicos, e realizando-se as representações dentro dos teatros (neste caso no Teatro do Bairro Alto),

havia necessidade de iluminar o espetáculo. Ainda hoje a iluminação de cena dos *Bonecos de Santo Aleixo* é feita por meio de uma candeia de azeite de dois bicos.

No séc. XVII (e a realidade um século depois não seria diferente) as velas destinadas ao uso quotidiano eram de sebo. As que, porém, davam melhor resultado eram as de gordura de ovelha. No capítulo XXV da segunda parte de *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha* de Cervantes, é apresentado o espaço cénico da representação dos títeres. O narrador descreve que "estaua el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas, que les hazian vistoso y resplandeciente" (Cervantes 1615: 99).

Nesse mesmo século, num registo de *La Grange*, é feita menção da primeira apresentação da peça *Le bourgeois gentilhomme* (O burguês fidalgo) de Molière, onde se gastaram 548 velas. Recordando o que acontecia com o teatro do *Mestre* francês, apercebemo-nos, sem embargo, de que a iluminação para as peças de António José da Silva só poderia fazer-se desse modo.

Vimos que os bonifrates de António José da Silva resistiram ao tempo, podendo encontrar hoje os seus legítimos herdeiros no Alentejo, por via dos *Bonecos de Santo Aleixo.* Estes legatários das "figuras artificiozas" do Judeu, ocupando o interior do sul do país, conseguiram preservar as suas características tradicionais.

Encontramos, como vimos no início deste subsubcapítulo, dois congéneres dos Bonecos de Santo Aleixo, os bonecos sicilianos e os flamengos que, não obstante a distância geográfica, pertencem à mesma árvore, como esclarece Delgado:

> Península Ibérica, Sicília e Flandres são os únicos três pontos do mundo em que existem marionetas do tipo que descrevemos anteriormente. Encontramos uma origem comum na Roma antiga mas nada sabemos de concreto sobre os caminhos que eles depois seguiram. Na nossa opinião elas acompanharam as legiões romanas nas suas célebres campanhas, na Gália e na Península (Delgado 1967f: 8).

Henrique Delgado menciona serem únicos no mundo, estes três congéneres inanimados, com a mesma origem em Roma. Questiona-se, contudo, acerca dos caminhos que a partir do centro do Império romano os títeres primordiais terão percorrido. Sugere terem vindo com as tropas romanas, espalhando-se pela Gália e pela Península Ibérica. Acerca da construção dos primitivos bonifrates chegados de Roma com as campanhas de César, este autor aponta:

> Constituídas por um busto toscamente talhado, do tronco de uma árvore, a cabeça apresentava-se decorada muito simplesmente. Os cabelos, a barba, a boca, tudo era pintado na madeira, sem relevos. Os braços e as pernas balançavam. Os romanos partiram, mas os bonecos ficaram (Delgado 1967a: 36).

Os bonecos de teatro romanos apresentavam materiais e uma técnica de construção rudimentar, que evoluiu diferentemente no Alentejo, na Bélgica e na Sicília. Veja-se o exemplo concreto dos *Pupi* sicilianos, os quais têm 1m de altura, são esculpidos em madeira e revestidos de uma armadura metálica. David Currel debruçando-se sobre as marionetas italianas, detalha:

> The head and neck are carved in one piece and the body often has no waist joint, though some figures have a separate pelvis held in place by strong cords that are released when the puppet is cut in half in battle. Wooden legs are suspended from the pelvis on strong wires. There are no wrist or ankle joints (Currell 2010: 180).

Pela altura (1m) e consequente peso (aproximadamente 4 kg) dos bonifrates sicilianos, entendem-se também algumas limitações na sua manipulação. Este facto é colocado em evidência ao observarmos que estes bonecos têm um mínimo de articulações. A cabeça e o pescoço são esculpidos numa peça única. O corpo não tem articulação na cintura, no entanto, há figuras com separação pela bacia, segura por fios resistentes, que se soltam quando o boneco é cortado em dois no meio da batalha. As pernas estão suspensas por arames, não havendo articulações nos pulsos nem nos tornozelos. Mas, apesar destas limitações e do peso dos bonecos tradicionais sicilianos, são espetáculos cheios de vitalidade, como abordado por Currell:

> Despite the apparently limited means of control and the weight of Sicilian figures (approximately 4kg/9lb), the performances are exciting affairs, full of vitality (Currell 2010: 186).

Contrariamente aos *Pupi* sicilianos, os Bonecos de Santo Aleixo são consideravelmente mais pequenos e mais leves, e onde encontramos algumas diferenças quanto aos materiais usados. Enquanto as marionetas sicilianas são "feitas de talha de madeira e vestidas com riquíssimas armaduras de chapa brilhante e muito trabalhada" (Rumbau 2014: 50), os títeres alentejanos apresentam uma ausência de sumptuosidade, usando na sua construção a madeira, a cortiça e o tecido. Numa entrevista a Henrique Delgado, sobre os

materiais usados na construção dos Bonecos de Santo Aleixo, o Mestre António Talhinhas responde:

> - Quais os materiais empregados na confecção dos vossos bonifrates?
> - As cabeças são talhadas com a ponta de uma navalha em ramos de nogueira e de laranjeira. O tronco é feito com bocados de cortiça. As pernas formam-se com panos enrolados, aos quais estão presos pés de madeira (Delgado 1968b: 10-11).

A escolha das madeiras é justificada pela sua dureza e consequente durabilidade. Outro dos fatores que influenciam a escolha de madeiras mais rijas está relacionado com o aspeto técnico. A rijeza das madeiras vem melhorar o som dos pés dos bonecos enquanto pisam o palco, sendo a caminharem ou a dançarem:

> As cabeças dos bonecos são "talhadas" em madeira de laranjeira, oliveira ou ainda nogueira, sem grandes relevos para se não partirem facilmente.
> A barba e os cabelos, no caso das personagens masculinas, são pintados e as cabeleiras das mulheres são, por vezes, de cabelo verdadeiro ou lã castanha não fiada.
> Os corpos são de cortiça revestida de pano, os braços e as pernas de rolos de tecido, as mãos, planas de couro ou cartão (já lá atrás se viu quais eram as de madeira esculpida), o pé e uma pequena parte da perna são cortados de pequenos galhos de oliveira, pintados de negro, excepção feita á Virgem que usa sapatos brancos. É utilizada a madeira de oliveira por ser bastante dura de modo a ouvirem-se os passos saltitantes dos "bonecos" ao pisarem o palco (Passos 1999: 230).

No que diz respeita ao tamanho dos bonifrates alentejanos a diferença relativamente aos sicilianos é ainda maior. Os *Pupi* sicilianos têm 1 metro de

altura, em contraponto aos Bonecos de Santo Aleixo em que o mais alto mede 44 centímetros (Padre Chanca) e 21 os mais baixos (Adão e Eva no Paraíso). Veja-se um exemplo extratado de Alexandre Passos:

> E o Padre Chanca que segura, na mão que está ligada ao segundo varão (a direita), o seu barrete (esculpido em madeira) e um guizo. Esta marioneta mede 44 cms. e a cabeça entre 10 e 11 de altura. É desproporcionada em relação ao corpo (o detentor do saber oficial, laico e religioso?) (Passos 1999: 226).

A altura dos bonecos e os materiais utilizados vão, naturalmente, influenciar o seu peso, tornando-os, por isso, muito mais ágeis do que os seus congéneres sicilianos. Os bonecreiros alentejanos escolhiam os materiais mais adequados para a construção e manipulação dos seus títeres, socorrendo-se dos produtos que encontravam na região, como a madeira e a cortiça, tendo de comprar somente o tecido, o couro, o cartão e o arame.

As cabeças, como vimos, são "talhadas" em madeira. É uma escultura simples em que sobressai o nariz e a íris do olho. Os rostos são pintados da cor da pele, com as faces rosadas, através da pintura de dois círculos cor-de-rosa. A íris é pintada de preto, sendo o contorno do olho marcado à volta deste, de onde saem traços bem marcados em torno da orla, a marcarem as pestanas. A boca é desenhada com um traço a vermelho, sem distinção do lábio superior, nem inferior.



Figura XV[36]

Quanto ao retábulo dos Bonecos de Santo Aleixo, a frente deste é composto por cortinas de chita floridas, que ladeiam a abertura do espaço cénico, com pano de boca que sobe. A abertura da caixa de cena encontra-se revestida por 47 fios de algodão esticados na vertical e, uma segunda fiada de 39, distando cerca de 40 centímetros uma da outra, com um espaçamento de 4 centímetros entre cada fio (Passos 1999: 215-216). Estes fios, numa primeira abordagem, "dificultam a identificação dos arames e dos cordéis que servem para a manipulação" (Delgado 1967d: 4). Contudo, verificou-se que a existência da dupla cortina de fios tinha outro objetivo, o de resguardar o palco e os bonecos. Havia sempre crianças a meter as mãos entre os fios, ou alguém a arrojar objetos que, assim, esbarravam contra a primeira fileira, ficando ainda protegidos pela segunda. O espetador rural, para o qual os

[36] *Bonecos de Santo Aleixo*. Internet. Disponível em http://2.bp.blogspot.com/-OGAMV4ss4Pk/VSFNj98trcI/AAAAAAAAGjk/LQUcaRAKZW8/s1600/FIMFA%2BLx15-Bonecos%2BSto%2BAleixojpg.jpg

bonecreiros dos Bonecos de Santo Aleixo atuavam, reagia fervorosamente, sendo "fáceis de adivinhar as reacções deste público popular do "teatro pobre, para pobres", como já foi denominado, ao aclamar os heróis e vaiar os tiranos!" (Passos 1999: 216).

Entretanto, num documento inédito recolhido por Rute Ribeiro, Delgado vai acabar por colocar a primeira hipótese de lado, chegando a afirmar:

> Os fios verticais na boca de cena são necessários pelo facto de as crianças se tentarem com os bonecos e atirarem para dentro do palco bolas e outras coisas. Os manipuladores como não viam os espectadores eram apanhados de improviso (Delgado 2011a: 88).

Atrás dos fios são pendurados os cenários compostos por quadrados de cartão forte, ligados dois a dois por duas laçadas de fita na parte superior. São pintados a guache ou outra tinta de água. O chão é pintado como um tabuleiro de xadrez, com quadrados vermelhos e brancos.

Para a iluminação de cena usam candeias de azeite de dois bicos, o que dá uma luz amarelada e tremeluzente e cria, a par com os efeitos pirotécnicos, ambientes fantásticos:

> A feitura das velas dos anjinhos com a sua dimensão reduzida e de modo a que não se apagassem com o movimento de rotação dos bonecos; as bombas artesanais, cuja reduzida quantidade de pólvora é muito difícil arranjar nos nossos dias; a preparação de pês louro, resina de pinheiro, e a sua correcta utilização de forma a conseguir o efeito surpreendente e simultaneamente espectacular do fogo no espectáculo; o funcionamento adequado da candeia de azeite, uma vez que é ela que garante a iluminação do retábulo onde os títeres se apresentam (Russo 2007: 23).

As representações tinham lugar em celeiros ou em amplos barracões que se encontrassem desocupados durante o inverno, a estação do ano em que estes bonecreiros se a esta atividade. Nesses espaços a iluminação da sala de espetáculos, improvisada – a contrastar com a candeia de azeite – era feita com candeeiros de petróleo do tipo vulgar ou, mais raramente, do tipo "Petromax".

5.2. Os Pavilhões ambulantes de marionetas de feira

Estudiosos de teatro têm vindo a incluir nos seus estudos apontamentos sobre o ser inanimado. No *Diccionario do Theatro Portuguez* de Sousa Bastos encontramos a definição Teatros de feira, os quais, como o próprio nome indica, eram salas de espetáculos itinerantes, onde os titereiros apresentavam o seu repertório nas feiras das vilas e cidades de norte a sul do país:

> **Theatros de feira** – Por muito tempo n'elles trabalharam gymnastas, funambulos e palhaços. Começaram depois a aparecer ali animaes amestrados e mais tarde os *bonifrates* ou *marionettes.* Em seguida os espectaculos dos *theatros-barracas das feiras* eram accrescentados com scenas comicas e cançonetas. Por fim appareceram ali as comedias, farças, dramas e ultimamente oratorias, revistas, magicas e outras peças de espectaculo. Para isto já os theatrinhos se começaram a construir de madeira. Alguns actores appareceram nas *feiras* com certo valor e os espectaculos foram sempre, e ainda hoje são, muito apreciados pelo povo, que ali se diverte, pagando pouco. As feiras onde melhores *theatros* appareciam, e algumas das quaes ainda hoje existem, eram: Amoreiras, Belem, Campo Grande, Alcantara, Patriarchal Queimada, Setubal, Santarem, Villa Franca, Coimbra, Porto, etc. (Bastos 1908: 145).

No início do século XX podíamos encontrar os "theatros-barracas das feiras", sendo que "por volta de 1958, ainda existiam cerca de 19 pavilhões de Robertos pelas feiras de norte a sul do país" (Gil 2013: 22), cujas atuações, porém, haviam diminuído drasticamente. A popularidade destes pavilhões de marionetas tinha sido enorme, levando a que inúmeros empresários tivessem investido na construção de barracas grandes cobertas, onde se apresentavam

espetáculos de bonifrates. Estas "percorriam as povoações de Portugal e, vendo-as, conseguimos imaginar como seriam aquelas que, na mesma época, actuavam por toda a Extremadura, Galiza, Castela e Andaluzia" (Rumbau 2014: 27).

Acerca dos pavilhões que calcorreavam as estradas das terras de Espanha, vejamos o caso particular de José Silvent Martínez (1890-1970), conhecido pelo *Barriga Verde*, alcunha que lhe adveio do seu boneco principal, o qual havia batizado com este mesmo nome. Silvent nasce em Badajoz, mas ainda adolescente decide deixar a casa dos pais indo trabalhar em várias localidades do Alentejo e do centro do país, chegando por fim à cidade do Porto onde terá aprendido a arte dos fantoches e dos robertos.

Por volta de 1910 chega à Galiza levando consigo os primeiros bonecos de luva. Começa por atuar na rua, usando unicamente um lençol esticado por uma corda, fazendo aparecer os fantoches pela parte superior. Não tarda, no entanto, em construir uma barraca; inicialmente de lona, evoluindo depois para madeira, vindo a dotá-las de luz elétrica e altifalantes. Às marionetas acrescenta-lhe espetáculos de variedades, porém o que mais agradava aos espetadores eram as tropelias do fantoche Barriga Verde, cujas características picarescas herdara dos robertos portugueses. Para atrair o público para os espetáculos, José Silvent vestia-se e pintava-se de palhaço, sendo acompanhado ao tambor por um ajudante (veja-se adiante o caso idêntico de Manuel Rosado). Do seu repertório faziam parte, entre outras, as de "orixe portuguesa, como *A tourada* ou unha versión do *Marqués de Pombal* adaptada ao descubrimento de América" (Campoy 2013: 41). No final a personagem Barriga Verde rematava com a frase que se tornaria célebre: "Morreu o Demo,

acabouse a peseta". Este tipo de refrão é transversal a outros bonecos de luva seus congéneres, particularmente o *Roberto* (no qual se terá inspirado), o qual termina a sua atuação (após matar a própria Morte) apregoando com grande júbilo: "Eu matei a Morte! A Morte está morta!"

Estes bordões eram quase uma libertação das palavras que viviam amordaçadas há muito tempo nos dois países ibéricos, porque naquela época também em Espanha se vivia sob um regime repressivo, servindo o Barriga Verde como porta-voz do povo:

> A popularidade e simpatia deste heroe, simple e burlón, provocou que a barraca, o espectáculo e o propio José Silvent, pasasen a ser coñecidos como Barriga Verde. A iso contribuíu o seu talento na manipulación dos bonecos e no uso da palleta, a proximidade que daba o emprego da lingua galega, daquela desprezada e a valentía dun espectáculo atrevido en épocas de represión. Ademais, a este artífice cábelle a honra de facer do heroe Barriga Verde o monicreque propio de Galicia e inserilo na familia de monifates populares de tradición europea. Coa desaparición da barraca de Barriga Verde, en 1964, remata unha das etapas dos monicreques populares galegos (Iglesias 2013: 52).

Retomemos, contudo, o assunto das barracas itinerantes de marionetas em Portugal. Alguns dos empresários portugueses passaram a ter, inclusive, mais do que um pavilhão a trabalhar em simultâneo. Dois desses últimos empresários de pavilhões ambulantes foram Joaquim Pinto (1899-1968) e Manuel Rosado (1909-?). Dadas as características idênticas, incluímos neste subcapítulo estes dois bonecreiros, sobre os quais daremos nota da sua forma de atuar. Observemos o primeiro:

Joaquim Pinto, natural de Setúbal, conhecido pelo "Joaquim dos fantoches", era filho do célebre bonecreiro Faustino Duarte e neto de Joaquim Pinto. Sendo filho e neto de titereiros cedo iniciou a sua atividade como marionetista. Em 1920, constrói o seu primeiro pavilhão, dedicando-se à vida titereira até 1964.

Os pavilhões estavam em voga, em Portugal, no início do século XX, o que permitiu a Pinto a expansão do negócio, colocando uma segunda barraca nas feiras. Deste modo, por volta de 1940, manda construir um pavilhão de dimensões inferiores ao primeiro, como veremos adiante, com 10 metros de comprimento, albergando 100 espetadores, o qual entrega a Henrique Duarte para dirigir. Profissional consciencioso, era tido em grande conta pela forma esmerada como apresentava o pavilhão, que ele próprio decorava primorosamente.

O segundo é Manuel Rosado, o qual nascera em Pego, Almeirim, também conhecido pelos apodos "O Moca" e o "Pégacho", era "um homem de elevada estatura e de aspecto possante" (Delgado 1968h: 24), que gostava de ser tratado por "Moca do Pego". Este fantocheiro trabalhava na arte titereira essencialmente no verão, entretendo-se durante os meses de inverno em diversas atividades. Foi carpinteiro, pintor, carvoeiro, fundidor, marítimo, funileiro, eletricista e mecânico.

Aos treze anos tomou contacto com os bonecos através de um espanhol de nome Juan Gonzalez, quando este se apresentava com uma barraca de fantoches numa feira na zona de Abrantes. Com aquela idade achou ter descoberto uma maneira de ganhar muito dinheiro com pouco trabalho. Quando viu o espanhol embolsar muitas centenas de escudos, em apenas

algumas horas, pensou: “Isto é melhor do que andar no campo a cavar com uma enxada” (Delgado 1967g: 12). Em casa aproveitou umas madeiras do pai, que era marceneiro, e esculpiu três fantoches idênticos aos que vira manipular. Um ano depois, ao ver um bonecreiro famoso, conhecido por Jaime “Maluco”, na praia da Figueira da Foz, levou-o a reproduzir uma barraca do mesmo estilo. Construiu uma palheta, mas a produção de som não era fácil. Os raros fantocheiros que dominavam tal técnica guardavam zelosamente o seu segredo. Manuel Rosado, inquirido por Henrique Delgado acerca do funcionamento da palheta, revela:

> **Em que parte da boca se coloca essa palheta?**
> Nalguns casos debaixo da língua e, noutros, lá mais para o fundo, junto às amígdalas, o que torna o trabalho mais perfeito mas, também, perigoso. Por diversas vezes engoli as palhetas. Uma delas, feita de lata, ficou-me encravada na garganta. Transportado de urgência ao hospital, fiquei lá internado durante duas semanas. Graças à perseverança dos meus esforços, vim um dia a ser considerado o melhor “palheta” português, segundo a opinião unânime de todos aqueles que tiveram a possibilidade de comparar o meu trabalho com o de outros titereiros (Delgado 1967g: 13).

Aos quinze anos arranjou pela primeira vez uma barraca grande, construída em sociedade com um acordeonista, conhecido por João “Cachucho”. Estava lançada a pedra para uma carreira de quarenta e quatro anos como titereiro e empresário do famoso “Pavilhão Mexicano”.



Figura XVI[37]

5.2.1. Deslocações e locais de apresentação

O desenvolvimento dos meios de transporte em Portugal contribuiu para a atividade dos pavilhões. Evidentemente que um pavilhão não se transportava tão facilmente como uma guarita de robertos, mas em comparação podiam albergar vários tipos de espetáculos de marionetas, entre eles, os fantoches. Até ao crescimento das empresas de camionagem, as pessoas que se dirigiam às feiras perdiam muito tempo nos percursos. Assim, como não dispunham de possibilidades de regressar, rapidamente, às suas terras, viam-se compelidas a levarem consigo farnéis que lhes garantissem uma autonomia alimentar por alguns dias. O problema do alojamento era

[37] Manuel Rosado (primeiro da esquerda), em frente a um dos seus pavilhões (fotografia gentilmente cedida pelo Museu da Marioneta de Lisboa).

resolvido de maneira bastante simples, servindo as barracas dos feirantes como dormitórios e, quando o tempo estava bom, dormiam ao ar livre. Entretanto, as camionetas começaram a chegar e a partir com mais frequência, permitindo a ida de manhã para voltar ao fim da tarde.

Joaquim Pinto percorreu as feiras da zona sul do país, fazendo, ainda, várias deslocações a Espanha e, tendo ido também diversas vezes aos Açores e à Madeira. Nesta última ilha esteve presente em todos os fins de ano desde 1917 a 1964.

Quanto a Manuel Rosado, este percorreu, ao longo de quarenta e quatro anos, com o seu "Pavilhão Mexicano" as várias feiras do ribatejo, tendo viajado, em algumas ocasiões, para outras paragens do território nacional, como é o caso de Ílhavo e do Fundão.

5.2.2. Publicidade e receitas

O pavilhão de Joaquim Pinto tinha na parte exterior dos painéis laterais, lâmpadas multicolores, formando títulos. A fim de atrair maior número de espetadores ao seu pavilhão, Pinto tinha ao seu serviço cinco músicos, que tocavam os seguintes instrumentos musicais: acordeão, concertina, trombone, trompete e saxofone. Estes trajavam uniforme, atuando na parada da feira antes do espetáculo começar e depois dentro do pavilhão num estrado colocado em frente ao palco ao longo de toda a representação. Certo dia, "numa feira da Moita, construiu 4 gigantones para virem fazer propaganda para a parada e assim destroçar o "Pégacho", que ficou furioso, atirando com a guitarra para dentro do pavilhão e não aparecendo mais"

(Ribeiro 2011: 142). Apesar das despesas com a manutenção do pavilhão, (recorde-se que Joaquim Pinto contava com três manipuladores, dois ajudantes e cinco músicos) as receitas chegaram a ser muito boas, como relatado pelo próprio:

> Os apreciadores do teatro de fantoches contam-se por umas largas dezenas de milhar. Cobrando dez tostões por cada entrada, muitas feiras havia em que enchíamos completamente um baú daqueles em que costumamos guardar os bonecos, com moedas de um escudo. E eram tantos os espetáculos que apresentávamos nas feiras de maior movimento que só tirava a "palheta" da boca para comer (Delgado 1968a: 13).

A estratégia de Manuel Rosado, à semelhança dos artistas de circo, era a de publicitar o seu espetáculo, empolando-o com *slogans* atrativos. Enquanto isso, fazia tocar discos de artistas portugueses famosos, cujas vozes eram facilmente reconhecidas pela assistência que se aglomerava em frente ao teatro ambulante. Rosado procurava com estes dois chamarizes mostrar que o que iria passar-se dentro do seu teatro era algo de extraordinário e de grande qualidade. Para levar a cabo o seu trabalho de marionetista – de igual modo como era praticado pelos titereiros alentejanos – Manuel Rosado, socorria-se da contratação de ajudantes, os quais se formavam ali, seguindo em alguns casos o seu próprio caminho.

Vejamos, agora, um episódio ocorrido na feira de Santa Iria em Tomar, onde Manuel Rosado instalou o seu "Pavilhão Mexicano". Para angariar público, o "Moca do Pego", tinha um colaborador que anunciava o espetáculo que ia acontecer dentro da tenda, vestido e maquilhado de palhaço. Este

ajudante de seu nome Isidro Esteves era sempre maquilhado pelo proprietário do pavilhão.



Figura XVII[38]

O jovem Isidro preparava-se para sair da tenda e dar início à sua atuação, como recorda Delgado:

> O palhaço sai agora dos bastidores por uma porta estreita, que não tem mais de um metro de altura, para a sala onde estão arrumadas muitas dezenas de cadeiras. Mais uns passos e vemo-lo em cima de um estrado, cá fora na parada, dando início ao seu programa de trabalho. O público forma círculo em torno do comediante que, com uma guitarra faz-de-conta, parodia as atitudes dos intérpretes das canções que se ouvem através do sistema de aparelhagem sonora, o qual está ligado a um gira-discos com fados de António Mourão, Fernando Farinha, etc. De quando em quando, o palhaço improvisado indica aos assistentes o caminho da bilheteira. No intervalo de cada disco o director do teatro

[38] Isidro Esteves sobre o estrado em frente ao "Pavilhão Mexicano", publicitando os espetáculos a decorrer no interior (fotografia gentilmente cedida pelo Museu da Marioneta de Lisboa).

> chama a atenção do público para o "espetáculo de elite com títeres de origem francesa que se chamam marionetes" (Delgado 1968h: 24).

À semelhança de Joaquim Pinto, também Rosado chegou a ter músicos, composto por um tocador de trompete e outro de viola. Os preços praticados por Manuel Rosado diferiam (como nas salas de teatro convencionais), sendo que para a plateia o bilhete custava 2$50 e, para as bancadas o valor era de 1$50.

5.2.3. Repertório

Em cerca de meio século de atividade, Joaquim Pinto foi nome maior nas feiras portuguesas. A sua celebridade devia-se à forma como apresentava os números com as marionetas, dos quais faziam parte: "O esqueleto e a Viúva Carolina", "A Rosa e os Três Namorados", "O Marquês de Pombal e os Jesuítas" e "O Milagre de Santo António". Sobre estes dois últimos Pinto recordava:

> Quase todas as terras do Alentejo, quando não se anunciava o Marquês já não iam. Na peça em que entrava este personagem o povo delirava e gritava:
> – "Dá-lhe para baixo! Mandem esse "gajo" para o fundo"!
> No Algarve, então começaram a proibir a peça e assim é que acabou o Marquês, sendo substituído pelo Santo António (Delgado 2011b: 142).



Figura XVIII[39]

Do repertório usado por Manuel Rosado, conseguimos recolher o seguinte: "A expulsão dos jesuítas pelo Marquês de Pombal, na Barra de Lisboa"; "A Rosa e os três namorados"; "Uma tourada à Portuguesa"; "O Barbeiro diabólico"; "A volta do Zé do Telhado"; "O milagre da Rainha Santa"; "Um milagre de Santo António"; "Um milagre de Fátima"; "O Saloio de Alcobaça"; "Noivado no Sepulcro".

Questionado por Henrique Delgado acerca da preferência do público em relação às marionetas de fios ou de luva, Rosado expõe:

> Para uma plateia constituída por pessoas muito simples e modestas obtenho mais êxito com os bonecos de mão. Quando a assistência é de uma condição social superior, aplico, principalmente, as marionetas suspensas por fios. Ao apresentar um espectáculo, estudo primeiramente, o público para o qual vou trabalhar. Mesmo durante as

[39] *Marquês de Pombal* – boneco de luva de Joaquim Pinto (fotografia gentilmente cedida pelo Museu da Marioneta de Lisboa).

> representações ausculto todas as suas reações. Assim, o repertório que apresento é dominado pela forma como ele se comporta. Normalmente, tenho apresentado, nos últimos tempos, quase só peças que despertam a hilaridade (Delgado 1967g: 14).

Das palavras de Manuel Rosado concluímos que os "bonecos de mão", os robertos, portanto, eram considerados menores pelo público de "condição social superior". Por conseguinte, os titereiros, por uma questão de sobrevivência, relegavam os bonecos de luva para segundo plano, apresentando números com marionetas de fios, deixando os "bonecos de mão" para o povo, que se divertiam mais com as tropelias dos robertos.

5.2.4. Materiais e construção

Filho e neto de marionetistas, Joaquim Pinto aprendeu de berço a arte titereira. Herdou inicialmente o saber, porque os bonecos só mais tarde viria a recebê-los, quando o pai lhe deixou 150, os quais juntou aos 250 que já tinha, vindo a reunir uma coleção de 400 pequenos atores. O seu teatro era composto por dezenas de bonecos de luva e de fios, na maioria construídos por ele. Os bonecos de pasta eram feitos pelo Joaquim Pinto, ajudado pelo seu filho. Primeiramente fazia o molde em barro e depois colocava sobre este pedaços de papel de cartucho encolados com cola de farinha. Neste molde fazia só a face do boneco. Chegou também a mandar construir bonecos ou a comprá-los já prontos a um espanhol de nome Ramon que era artista de circo e tinha um pavilhão de marionetas em Espanha. O pavilhão de Joaquim Pinto media 20 metros de comprimento por 7 metros de largura, uma autêntica sala

de espetáculos ambulante, cujas características idênticas apontaremos em relação ao teatro de Manuel Rosado.

O espólio de Rosado era composto por 250 marionetas, 100 delas de fios e 150 de luva. A construção dos bonecos eram igualmente da sua responsabilidade, pois como vimos começou muito novo a esculpi-los em madeira. Chegou a ter um pavilhão de 22 metros de comprimento por 6 metros de largura, contudo, a última tinha as dimensões de 18 x 6 metros. Este teatro ambulante tinha a capacidade para duzentas e vinte pessoas, sendo cem em cadeiras e cento e vinte nas bancadas. Isto supõe que a sua barraca de dimensões consideráveis, fosse uma autêntica sala de teatro ambulante. Este teatro, o qual ficou conhecido como o "Pavilhão Mexicano", tinha, assim, todas as condições de uma casa de espetáculos convencional, podendo comparar-se as filas de cadeiras a uma plateia e as bancadas a um balcão. Este teatro-pavilhão possuía uma estrutura de bastidores, os quais permitiam a apresentação simultânea de espetáculos de bonecos de fios e de luva.

Os pavilhões ambulantes de marionetas de feira foram muito populares, ao longo de quase toda a vigência do Estado Novo, fazendo parte da paisagem das festas e das feiras em Portugal. Estas barracas grandes cobertas proporcionavam ao povo momentos únicos de divertimento, fazendo-o esquecer a prostração em que viviam, fruto das várias formas de privação a que o regime de Salazar os sujeitava. Várias gerações de empresários percorreram as feiras de norte a sul do país, levando às populações o sonho, a fantasia e o fascínio das figuras inanimadas.



Figura XIX[40]

Esses pavilhões eram autênticos teatros de variedades, com cadeiras à frente e bancada mais elevada atrás, onde cabiam músicos, malabaristas, ilusionistas e marionetistas, que atuavam para centenas de espetadores. Ao

[40] Pormenor do *Pavilhão Guignol*. Em último plano à esquerda Faustino Duarte com um dos seus bonecos. Atrás, no retábulo, vê-se em cena o *Marquês de Pombal*, personagem principal da peça *O Marquês de Pombal e os Jesuítas* (fotografia gentilmente cedida pelo Museu da Marioneta de Lisboa).

longo de décadas os teatros-barracas das feiras foram os grandes empregadores de toda uma linhagem de artistas vários, como foi o caso dos Faustinos, "família que trabalhou com fantoches durante quatro gerações" (Delgado 1967e: 254), e em cujos pavilhões iniciaram muitos dos futuros fantocheiros. Os pavilhões ambulantes foram durante décadas as únicas escolas de formação da arte titereira.

5.3. Os Robertos

No Ocidente, a história do boneco de luva remonta à Idade Média, sendo *Pulcinella*, o fantoche italiano, a estar na origem de todos os restantes congéneres europeus. Desde muito cedo esta personagem assume a voz do povo, as suas inquietações. Este herói cómico, que é o anti-herói, o herói dissidente, é a voz da gente comum contra a autoridade; o Estado, o Clero, etc. Esta personagem tornou-se, assim, popular, tendo sido adotada pelas várias sociedades como o anti-herói; o boneco de luva, que adquire em Portugal o nome maior de *Roberto*.

Este herói popular, amado pelo povo e menosprezado pelo poder, suscitou durante décadas grande contentamento nos miúdos e graúdos que assistiam às suas representações nas praças, praias e feiras nas vilas e cidades portuguesas. O Roberto está na memória de quem o viu por esse Portugal de norte a sul do país, ficando ainda imortalizado nas palavras dos poetas. Miguel Torga (1907-1995) na obra *Portugal*, no capítulo *Um Reino Maravilhoso (Trás-os-Montes)*, falando do Homem transmontano que, à semelhança dos seus restantes concidadãos, vivia miseravelmente[41], mortificado sob o peso da enxada, e comendo "o pão que o diabo amassou". Os poucos divertimentos devia-os ao vinho e aos espetáculos de robertos:

> Alegrias gratuitas têm poucas. Embebedam-se nas festas e nas feiras, batem a cana-verde nos dias grandes, e gozam os robertos e as vistas

[41] Recorde-se que a primeira edição deste livro é de 1950, quando o Estado Novo estava no seu auge.

que levam de povo em povo um sofisma de ventriloquia e a irrealidade serôdia das terras do Preste João.
- Ó Zé Roberto:
Queres casar comigo, que sou uma rapariga bem boa?
Bem boa! Bem boa! Bem boa! (Torga 2007 [1950]: 30).

5.3.1. Locais de apresentação, publicidade e receitas

Os intrépidos robertos que Torga viu "nas festas e nas feiras" eram já poucos nos finais dos anos sessenta. Os titereiros de bonecos de luva armavam as suas barracas (guaritas) em vários locais ao ar livre, fator esse que limitava bastante a apresentação dos seus espetáculos fora dos meses de verão. Estes bonecreiros ficavam, deste modo, cingidos a um trabalho sazonal, aproveitando a época balnear para atuarem nas praias de norte a sul do país. O curto espaço temporal e as parcas receitas que conseguiam reunir das coletas, levou ao abandono de muitos dos roberteiros populares. Henrique Delgado verificava a urgência em recolher o máximo de informação no mais curto tempo possível, de modo a poder reunir os testemunhos dos derradeiros marionetistas populares detentores dos conhecimentos dessa arte ancestral.

De algumas das entrevistas levadas a cabo por Delgado daremos conta de cinco dos últimos fantocheiros populares que ele pôde, ainda, entrevistar. Apresentaremos, também, um sexto roberteiro que, não obstante não ter sido entrevistado por Delgado, considerámos integrá-lo neste estudo, pela relevância do seu trabalho, especialmente no norte de Portugal. Faremos, portanto, uma abordagem geral, discriminando casos particulares quando se observarem características diferentes no *modus operandi* do marionetista.

Começamos, assim, por Henrique Duarte, nascido em 1923, filho de Faustino Duarte, proprietário do "Pavilhão Guignol". Com dez anos, em cima de um banco, manipulava dois bonecos, que faziam de figurantes durante uma representação do pai. Aos dezasseis vai trabalhar com Joaquim Pinto, o qual manda construir um pavilhão com dez metros de comprimento e capacidade para cem pessoas, entregando-lhe a direção do mesmo. Findo o serviço militar arranja uma guarita à qual dá o nome "Teatro Scalabitano", visto que ele era de Santarém.

Ao longo de dezanove anos, entre 1939 e 1958 trabalhou no verão nas praias da Figueira da Foz, amealhando durante os três dias que as licenças lhe permitiam trabalhar, cerca de 1500$00. Todavia, com uma família composta por cinco filhos, cedo se viu obrigado a procurar outra fonte de rendimento, passando a trabalhar na construção civil, dedicando-se aos robertos somente no período das férias escolares. Quando questionado sobre a sua preferência em relação ao trabalho dentro de uma guarita ou num pavilhão ambulante, responde:

> A grande vantagem que nos oferece o trabalho num pavilhão consiste em não ser necessário estar permanentemente em cena. Em contrapartida, temos de nos subordinar a uma remuneração fixa de cerca de 40$00 por cada sessão, e que, em muitos casos, não é nenhuma luxaria. Se há feiras em que se dão entre 12 e 20 exibições num só dia, noutras não se chega sequer à meia-dúzia (Delgado 1968d: 57).

Henrique Duarte dissera ganhar 1500$00 em três dias de trabalho nas praias, o que correspondia a 500$00 diários. Evidentemente que, se nos

pavilhões houvesse sempre a possibilidade de fazer vinte atuações, como ele dizia, o *cachet* seria sobejamente superior ao montante amealhado nas praias, sendo superior em 300$00. Todavia, se atendermos ao facto de o número de atuações não chegar sequer à meia-dúzia, levava a que os fantocheiros se inibissem de continuar a trabalhar nos pavilhões. Considere-se, ainda, que Henrique Duarte tinha cinco filhos, razão que o compeliu a abandonar a vida de fantocheiro e a procurar uma profissão que lhe permitisse estabilidade financeira, como foi neste caso a construção civil.

O roberteiro que se segue, de nome Ernesto de Abreu, era natural de Braga, tendo ido ainda novo para Lisboa. Aos doze anos construíra os seus primeiros fantoches, depois de ter visto a Alexandre "Vassourinhas" a representar. Este titereiro, já com uma certa idade, era também fotógrafo e, percorria as várias estâncias termais do norte de Portugal com a sua máquina de tirar retratos e a guarita de robertos.

Quando iniciou, Ernesto de Abreu, como era ainda criança (doze anos), tinha a voz bastante aguda, dispensando o uso da palheta, passando a usá-la só a partir da mudança da voz. Com a ida de Abreu para Lisboa, diminui a sua atividade titereira, passando a ser levado a cabo somente no verão, percorrendo as praias desde a Ericeira até à Figueira da Foz. Durante o resto do ano exerceu várias atividades, como servente de cozinha, vendedor ambulante e servente de obras.

A história dos roberteiros portugueses no segundo e terceiro quartéis do século XX segue, grosso modo, uma linha idêntica aos níveis das suas origens (humildes), do repertório apresentado, da construção dos fantoches e

das suas guaritas. No entanto, como em tudo na vida, também neste campo se encontram exceções.

Augusto Sérgio é um desses casos. Aprendera a arte titereira com o pai, um bracarense que iniciara a atividade de bonecreiro aos 15 anos num pavilhão grande, (de 30 metros de comprimento), de madeira desmontável, cujos proprietários eram conhecidos por "Zé Broas". Aos 20 anos embarca para Angola onde vem a nascer Augusto Sérgio, em 1922. Após a morte da mãe regressam a Portugal, indo viver para Lisboa. O pouco dinheiro que traziam, rapidamente acabou, resolvendo o pai de Sérgio voltar à atividade titereira.

Com cerca de nove anos Augusto Sérgio aprende com o pai todos os segredos dos fantoches, com os quais percorreram o país de norte a sul, seguindo depois caminho até Espanha, onde permaneceram durante oito anos. Sérgio manteve-se a trabalhar com o pai até à sua morte, em 1961. Na altura com trinta e nove anos de idade vai para o Algarve, fixando-se lá. Tinha enorme zelo na sua profissão, com uma opinião muito concreta em relação à atividade de bonecreiro e aos outros titereiros, dizendo que "fantocheiros curiosos conheci muitos. Mas indivíduos que fizessem disto profissão, poucos" (Delgado 1969c: 21).

Augusto Sérgio entregara-se aos robertos a tempo inteiro, contrariamente a muitos, como ele refere, que fazia daquela atividade um complemento à sua subsistência. Já Sérgio introduzira um elemento diferenciador, distinguindo-se das outras todas pelo seu formato triangular. E como havia conhecido Portugal de uma ponta à outra, conhecia também os diferentes nomes que os robertos assumiram em cada região. Assim:

> De Vila Real de Santo António até Lagos, o povo chama-lhes "Roberto e Joana". Em Portalegre, "Robertos de Caixa Murrada". No Minho "Zé Broas". No Alto Alentejo, "Robertos de Santo Aleixo". Na Beira Alta e na Beira Baixa, chamam-lhes "Robertos" nas cidades e "Títeres" nas aldeias (Delgado 1969c: 21).

Durante a sua pesquisa Delgado vai encontrar na Feira Popular de Lisboa Clarinda de Azevedo, a única mulher bonecreira, com a sua barraca *D. Roberto Valente*. Esta iniciara a arte titereira nove anos antes, em 1959, tendo sido até então artista de circo, como contorcionista e amestradora de animais. Clarinda apresentava os seus espetáculos de robertos acompanhada de dois macacos vestidos, sendo um deles chamado Benfica, que ia interagindo com os bonecos. A artista circense, para além do amestramento dos seus macacos, aprendera sozinha a falar com a palheta e a manipular os fantoches.

A atuação de titereiros com macacos era uma tradição de alguns séculos, como podemos comprovar num texto datado de 1275, em que o rei D. Afonso X de Leão e Castela apresenta uma lista, na qual subdivide os jograis em várias categorias. Nesta listagem constam os que "hacían saltar a monos, machos cabríos o perros y hacían juegos de títeres" (Varey 1957: 10). Aqueles artistas ambulantes que faziam saltar macacos, bodes ou cães e faziam jogos de títeres eram os parentes de Clarinda Azevedo que, quase setecentos anos depois, mantinha viva aquela tradição.

Longe da capital, um outro roberteiro, de nome Domingos Basto Moura (1921-1995), dedicou toda a sua vida aos fantoches. Era natural de Esposende, trabalhando até ao fim da sua vida a apresentar espetáculos de robertos. Moura aprendera com Manuel Rosado no seu "Pavilhão Mexicano", às escondidas, vendo como é que os bonecreiros trabalhavam. Foi aí que

conheceu também a António Dias. Entretanto, decide construir a sua própria guarita e começa a trabalhar a solo. Para o seu teatro de robertos cria uma personagem, o Artur, ou Arturinho, que será a personagem principal das peças que apresenta, como era o caso de "O Barbeiro Diabólico", sobre cujo texto nos debruçaremos adiante. Era, também, comum os artistas de rua usarem animais como chamariz para os seus espetáculos, tendo sido o mestre Domingos Moura um pouco mais arrojado quanto à escolha dos seus bichos, o qual chegou a exibir uma águia:

> Os animais utilizados por certos bonecreiros para chamar a atenção do público eram geralmente cães, gatos, ratos brancos, macacos e até uma águia (mestre Domingos Moura) (Silva 1998: 20).

Domingos Moura não chegou a ser entrevistado por Henrique Delgado, no entanto, dada a relação que se estabelecera entre este fantocheiro e António Dias e, da importância que teve no panorama dos robertos no norte do país, considerámos incluí-lo nesta lista.

Estes dois últimos mestres roberteiros encontraram-se a dada altura numa casa de pasto em Abrantes, onde atuaram e demarcaram o território, no qual passariam a trabalhar, como nos contou Delphim Miranda:

> Foram encontrar-se numa tasca em Abrantes, fizeram o espetáculo os dois, para as pessoas, e dividiram Portugal em dois. Portanto, o Dias fazia da Ericeira para baixo e o outro fazia da Ericeira para cima, as praias[42].

[42] Ver entrevista completa em *Anexo.*

Depois do jantar na tasca abrantina, Domingos Moura e António Dias, bem comidos e, por certo, mais bem bebidos resolvem dividir o país em dois; um ficava com o norte, o outro com o sul. É curiosa a proposta de divisão territorial feita pelos dois, a qual nos remete para o Tratado de Tordesilhas, mas em sentido inverso. O Tratado assinado aquando dos Descobrimentos fazia um traçado longitudinal, enquanto os dois fantocheiros se decidiram por um corte latitudinal.

Debrucemo-nos agora sobre António Dias (1920-1986[43]), nascido em Abrantes, o último dos bonecreiros que passou o seu conhecimento àqueles que viriam a ser o futuro das marionetas em Portugal. Desde muito novo se apaixonara pelas marionetas, chegando a organizar espetáculos para as crianças da idade dele. Segundo Delphim Miranda, que ainda trabalhou com o roberteiro, este terá saído de casa aos treze anos para ir trabalhar:

> O "Pavilhão Mexicano", do Rosado apresentava grandes espetáculos de teatro, era uma coisa à séria. (...) E o Dias começou como aguadeiro a dar água aos manipuladores e aos atores e aos músicos, que ele tinha músicos.

Aos dezasseis anos começa a trabalhar no "Pavilhão Guignol", como "digno discípulo dos Faustinos, família que trabalhou com fantoches durante quatro gerações" (Delgado 1967e: 254). A seguir vai trabalhar para o

[43] A sua morte viria a ser um episódio trágico. António Dias vivia num bairro de lata na charneca do Lumiar, com muito parcas condições. Contam-se duas versões para o acidente fatal que o vitimou: a primeira é mencionada, nomeadamente, por José Gil, dizendo: "António Dias teria chegado a casa e como não tinha dinheiro para pagar a luz, espalhou velas pela casa, que se incendiou com ele e os bonecos lá dentro" (Gil 2013: 23); a segunda e, que me foi relatada por José Carlos Barros, refere que António Dias terá adormecido a fumar, incendiando a casa, vitimando-o juntamente com os seus companheiros bonecos. Fosse qual fosse a razão do incêndio, o fim daquele homem, que dedicara a vida à comédia com os seus robertos, viu a sua morte entregue à tragédia.

"Pavilhão Mexicano", onde conhece Domingos Moura. A partir de 1952, já com a sua guarita, percorre no Verão quase todas as praias que ficam na orla costeira compreendida entre Setúbal e a Figueira da Foz. Esteve, ainda, no Porto, no Minho, no Alentejo nas Beiras, no Algarve, nos Açores e na Madeira.

Em 1966, o jornalista João Corregedor da Fonseca e o repórter fotográfico Eduardo Gageiro, vão encontrá-lo na Mouraria, um bairro lisboeta, que à época era dos mais pobres da capital, com "ruas soturnas, pejadas de imundice de toda a espécie, as crianças entretinham-se nas suas brincadeiras de meninos pobres a quem quase tudo falta" (Fonseca 1966: 7). Este era o retrato do país de Salazar, o homem que no Discurso à União Nacional, proferido no Porto, em 1949, dissera: "Devo à Providência a graça de ser pobre" (Vieira 2010: 15). E o povo vivia, assim, entregue aos desígnios divinos, confiando no chefe de Estado, o seu ídolo, o "Salvador da Pátria". Salazar era apresentado em cartas corográficas, com o seu rosto a definir o mapa de Portugal ou, em cartazes, surgindo na aura do fundador, o rei D. Afonso Henriques (primeiro rei de Portugal).



Figura XX[44]

Todavia, o desalento dos portugueses era óbvio, mormente de gente como o roberteiro António Dias que, apesar de ser exímio no seu *métier*, nunca vira a sua arte reconhecida, nem recompensada. O fantocheiro era um homem baixo, moreno e com um olho de vidro, que cumprira, naquele ano de 1966, trinta anos de carreira artística, sempre com afinco, dedicação e entrega total. Tinha um ajudante, o Augusto Silva, que há quinze anos o acompanhava numa camaradagem fraterna. Estavam unidos, como autênticos poetas da fome:

[44] Uma representação dos *Robertos* do Mestre António Dias, no bairro da Mouraria, no dia 23 de abril de 1966, aquando da reportagem do jornalista João Corregedor da Fonseca e do repórter fotográfico Eduardo Gageiro. Em primeiro plano o pormenor da curiosidade das duas crianças espreitando o trabalho do bonecreiro (fotografia gentilmente cedida pelo Museu da Marioneta de Lisboa).

> Diariamente, contando os domingos, retiro uma média de 75$00. Vinte por cento dessa quantia são para as despesas e o resto é dividido entre mim e o Augusto. No Verão, sempre nos aguentamos melhor, porque ando pelas praias, desde a Ericeira à Figueira da Foz. Mas no Inverno não trabalhamos. Portanto, no Verão há que juntar como a formiga (Fonseca 1966: 17).

António Dias havia trabalhado nos pavilhões ambulantes, tendo a partir daí construído a sua própria barraca e iniciado a sua carreira a solo. Porém, a vida de marionetista itinerante não soía ser tão fácil como se pudesse imaginar, sobretudo numa época e num país com restrições várias. As licenças para poderem trabalhar na rua eram obrigatórias.

Surgia, porém, aqui um caso com contornos antagónicos, pois apesar da Inspeção de Espetáculos autorizar a representação pública dos fantoches, depois de apreciação prévia das peças naquele organismo, não lhes era passada a licença camarária. Para poderem atuar nas ruas, tinham de contar, muitas vezes, com a simpatia dos polícias.

A maior parte dos titereiros itinerantes começavam por aprender a técnica de manipulação dos robertos nos pavilhões ambulantes, partindo daí para um trabalho por conta própria, dentro de uma guarita desmontável. Parece-nos, por isso, que estes roberteiros pudessem comungar de um sentimento comum, ao pensarem nos pavilhões como uma segurança e talvez mesmo, prestígio. Vimos acima a observação de Henrique Duarte quando dizia que "a grande vantagem que nos oferece o trabalho num pavilhão consiste em não ser necessário estar permanentemente em cena" (Delgado 1968d: 57). Havia, porém, o fator remuneratório que se apresentava como um entrave à

permanência nos pavilhões, com aquelas condições. Duarte via-o dessa forma, pois conseguia ganhar 500$00 por dia nas atuações nas praias, ao passo que nos pavilhões essa soma podia vê-la reduzida para 200$00. Isso levou-o a abdicar dos bonecos para ir trabalhar na construção civil. Já António Dias proferia:

> A minha grande ambição era poder efectuar as representações num pequeno palco apetrechado com uma sala desmontável de 14 metros de comprido, capaz de comportar algumas dezenas de pessoas que pagariam 1$00. Então, sim, ganharia mais gosto pelo teatro e como já tinha uma receita garantida não precisava de atropelar as representações com os ratos e a cadela. Adaptaria peças clássicas, e talvez criasse algumas para juntar ao meu repertório. Da maneira como trabalho actualmente, é bem difícil sustentar-me e valorizar os «robertos». Saio de manhã muito cedo e só regresso à noite, muito cansado e, às vezes, com pouco dinheiro no bolso. Faço um papel de pedinte quando, afinal, trabalho e não é pouco (Fonseca 1966: 17).

Dias – contrariamente a Henrique Duarte – não havia abandonado a guarita, e via interesse nos pavilhões, desde que fosse ele o proprietário. A vantagem de ter um daqueles pavilhões itinerantes era o de poder cobrar à entrada 1$00, o que garantia logo à partida um mínimo. Recorde-se que as atuações na rua não asseguravam a retribuição por parte dos espetadores. Quando Augusto Silva, o ajudante de António Dias, iniciava a coleta muitos rapidamente debandavam. Havia, por isso, que aprender a técnica para assegurar a recolha da parca retribuição entregue pelo público que se juntara para assistir ao espetáculo dos robertos. Delphim Miranda, aquando das suas

participações em festivais de teatro de marionetas, conheceu um marionetista romeno que lhe deu conta de como o ajudante deve atuar[45]:

> Num dos primeiros festivais do Porto, eu conheci vários marionetistas solo, incluindo um Húngaro, não me lembra o nome dele. Um sujeito já de uma certa idade, tinha as pernas arqueadas, baixinho. Era um dos últimos marionetistas populares que andava na rua. (…) Eu perguntei ao Húngaro:
> - Quem é que te ensinou a fazer bonecos? - E ele disse:
> - Foi o meu avô.
> - Ai é? Então não foi o teu pai?
> - Não, o meu pai tinha que trabalhar.
> Na transmissão de conhecimentos feita, há sempre um hiato. Isto é extremamente engraçado. E tu hás de ver que nas sociedades primitivas isso acontece. Os feiticeiros, os homens de saber ou as mulheres transmitem ao neto ou à neta os conhecimentos.
> **Mas o pai dele era marionetista?**
> Não, o pai tinha que trabalhar. Esse hiato existe. E depois eu perguntei-lhe:
> - Como é que começaste? O que é que ele te ensinou em primeiro lugar?
> E ele disse-me:
> - A estender a mão na altura certa.
> **A estender a mão na altura certa?**
> - Para receber.
> **Ah, pois, claro.**
> - Eu pensei que começasse pela palheta.
> Porque usava a palheta também. Eu queria saber. E ele disse:
> - Não. A estender a mão na altura certa. Não é no início, não é no fim, é no meio, num pico.
> **Ah, exatamente, o público está empolgado e dá.**
> E dá.
> **No final já não davam.**
> No final fogem. No início dizem: Estás a cobrar-me adiantado?

[45] Veja-se a entrevista completa em *Anexo.*

A sobrevivência dos fantocheiros de rua fazia-se, precisamente, através da recolha do máximo de dinheiro possível, visto que cada espetador não dava senão uns míseros trocos, não podendo, portanto, desperdiçar cada cêntimo. Ainda criança, o marionetista romeno, começara como ajudante, cuja aprendizagem passava por saber lidar com o público, com as suas reações, com o seu estado de espírito. Este primeiro contacto servir-lhe-ia para poder aprender a interagir com a audiência quando passasse a ser, ele próprio, bonecreiro.

António Dias introduzira, ainda, ratos e uma cadela para complementar os espetáculos. O jornalista d' *O Século Ilustrado*, que vimos extratando, considerou isto como uma "degenerescência do teatro de fantoches que desde sempre recusou qualquer outro elemento que não fossem os bonecos de cabeça de pau" (Fonseca 1966: 17). Todavia, por muito adulterador que isso pudesse parecer, seguia as pisadas ancestrais deixadas pelos jograis medievais, aqueles que "hacían saltar a monos, machos cabríos o perros y hacían juegos de títeres" (Varey 1957: 10). Neste subcapítulo vimos que a fantocheira Clarinda de Azevedo tinha dois macacos que iam interagindo com os bonecos ao longo da atuação. De igual modo António Dias usava animais, no caso concreto, ratos e uma cadela, esta última inserida no inventário citado por John Earl Varey, onde constam os canídeos. Era, pois, frequente os pavilhões itinerantes, os bonecreiros e os artistas circenses usarem animais para chamar a atenção do público para o espetáculo que iam ver a seguir. José Carlos Barros (1944-) recorda ter visto em criança um desses acontecimentos com animais:

> Ia também um gajo, que tinha uma cabrinha e, que tocando a caixa, a cabrinha dançava em cima dum bidon, que é uma coisa incrível. Era uma espécie de fantocheiro, mas de cabrinha. Ele levava a cabrinha presa por uma trela e, chegava lá tinha uma escadazinha pequenina, que encostava a um bidon que se punha na vertical e a cabrinha subia ao toque do tambor para cima do bidon. Havia um toque para ela subir e depois havia um toque para ela dançar. Eram toques completamente distintos. Só mais tarde é que eu percebi porquê. Então a cabrinha quando chegava lá acima, o gajo ia "tarrátátátátá", e a cabrinha punha-se só nas patas traseiras e dançava. Mas, dançava, binga binga binga bim, fazia barulho no bidon, que era de ferro, e fazia aquele som "trelêm trelêm trelêm" ela dançava ali que era uma coisa maluca, rodopiava às vezes, era uma coisa maluca[46].

Os artistas de rua socorriam-se de estratégias várias para a angariação de público para os seus espetáculos, das quais fazia parte o recurso a diferentes números com diversos animais. Para alguns o segredo para a captação de público estava na inovação e no exotismo dos animais a exibir, como era o caso do mestre Domingos Moura que, como vimos acima, se fazia acompanhar por uma águia.

5.3.2. Repertório

O repertório usado pelos roberteiros itinerantes era na sua maioria comum a todos, lista essa que é apontada por António Dias, e da qual faziam parte: *A Rosa e os Três Namorados*, o *Barbeiro Diabólico*, *A Tourada*, *O Castelo*

[46] José Carlos Barros narra a seguir a técnica usada pelo amestrador. Ver a entrevista completa em *Anexo.*

Fantasma, a *Princesa Encantada* e o *Milagre de Santo António* (Fonseca 1966: 10). Estas peças, segundo Dias, eram as que agradavam mais ao público:

> Estas são as que o público aceita com mais agrado. As clássicas não obtêm êxito, e só poderiam ser representadas em festas ou em salas próprias para receberem uma assistência que as entenda. O público das ruas e das praias só quer ver os «robertos» à pancada. Disso é que todos gostam e como eu tenho de ganhar a minha vida não posso deixar de as apresentar (Fonseca 1966: 10).

A peça a ser representada foi *A Rosa e os Três Namorados*, cujo texto integral o etnólogo Azinhal Abelho inclui na sua obra *Teatro Popular Português – Volume VI*, em 1973. Não sabemos, contudo, o autor da recolha, visto que na edição do dia 23 de abril de 1966 do jornal *O Século Ilustrado*, aparece a versão inclusa no livro de Abelho, exatamente igual, com as mesmas didascálias e restantes descrições. Em relação a esta peça pode ler-se naquele jornal que "a que vai ser representada é a «Rosa e os Três Namorados», que, segundo nos disse o fantocheiro, é de sua própria autoria" (Fonseca 1966: 17). Segundo *O Século Ilustrado*, o autor do texto teria sido António Dias; não sabemos. A única certeza é a de que o texto surge primeiramente publicado num jornal, em 1966 e, somente sete anos mais tarde, em 1973, aparece na obra de Azinhal Abelho. Sobre o texto em questão e, a título de curiosidade, incluímos aqui a resenha:

SINOPSE: Rosa tem três namorados, um sapateiro, um ourives e um brasileiro. Sobre este último, Rosa alude ser muito rico, muito bom rapaz, sendo com ele que irá casar. Os patrões, Rita e António, saem de casa, ficando Rita sozinha para receber em casa os pretendentes. O primeiro a chegar é o

sapateiro que quer marcar a data do casamento, quando batem de novo à porta. Rosa esconde o sapateiro no guarda-fatos. Chega o segundo, o ourives contando a Rosa que sonhara já estarem casados e com um bebé. Batem novamente à porta, Rosa esconde o ourives na arca. Entra o terceiro, o brasileiro, que se gaba ter comprado no dia anterior 44 automóveis e 754 pares de sapatos. O sapateiro intromete-se chamando preto ao brasileiro, ao qual o ourives acrecenta tratando-o por matateu e dando-lhe uma cabeçada. Batem à porta, Rosa diz ao brasileiro para se atirar da janela abaixo. Este recua para o lado da arca, levando pancada do ourives e do sapateiro. Chega a patroa e o brasileiro dá-lhe umas cacetadas. Entra o patrão, o sapateiro corre-a à paulada. Ao pedido de socorro, aparece o guarda-noturno, descobre o ourives e bate-lhe. Surge o brasileiro e bate no guarda. O sapateiro e o ourives batem também no guarda. Termina todos à pancada, batendo-se mutuamente.

António Dias representava estas e outras peças curtas que terminavam, invariavelmente, em pancadaria, mas era esse repertório que os espetadores gostavam de ver:

> Ando nisto há muitos anos, mas ainda hoje me admiro como o público só gosta de violência. Eu bem sei que as crianças precisam de outras peças, mesmo que metam algumas cenas de pancadaria para animar. Mas não posso, de momento, modificar nada (Fonseca 1966: 17).

Do espólio de peças que Dias representava houve algumas que foram parcialmente cortadas e, outras integralmente proibidas de serem apresentadas. Uma das peças que sofreu cortes foi *O Barbeiro Diabólico*, onde por interdição da polícia, não podia aparecer a figura da Morte. Vejamos desta

peça as versões de António Dias e Domingos Moura, começando por este último:

> Apaixonado pela Rosa, que por sinal era toda boa, D. Roberto (Artur) decide casar-se. No dia do seu casamento vai ao barbeiro fazer a barba e arranjar o cabelo. O barbeiro executa o seu trabalho num ambiente de divertida brincadeira. Por fim apresenta a conta. D. Roberto (Artur) não paga por achar muito caro. Trava-se uma luta e o barbeiro acaba por matar o cliente. A polícia, os amigos e o próprio diabo acusam o barbeiro da sua crueldade e este a todos corre à cacetada.
> Faz-se o enterro onde o Padre é agredido. Por fim surge o fantasma do Artur, tentando atormentar o Barbeiro. Este, nada temendo mata o fantasma à paulada (simbologia do roberto que mata a morte) (Silva 1998: 21).

Na primeira frase desta sinopse é nos dado conta de que a namorada de D. Roberto se chamava Rosa e "que por sinal era toda boa". Podemos verificar que o nome Rosa se repete noutra peça de teatro de robertos; "A Rosa e os três namorados". É, também, curiosa a alusão aos atributos físicos da Rosa que, "era toda boa", característica que não é apontada em nenhuma das versões às quais podemos atualmente assistir, não havendo sequer referência ao nome desta personagem feminina. Esta particularidade, que terá sido abandonada durante o Estado Novo, remete-nos para as memórias de Miguel Torga, inscritas na obra *Portugal*, em que o autor presenciara uma representação de robertos:

> - Ó Zé Roberto:
> Queres casar comigo, que sou uma rapariga bem boa?
> Bem boa! Bem boa! Bem boa! (Torga 2007 [1950]: 30).

Outra singularidade que observamos na sinopse acima é a do nome de *D. Roberto*, o qual é chamado de Artur, ou Arturinho, (personagem principal de Domingos Moura). Era habitual cada roberteiro batizar o seu boneco protagonista com um nome próprio, como veremos adiante. Entretanto, aparece no final o fantasma de Artur, o qual acaba, também, por ser morto pelo barbeiro. No fim é deixado um comentário pela autora da obra que extratámos, dizendo entre parêntesis que a morte do fantasma equivale à simbologia do roberto que mata a morte. Parece-nos, porém, que a ausência da personagem Morte, na versão de Domingos Moura, poderá estar relacionada com os cortes exigidos pelas autoridades durante o regime de Salazar, tendo-se mantido essa adaptação após a revolução de 1974.

Nas versões apresentadas durante o Estado Novo por António Dias e por Domingos Moura quem morria era o Freguês e não o Barbeiro, cuja "mudança surgiu com a adaptação feita por João Paulo Seara Cardoso[47] em 1982" (Gil 2013: 29). O texto original tinha por título *O Barbeiro Diabólico*, o que subentendia, logo à partida, o caráter maléfico desta personagem. A barbearia era um dos locais onde os homens conversavam, ouvindo e contando as novidades, e o barbeiro, pela sua profissão estava "muito habituado a manejar a navalha de barba" (Saavedra 1935: 203). A perícia com que manejava a navalha, esse *manus factum* (como observámos no subcapítulo *1.1. Terminologias e sua génese*), terá contribuído para a criação do mito do barbeiro diabólico[48], disseminado ao longo do século XIX pela Europa e, onde

[47] João Paulo Seara Cardoso (1956-2010). Fundador e diretor artístico do Teatro de Marionetas do Porto desde 1988 até à sua morte.

[48] O mito do barbeiro que matava os seus clientes, cortando-lhes a garganta com a navalha de barbear, era um tema que se difundira no início do século XIX. A personagem do barbeiro Sweeney Todd aparece pela primeira vez na obra de James Malcolm Rymer *The String of Pearls*,

"é evidente a simbiose da tradição europeia com a cultura portuguesa" (Cardoso[49]).

Durante a ditadura salazarista – das seis personagens da peça *O Barbeiro Diabólico*: Barbeiro, Freguês, Padre, Polícia, Diabo e Morte – proibiram a personagem da Morte, o que apesar disso, não levou a que os roberteiros tivessem trocado os papéis entre as duas personagens iniciais; o Freguês e o Barbeiro. Vejamos, por isso, a versão completa de *O Barbeiro Diabólico*, em que aparecem as personagens todas, incluindo a Morte:

SINOPSE: O Freguês (Roberto) entra em cena, explicando ao público que se vai casar, mas para tal, tem de fazer a barba e, para isso precisa de um barbeiro. Chama o Barbeiro, que aparece e depois de o cliente ter explicado que quer fazer a barba, o primeiro põe-lhe uma toalha à volta do pescoço e sai de cena. Quando volta traz uma sertã que coloca num canto da guarita, sai. Regressa com um pincel grande que passa na sertã como se passasse no recipiente do sabão da barba, ensaboando a cara ao Cliente e sai. Traz agora uma navalha de barbear enorme e faz-lhe a barba. No fim, limpa-lha com a toalha e pede-lhe catorze tostões pelo serviço. O Freguês acha o preço muito elevado. Começam a lutar e o barbeiro mata o cliente. Entra o Padre com o caixão. Pede ajuda ao Barbeiro para meter o morto no caixão, mas como este não cabe, o barbeiro traz a navalha e corta-o ao meio. Metem-no no caixão e levam-no. Entra um Polícia armado com um pau e pergunta ao público quem é que matou o Freguês. O Barbeiro entra, começam os dois à paulada e o polícia

---

a qual é publicada em fascículos ao longo de 18 semanas, entre novembro de 1846 e março de 1847. Este livro de terror terá sido baseado no texto *Pickwick Papers* de Charles Dickens, editado em 1836.

[49] *Teatro Dom Roberto: Breve História e Notas.* Internet. Disponível em http://marionetasdoporto.pt/teatro-dom-roberto-breve-historia-e-notas/ (consultado em 7 de outubro de 2015).

morre. Surge o Diabo perguntando se foi ele (barbeiro) que matou o Polícia, ao que o Barbeiro responde que sim. O Diabo quer levá-lo para o inferno, mas o Barbeiro recusa e dá-lhe com a sertã. O Diabo diz que não morre, porque é o Diabo e, o Diabo não morre. O Barbeiro, então, traz a navalha, bate-lhe com tudo até que, finalmente torce-lhe o pescoço e mata-o. Chega a Morte que lhe pergunta se foi ele que matou toda a gente. Ele responde que sim, querendo, por isso, a Morte levá-lo com ela. Ele vai buscar a sertã, manda a Morte baixar a cabeça e dá-lhe com ela. No fim acaba por matar também a Morte, gritando: Eu matei a Morte! A Morte está morta!

Em algumas peças, os bonecreiros tiveram de fazer ajustes, nomeadamente, na supressão de personagens, noutras peças as autoridades foram mais radicais procedendo à proibição e consequente erradicação das mesmas, tendo sido o caso de *O Marquês de Pombal e os Jesuítas*. Este texto perdeu-se por completo, contudo, António Dias chegou a contar a Delphim Miranda[50] a história que apresentava nos espetáculos, a qual passamos a extratar:

SINOPSE: A Maria, a governanta do Marquês de Pombal, vai a uma sexta-feira santa comprar chourição (a alusão fálica do chourição), numa sexta-feira santa da semana santa e, é presa pelos Jesuítas. O Marquês vai ter com os Jesuítas para a libertar e pega nos Jesuítas, mete-os numa chata[51] e manda-os para o Brasil. A meio do campo do Atlântico vêm as piranhas e comem-nos.

O final da peça é, deveras, caricato, quando o Marquês mete os Jesuítas numa embarcação própria para um rio, aparecendo piranhas no oceano

[50] Ver entrevista completa em *Anexo.*
[51] Barcaça larga e pouco profunda.

Atlântico que os devoram. A ideia da introdução das piranhas não estaria de todo desajustada, se pensarmos que os Jesuítas iam a caminha das terras de Vera Cruz, onde existem aqueles peixes carnívoros no rio Amazonas. E, se todos os rios vão dar ao mar, no jogo teatral é perfeitamente plausível que pudesse haver piranhas no Atlântico. Criava-se, assim, um momento cómico, em contraponto à base histórica da Expulsão dos Jesuítas[52], protagonizada por Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal (1699-1782).

João Paulo Seara Cardoso alude, igualmente, a este tema não se referindo, contudo, à versão cómica do ataque das piranhas, narrada por António Dias, trazendo à colação o verosímil acometimento de tubarões:

> Uma curiosa obra, bem representativa do modo como o génio popular soube satirizar um trágico período da nossa história, é uma comédia intitulada "O Marquês de Pombal e os Jesuítas". Através dela, o povo exteriorizou o seu ódio profundo à impiedosa Inquisição portuguesa e, uma vez mais, são as mãos mágicas do bonecreiro que dão forma ao sentimento popular: no final da peça, os Inquisidores, que se preparam para fugir para o Brasil, são atirados de um barco para as águas infestadas de tubarões, que os vão devorando. De cada vez que isso acontece, dom Roberto exclama: "Mais um padreca!". E a assistência rejubila e pede mais (Cardoso[53]).

É claro para Cardoso a antipatia que o povo nutria pelos inquisidores, regozijando-se com o seu fim trágico. Podiam, desta forma, manifestar a sua repulsa face à opressão na qual viviam. A figura do opressor setecentista é

---

[52] Por Decreto Real de 3 de setembro de 1759, os padres Jesuítas foram proscritos do reino e dos domínios do ultramar.

[53] *Teatro Dom Roberto: Breve História e Notas.* Internet. Disponível em http://marionetasdoporto.pt/teatro-dom-roberto-breve-historia-e-notas/ (consultado em 7 de outubro de 2015).

transposta aqui para a do Estado Novo novecentista. Era uma época inquisitorial, fora do tempo, mas tal facto constituía, também, um poderoso incentivo para qualquer artista se tentar ultrapassar a si próprio nas subtilezas de criatividade que possibilitariam à sua obra uma passagem incólume ao lápis azul usado pela censura do Estado Novo. Encontramos um desses exemplos na peça de Luís de Sttau Monteiro (1926-1993); *Felizmente Há Luar*, a qual é

> uma crítica implícita ao regime salazarista, melhor dizendo ao seus vícios, tomando como assunto central uma verdade histórica, perfeitamente actualizável pelo seu contexto de produção. A revolta liberal de 1817, uma revolta falhada, pretensamente conduzida pela figura emblemática do general Gomes Freire de Andrade, num tempo em que os que querem estar com o futuro são perseguidos e os que estão com o passado exercem o poder, tutelados por uma forte presença da Igreja, é facilmente reconhecida como a alegoria do Portugal de 60, subjugado por um regime que não admite o direito à diferença e que se recusa a encarar o futuro, cultivando antes uma atitude perfeitamente autista (Delgado 2000: 18).

Esta peça de Sttau Monteiro é, pois, uma metáfora, no sentido em que muitas das situações apresentadas no seu contexto oitocentista se podem transpor para o tempo da escrita; a década de 1960. Voltemos, contudo, à peça *O Marquês de Pombal e os Jesuítas*, a qual é, ainda, recordada por José Carlos Barros[54] que, por volta de 1950, assistiu a uma representação, desta história, com bonecos articulados:

[54] Ver entrevista completa em *Anexo.*

> Quando eu era miúdo – seis, sete anos – nessa feira que havia na minha terra, Bombarral, minha terra adotiva – há uma feira que é ali final de julho, princípio de agosto – todos os anos iam lá representações teatrais, sobretudo de marionetas. Iam lá sempre fantocheiros tradicionais de marionetas. Apareceu num ano, uma barraca muito engraçada, que tinha marionetas mecânicas, uma espécie daquelas barracas de presépios, ou coisa parecida, devia ser na linha das barracas de presépios. A barraca era uma coisa com 6, 7, 8 metros de comprido, com uma porta dum lado de entrada e outra no sentido correspondente, também uma porta de saída. Tinha no exterior um indivíduo que anunciava o "fantástico espetáculo" que íamos ver a seguir, que era sobre o "Marquês de Pombal". E então, nós entrávamos por um lado, por uma espécie de corredor, e do nosso lado esquerdo, era então, propriamente a cena, que era por socalcos, ao longo de toda a barraca. E nesses socalcos estavam as marionetas mecânicas, que eu penso que uma parte delas era mecanizada mesmo e, a outra parte era por trás certamente com alguém que ia à manivela ou coisa parecida, punha as marionetas a funcionar. É provável até, que tudo fosse mecanizado por esse processo, com manivelas. Podia era aparecer uma ou outra que se deslocava mais e, portanto, era manipulada à mão. Não tenho memória desse acontecimento. Tenho memória, sim, dessa barraca, que era longa, bastante longa, pagava-se para a entrada pouco, se calhar um tostão ou dois ou cinco tostões, não sei, mas no meu tempo tinha de ser uma coisa muito barata. Eu lembro-me, já era rapazola, uma junta de bois custava quinhentos escudos, para a época que era uma coisa já avultosa, portanto a entrada da barraca devia de ser uma coisa muito barata. Eu vi a barraca, era sobre o Marquês de Pombal, isso eu tenho a certeza. Tenho uma memória muito fresca desse acontecimento, o fascínio que eu tive a ver aqueles bonecos, sobretudo a parte final – provavelmente por ser a última cena – a cena do afundamento do barco já no mar, com os Jesuítas todos a irem ao fundo.

A Expulsão dos Jesuítas pelo Marquês de Pombal era tema recorrente nas representações dos pavilhões ambulantes de marionetas de feira, das

guaritas de roberteiros e, mesmo das barracas de bonecos articulados, como testemunhado por José Carlos Barros. Era uma das histórias de maior agrado do público, talvez pela pouca simpatia que o povo tinha pela Igreja e pelos seus representantes. Veja-se o exemplo já citado por Joaquim Pinto, dos pavilhões ambulantes, quando dizia que no Alentejo o povo delirava com a entrada do Marquês em cena gritando: "Dá-lhe para baixo! Mandem esse "gajo" para o fundo"! (Delgado 2011b: 142).

António Dias era, na altura (1966), dos poucos fantocheiros que se mantinha no ativo, o detentor da técnica, o guardião dos segredos da marioneta. O elenco dos atores/bonecos, naquele dia em que os jornalistas apareceram, era constituído por uma dúzia de personagens: o "Barbeiro", o "Zé Broa", o "Diabo", a "Rosa", a "Rita", os "Fantasmas", o "António" dois "Guarda-nocturnos", o "Brasileiro", o "Sapateiro" e um "Magala". Destes doze destacamos um, que nos chamou à atenção, o "Zé Broa".

Augusto Sérgio, como vimos, denominava os robertos com algumas diferenças, consoante o nome de batismo em cada província portuguesa, o que nos levou a observar o epíteto curioso de "Zé Broas", pelo qual era tratado no Minho. E, ainda, que o pai dele havia começado a trabalhar num pavilhão, cujos donos eram conhecidos pelos "Zé Broas". Note-se que broa é um pão de milho, tão comum no Minho (consumido naquela época maioritariamente pelo povo, por ser mais acessível do que o trigo), terra de abundância de água, indispensável ao cultivo de um bom milhal. Ora, António Dias tinha um boneco chamado Zé Broa, o que nos leva a crer tratar-se da personagem principal; o Roberto. Qual será, pois, a ligação entre o "Zé Broa" do abrantino Dias (apesar de ter ido para Lisboa ainda novo e ter lá vivido e trabalhado toda a sua vida)

e o "Zé Broas" minhoto? Terá Dias adotado o nome minhoto para se diferenciar dos restantes bonecreiros?

Observe-se, também, que Augusto Sérgio menciona várias regiões do país e, as designações pelas quais os bonecos são conhecidos, não referindo Trás-os-Montes. Todavia, Miguel Torga recorda que nas festas e nas feiras se exibiam os robertos, transcrevendo para discurso direto a deixa de uma personagem, a qual fala para um tal *Zé Roberto.* Ao antropónimo Roberto acrescenta-lhe um segundo nome, tão genuíno e típico do povo luso; Zé, cuja definição no dicionário surge como:

> **Zé** *s.m.* **1** [pop.] indivíduo do povo; [pop.] trabalhador; [pop.] pateta, pacóvio (De *José*, antr.) (Costa *et al.* 2005: 1759).

Esta particularidade encontrámo-la só no Minho, com uma dupla alusão ao povo e ao seu "pão nosso de cada dia"; o *Zé Broas.* Assim, o popular boneco de luva transforma-se na personagem representativa do povo, como Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) já havia feito com a figura carismática do *Zé Povinho*, criado em 1875, vindo a tornar-se um símbolo do povo português. As duas províncias nortenhas assumem, assim, a figura do bonifrate como um elemento integrante do povo. Deste modo, cada região e cada roberteiro passaram a batizar o seu boneco principal, o protagonista, com um nome próprio.

Ora, os nomes diferiam de região para região, assim como a forma de atuação, excetuando as duas províncias nortenhas, como aludido por Henrique Delgado:

> (…) julgo ter descoberto até que as tradições marionetistas do Baixo Alentejo e do Algarve são diferentes das do centro, o mesmo não acontecendo em relação às do Douro e do Minho (Neves 1969: 8).

As semelhanças nas "tradições marionetistas" com respeito ao Douro e ao Minho, mencionadas por Delgado, vêm corroborar a teoria do uso do nome *Zé,* no Minho e em Trás-os-Montes e Alto Douro. Porém, a que se deverão essas semelhanças?

Entretanto, partamos da conjetura de que a denominação proviera do sucesso que o drama de cordel *Roberto do diabo* alcançara, e acrescentemos uma segunda hipótese que teria levado ao estabelecimento do nome próprio; a mais fácil pronunciação do R alveolodental com o uso da palheta. Outras palavras que não contenham a letra R são mais difíceis de articular, tornando-se mesmo impercetíveis ao longo do texto. Assim, apesar de o nome Zé Broa conter a letra R resultaria menos eficaz como pregão para atrair o público para o espetáculo. Mas, se António Dias tinha em 1966 um boneco chamado Zé Broa e nenhum de nome Roberto, porque é que batizara a sua guarita de "Teatro Dom Roberto", como aparece, nomeadamente, no filme de 1962, *Dom Roberto*[55] de Ernesto de Sousa (1921-1988)? Não sabemos.

Vimos que o nome Roberto para o boneco de luva português já se havia difundido há muito (pelo menos entre as gentes da cultura), desconhecemos contudo, uma data para a difusão generalizada do antropónimo. Uma das referências – ainda que colocada entre parêntesis, como vimos no subcapítulo

[55] Esta película fora inspirada na vida do próprio António Dias, tendo este sido convidado a participar como manipulador (dentro da guarita), assegurando a manipulação e as vozes dos robertos (com a palheta), ainda que o papel da personagem principal, João Barbelas, tivesse sido interpretado pelo ator Raul Solnado (1929-2009).

1.3. A partir da Idade Média –, surge na obra *Teatro de Outros Tempos* de Gustavo de Matos Sequeira, de 1933, quando questiona a hipótese de o nome Roberto provir da figura do empresário Roberto Xavier de Matos. Outra menção ao boneco de luva português, vimo-la em *Portugal* de Miguel Torga, ao qual o escritor transmontano chama *Zé Roberto.* A terceira surge em 1964, na obra *A Criança e o Teatro* de Calvet de Magalhães e Aldónio Gomes, no capítulo *A construção do fantoche,* iniciando os autores pela apresentação: "O fantoche de luva ou roberto" (Magalhães *et al.* 1964: 97). Atente-se, contudo, que estes autores se haviam dedicado ao estudo e às práticas educativas com recurso ao teatro de marionetas, cujo procedimento não era comum no ensino daquele tempo.

Quisemos, entretanto, inteirar-nos de uma possível datação para o estabelecimento da denominação *Roberto*. Consultámos, para isso, o *Diccionario do Theatro Portuguez*, de Sousa Bastos, de 1908, onde são apresentados os "fantoches" e as "marionnettes", não havendo, no entanto, nenhuma alusão ao antropónimo em questão. Fomos, por isso, verificar os dicionários de etimologia e gerais da língua portuguesa, desde o *Vocabulario Portuguez e Latino* de Bluteau, de 1712, em diante. Nestes dicionários a primeira menção ao vocábulo *Roberto* surge no Grande Dicionário da Língua Portuguesa das Publicações Alfa, em 1991, onde se lê:

> **Roberto**, *adj. Açor.* Travesso, trocista. || *Prov. alent.* Madraço; relasso. || *S. m.* Fantoche (Machado 1991: 542).

A escassez de registos escritos vem dificultar a obtenção de dados concretos que possam datar a vulgarização do termo Roberto. Todavia, se

atendermos à referência feita aos *Robertos* por Matos Sequeira, chegamos às primeiras três décadas do século XX. Mas, qual seria a realidade vinte e cinco anos antes quando, em 1908, Sousa Bastos editou o seu *Diccionario do Theatro Portuguez*? Porque não alude a sua obra ao Roberto, figurando nela unicamente referência às palavras fantoche e marionetas? Será que ainda não se havia vulgarizado o vocábulo no início do século? Teria o Roberto, já no tempo de Sousa Bastos, uma conotação negativa, considerado popularucho, de qualidade inferior, por se tratar de um boneco de luva tradicional, usado por titereiros populares, que atuavam nas praças, feiras e praias e não nos teatros convencionais? Poderemos estar aqui, perante uma das justificações para a lacuna encontrada no dicionário de teatro, a comprovar pelo sentimento de qualidade inferior do teatro de robertos, transmitido nas palavras de Francisco Esteves, em 1964:

> (…) a falta duma tradição entre nós de um teatro de bonifrates com o nível artístico superior ao que habitualmente se vê pelas feiras e nas praias no Verão (Letras e Artes 1964: 16).

A opinião manifestada por Esteves seria, pois, vulgar entre os intelectuais do início do século XX, levando a que o próprio Sousa Bastos tivesse tomado partido em relação a essa apreciação. Não obstante as razões que possam ter levado à omissão dos tradicionais bonecos de luva, estes foram fazendo parte dos poucos entretenimentos acessíveis às populações das classes sociais mais baixas. Os roberteiros eram, também, eles de origens humildes, cujos retábulos dos seus teatrinhos se resumiam a uma pequena barraca de ripas de madeira e tecido, onde atuavam os intrépidos robertos.

Voltemos, contudo, ao objeto da provável datação da terminologia Roberto. Recuemos até 1732, ano de edição da obra *Roberto do diabo*, com tradução de Jeronymo Moreira de Carvalho. Partindo do pressuposto de que este drama de cordel fez parte do repertório dos bonecos de luva portugueses, chegamos ao texto setecentista de Jeronymo de Carvalho. No subcapítulo *1.3. A partir da Idade Média* elaborámos um gráfico que apresenta o *Pulcinella* italiano como o boneco original, de cuja "fusión coa tradición autóctona nacerá Dom Roberto no s. XVIII" (Campoy 2013: 32). Tendo os Robertos, efetivamente, representado o texto *Roberto do diabo*, quando é que a peça é retirada do seu repertório e quando é que se vulgariza o nome Roberto?

A obra mais antiga onde pudemos identificar a nomenclatura em questão diz respeito, como vimos acima, ao *Teatro de Outros Tempos* de Matos Sequeira, datado de 1933. Deste modo e, na falta de documentação escrita com data anterior a esta, podemos inferir que a generalização do antropónimo Roberto poderá ter tido a sua origem, se não antes, pelo menos no início do século XX.

5.3.3. Materiais e construção

Os bonecos de luva – seja o Roberto, seja o fantoche mais pedagógico (usado nos trabalhos com crianças) –, têm características idênticas, quanto à sua construção. Tradicionalmente as cabeças de ambos são esculpidas em madeira, a qual – à semelhança dos Bonecos de Santo Aleixo – é escolhida pela sua dureza, para que possa resistir às constantes cabeçadas entre bonecos ou às pauladas. Convém, portanto, uma madeira leve e dura depois de seca,

recaindo a opção sobre a oliveira ou a nogueira. A escultura é executada com mais ou menos pormenor, consoante a perícia do bonecreiro/escultor, o qual é o próprio construtor dos seus bonifrates, onde sobressai o nariz, ficando os restantes pormenores reservados à pintura dos rostos.



Figura XXI[56]

Porém, há momentos na vida que podem determinar a forma como vimos atuando, como vimos criando. José Gil cita um episódio caricato supostamente protagonizado por Mestre António Dias:

> Certo dia depois de estar a beber uns copos de vinho numa taberna da madragoa em Lisboa, apeteceu-lhe beber mais, mas como não tinha mais dinheiro, resolveu dar os bonecos ao taberneiro em troca de mais vinho. Este aceitou e o Mestre Dias bebeu até se fartar. No outro dia, acordou e lembrou-se que não tinha mais bonecos para ir trabalhar. Foi ter com o taberneiro e este disse-lhe que já os tinha oferecido aos

[56] Mestre António Dias com um dos seus robertos (fotografia gentilmente cedida pelo Museu da Marioneta de Lisboa).

> filhos para eles brincarem. Não podendo fazer mais nada para recuperar os bonecos, lembrou-se de pedir umas torneiras velhas dos barris de vinho, cortou-as e fez uns robertos novos (Gil 2013: 41).

Gil refere, ainda, o facto de a parte do fecho da torneira corresponder ao formato exato da cabeça do boneco. Os roberteiros eram artistas populares pobres, que atuavam igualmente para gente humilde. O Mestre António Dias precisava dos seus bonifrates para ganhar o pão de cada dia, visto que o pouco que ia recebendo pelos seus espetáculos não dava sequer para gastá-lo em vinho. Fica claro nesta citação a pobreza, mas ao mesmo tempo a ligeireza com que este se desenvencilhou, encontrando uma solução rápida e eficaz. António Dias percebeu haver naquelas torneiras matéria para os seus companheiros de estrada.

As velhas torneiras preservavam em si o espectro do vinho, aquele que inspirava o mestre roberteiro. Parece até que Dioniso o olhou por cima do ombro, segredando-lhe, imbuindo-o do espírito da criação artística. As velhas torneiras continham a alma do vinho que, transformadas em cabeças de boneco, se metamorfosearam na alma do bonifrate. O Deus do Vinho encarnou nas torneiras para ressuscitar nos Robertos portugueses o espírito das *agálmata nevrospasta*[57], usadas pelo filósofo grego, Sócrates, na exposição das suas ideias e na lecionação das suas aulas aos seus discípulos. Dioniso infunde nas estatuetas primitivas gregas nova vida, a do boneco de luva.

Diz o ditado português que "o vinho alegra os homens e não entristece as mulheres". Foi, certamente, essa manifestação de felicidade que António Dias experienciou, porque,

[57] Em português: "estatuetas postas em movimento por nervos (fios)".

Com o vinho de Dioniso,
Os pesados cuidados dos homens
Deixam todos os corações.
Viajamos para terras que nunca foram.
Os pobres ficam ricos, os ricos beneméritos.
As setas da videira conquistam tudo e todos (Hamilton 1983: 79).

E, porque a tradição é evolução, os Robertos de António Dias ganharam um novo semblante, recriado a partir das velhas torneiras que o taberneiro lhe cedera. A sua criatividade foi de extrema importância, atestando a teoria de que as manifestações culturais tradicionais apreendidas pela via oral evoluem naturalmente com o tempo, sejam os textos, as representações teatrais ou, neste caso concreto, a forma de construção e a aparência final dos bonifrates.

A história das torneiras velhas dos barris de vinho, para as cabeças dos robertos do Mestre António Dias, mencionada por José Gil é, de facto, muito interessante para a justificação da eventual origem das cabeças torneadas, como as que ele próprio constrói atualmente. A verosimilhança desta história permite, como vimos, ir ao encontro do conceito primordial do bonifrate; a transcendência da matéria. Gil apoia-se nesta história para defender a sua forma de construção dizendo que "o desenho das cabeças, quando torneadas, foi baseado (…) numa história contada na primeira pessoa pelo mestre António Dias" (Gil 2013: 41). Com base neste argumento, poderíamos aceitar que o tornear das cabeças por parte dos atuais marionetistas tivesse sido criado por António Dias. Porém, persiste a dúvida quanto a esta questão, atendendo às palavras de José Carlos Barros quando diz que "não eram coisas

torneadas até porque o Dias não tinha com certeza dinheiro para mandar tornear coisas de madeira".[58] Isto é verdade, recorde-se que António Dias vivia com dificuldades económicas, num bairro de lata, onde viria a falecer tragicamente. Sobre este assunto, e questionado acerca da tradição das cabeças torneadas, o marionetista Manuel Costa Dias rejeita a antiguidade desta técnica de construção, lembrando, nomeadamente, o facto de os bonecos usados no filme *Dom Roberto*, de 1962, da autoria de António Dias serem esculpidos e não torneados:

> L. O. – Atualmente os robertos têm as cabeças torneadas, com um nariz embutido, sendo pintados de cor-de-rosa, com as bocas escancaradas, onde sobressai um sorriso com dentes. Os olhos são grandes, pintados de branco, com contorno a preto. De onde provirá esta tradição?
> M. C. D. – Eu não chamo a isso tradição, porque eu acho que essa forma é extremamente recente. Todos estes artistas, todos estes marionetistas que eu falei, Domingos Moura, António Dias, Manuel Rosado, os Faustinos, o Joaquim Pinto, o Santa Bárbara, todos eles fizeram os bonecos esculpidos, e inclusive o filme em que o António Dias aparece a manipular as marionetes no *Dom Roberto*, o filme, os bonecos são esculpidos, isto é em 62, em 1962. É depois de 62, mais próximo, é que surgiram os tais bonecos torneados.[59]

Vejamos, então, uma das hipóteses para a eventual introdução das cabeças torneadas no Teatro de Robertos, supostamente pelo mestre António Dias. Em 1964 Henrique Delgado oferece a Francisco Esteves um fantoche cuja cabeça era torneada, tendo o último usado este modelo para construir um segundo boneco, os quais farão parte da primeira experiência com marionetas

[58] Ver a entrevista completa em *Anexo.*
[59] Ver a entrevista completa em *Anexo.*

na Casa da Comédia. A partir daí constitui a companhia de teatro de fantoches da Casa da Comédia, construindo os seus bonifrates com recurso às cabeças de madeira torneada. Mais tarde, no Instituto de Tecnologia Educativa (ITE), criado em 1973, desenvolve um projeto assente sobre o trabalho com fantoches. Irá recorrer, entretanto, a António Dias para a dinamização desta área artística, socorrendo-se dos conhecimentos do mestre titereiro para as demonstrações que levava a cabo, designadamente, nas escolas e para as escolas. Francisco Esteves vinha, pois, usando bonecos de luva torneados. Nos anos 70 António Dias já se encontrava bastante debilitado, acrescentando o facto de ser cego de um olho e ter, por isso, um olho de vidro, estando gradualmente a perder a visão do outro lado. E, a destreza para a escultura das cabeças dos seus robertos já não era a de outrora. Face a estas contingências, não é difícil de acreditar que o mestre Dias possa ter aceitado, das mãos de Francisco Esteves, a madeira torneada para construir as cabeças dos robertos. Acerca desta questão Manuel Costa Dias aventa uma hipótese:

> (…) ele já não era muito novo, por outro lado o Francisco Esteves, se calhar proporcionou-lhe a possibilidade de ter acesso a esse tipo de bonecos e por outro lado, do que sabemos, o António Dias – que na altura já era cego de um olho – começou a perder a vista do outro. E por isso foi uma forma simples, fácil de construir bonecos e se calhar aqueles olhos enormes, aquela boca enorme tem a ver um bocado com as dificuldades que ele tinha de ver. E depois isto foi agarrado numa fase a seguir – porque era esta a informação que existia na altura em relação aos robertos – depois isto foi agarrado pelo João Paulo Seara Cardoso e pelos outros.[60]

[60] Ver a entrevista completa em *Anexo.*

Antes de 1974 as cabeças eram esculpidas em madeira (não torneadas como hoje em dia), podendo ter o tamanho de 12 centímetros de altura (contando com pescoço) por 8 centímetros de diâmetro. A cor usada procurava seguir o tom natural da pele, sem exagero na pintura dos dentes ou dos olhos. As mãos eram recortadas em pele, característica que se mantém na atualidade.

Atualmente a cor usada na pintura do rosto do boneco é facultativa, no entanto, padronizou-se (em alguns bonecreiros) o uso do cor-de-rosa. Os olhos são grandes, para terem maior expressividade, são pintados de branco, contornados a preto, com a íris igualmente preta. A boca apresenta um sorriso rasgado, com dentes brancos, demarcados a preto. O nariz, sendo um dos elementos do rosto com maior relevo, é normalmente pintado de vermelho. O uso do rosa forte na pintura das cabeças dos robertos atuais é justificado por João Paulo Seara Cardoso pela "persistência, sem dúvida, do tom genérico da cerâmica popular do norte de Portugal, os célebres "bonecos de barro"" (Cardoso[61]).

Esta fundamentação é muito interessante, se atendermos à cor do figurado de Barcelos, o qual adquire o tom avermelhado por ser cozido a altas temperaturas. Verifica-se aqui uma genuina apropriação do artesanato minhoto em prol da arte titereira por parte deste marionetista portuense. Ele deu-lhe o seu cunho pessoal, reinterpretando a personagem do Dom Roberto, o qual "passou a ter o nariz vermelho sempre que era torneado. Depois de

[61] *Teatro Dom Roberto: Breve História e Notas.* Internet. Disponível em http://marionetasdoporto.pt/teatro-dom-roberto-breve-historia-e-notas/ (consultado em 7 de outubro de 2015).

João Paulo Seara Cardoso, todos passaram a ter essa característica" (Gil 2013: 41).



Figura XXII[62]

Esta é uma das imagens que podemos encontrar hoje nos robertos que, em boa hora, vão surgindo por todo o país. Contudo, ressalve-se que os bonecreiros populares (como António Dias ou Domingos Moura), durante o

[62] Várias personagens do *Teatro Dom Roberto* de João Paulo Seara Cardoso, onde são visíveis as cabeças torneadas e os narizes vermelhos dos bonecos (fotografia gentilmente cedida pelo Teatro de Marionetas do Porto).

Estado Novo, esculpiam os seus bonecos, com mais ou menos pormenores, consoante a destreza de cada um. E, à semelhança dos titereiros dos Bonecos de Santo Aleixo também os roberteiros talhavam as cabeças dos fantoches com as mais elementares ferramentas, entre as quais figurava a navalha. Os rostos dos robertos eram depois pintados da cor da pele, ou num rosa claro a aproximar-se o mais possível do tom natural, como o da figura abaixo.



Figura XXIII[63]

[63] *Roberto*. Personagem principal do espólio dos bonecos de luva de Manuel Costa Dias. A cabeça é esculpida em madeira de nogueira. A luva usada é a Trulé (que resultou da fusão entre a luva inglesa e a francesa). As mãos são em pele, conservando as características tradicionais. Este fantoche mantém as especificidades originais dos bonecos de luva; a escultura da cabeça (não recorrendo à cabeça torneada) e as cores próximas da pigmentação natural da pele, sem exagero na pintura dos dentes ou dos olhos (fotografia de Joana Dias).

Entretanto, os fantoches ligados ao trabalho com as crianças, evoluíram ao nível dos materiais, podendo ser construídos em papel, esferovite, pasta de papel, pasta de madeira, etc. O uso destes materiais permite a moldagem, ao invés da madeira que obriga à escultura, originando fantoches muito diferentes e, até mesmo mais elaborados, como veremos no subcapítulo *5.4. Os Fantoches – Um projeto pedagógico.* Este facto distancia os fantoches do Roberto, não havendo ligação ao padrão encontrado para a pintura do intrépido herói popular. Os fantoches recebem por isso as mais variadas pinturas, para os mais diversos rostos, seguindo um caminho paralelo, mas díspar do seu parente Roberto.

O corpo de ambos os bonecos mantém-se comum, sendo confecionado em tecido. Como o nome indica, os corpos destas marionetas são construídos a partir de uma luva, cuja mão do manipulador dará o volume do corpo e respetiva vida ao bonifrate. Manuel Costa Dias em *Construção de Fantoches* apresenta quatro tipos de luva: luva mista; luva leonesa ou francesa; luva inglesa e luva russa, como podemos observar nas imagens seguintes:



Figura XXIV[64]

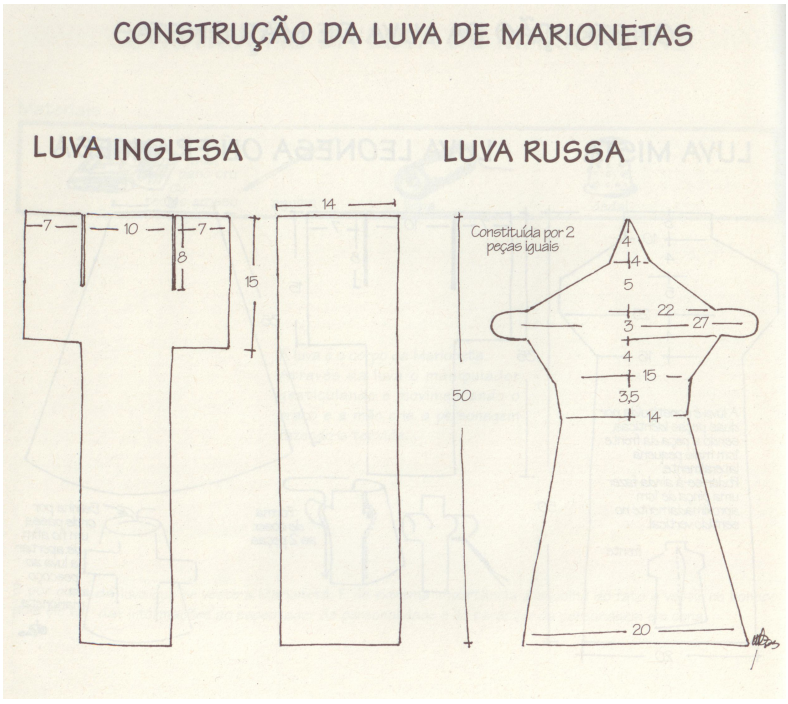


Figura XXV[65]

[64] Moldes de luvas, com medidas e modo de costura das mesmas (imagem inclusa em Dias 1998: 33).
[65] Continuação dos moldes para as luvas (*Ibidem* p. 34).

Apesar da base para a construção do corpo do fantoche e do Roberto ser idêntica, cingir-nos-emos somente a este último. O corpo do boneco é composto por uma luva preta que vai prender à cabeça, na parte superior e nas laterais são fixadas as mãos em pele. Por cima da luva preta é vestido o fato a cada personagem, o que deverá ser levemente maior para não prender os movimentos aquando da manipulação. No jornal *O Século Ilustrado*, datado de 1966, vamos encontrar uma definição *sui generis*, dizendo que "o tronco apresenta a configuração de uma algibeira estofada, no interior da qual entra a mão do operador: os dedos médios e o polegar simulam os braços e o indicador faz mover a cabeça" (Fonseca 1966: 7).

De todos os congéneres do *Roberto* (Pulcinella, Don Cristobal, Guignol, Mr. Punch, etc.) o retábulo do Teatro de Dom Roberto é limitado a uma barraca de madeira e tecido, designado por guarita. Esta tem o formato de um paralelepípedo retângulo, cuja construção é feita por: quatro ripas na vertical; quatro a formarem o quadrado na parte superior; outras quatro a fazerem o chão; terminando com três a unir a meio da altura da estrutura, ficando as traseiras do esqueleto da guarita aberto para facilitar a entrada e saída do roberteiro. Nas duas ripas laterais que ficam a meia altura são pendurados ganchos de metal, para suportar uma espécie de cama de rede e sacos de pano com os bonecos e os adereços. A guarita deverá ser um pouco mais alta do que o bonecreiro para que não se lhe veja a cabeça quando este estiver dentro a manipular os bonecos. Para cobrir as quatro faces laterais da guarita, usa-se um tecido de algodão estampado, chamado *Chita*. Como o roberteiro fica dentro da guarita a atuar é-lhe difícil percecionar as verdadeiras reações do

público, podendo, por tal, abrir um pequeníssimo orifício, por onde possa ir espreitando.

A interação entre os Robertos e o público é constante. E, é pela dinâmica impressa nos movimentos dos Robertos que é criada a ligação do espetador ao boneco. Mas esta dinâmica, esta hipnose, provêm também da voz do bonifrate, produzida pela palheta[66]. Esta é utilizada, em alguns dos congéneres europeus, para caracterizar só a personagem principal. Em Portugal é usada para produzir a voz de todas as personagens do teatro de robertos. A palheta é composta por duas placas de metal com cerca de 2,5 centímetros por 1,5 centímetros e 3 milímetros de espessura, unidas por uma fita de nastro, passando a fita uma vez por entre as duas placas e o resto à volta das duas placas para não ferir a boca. O metal normalmente usado, em Portugal, era o alumínio, apesar de existirem relatos de noutras épocas serem construídas em cobre, por exemplo. José Gil refere, ainda, que "Joaquim Pinto teria usado exemplares em prata e mesmo até em ouro" (Gil 2013: 49). O que se requer são materiais não tóxicos, que não oxidem e que sejam higienizáveis. Hoje em dia o alumínio foi substituído pelo inox, um material resistente e de fácil limpeza.

A voz com a palheta não é um simples instrumento técnico, ela dá-lhe uma força distinta ao boneco. Esta voz é uma máscara da voz do bonecreiro, que apoia a expressão do boneco, concedendo-lhe uma força que é muito

[66] "a palheta (ou *lengüeta* como também se chama) é uma espécie de apito ou assobio que se coloca na boca, entre a língua e o palato, para amplificar o som. Funciona de facto como uma corda vocal grossa que substitui as verdadeiras e permite articular palavras, ainda que com pouca clareza em relação a determinadas vogais e consoantes. Permite falar, gritar e cantar. Outras denominações por que é conhecida: *swazzle* em inglês, *siflet pratique* em francês, *piveta* em italiano, *cerbatana* em espanhol, *het piepertie* em holandês, *Tungefløjte* em dinamarquês, *pichtchik* em russo e *amana* em árabe" (Rumbau 2014: 14).

difícil obter sem a voz da palheta. Esta é também a voz da irreverência, da contestação e da insubmissão deste herói popular.

5.4. Os Fantoches – Um projeto pedagógico

A primeira metade do século XX testemunhou em todo o mundo uma série de acontecimentos que viriam a mudar social e culturalmente os povos. As marionetas seguiam o caminho tradicional, com as personagens tipo que haviam adquirido características próprias consoante o país a que pertenciam. Entretanto, a partir da segunda guerra mundial dá-se início a um novo capítulo no livro do teatro de bonecos, revelando-se bastante profícua aos níveis da recuperação e renovação da arte titereira. Surgiam, assim, os museus de marionetas de Lyon, Bruxelas, Antuérpia, Liège, Munique, etc.

A atenção para com as marionetas e a sua mais-valia como coadjuvantes no desenvolvimento pessoal e social do indivíduo ganhava cada vez maior expressão. Em Portugal artistas, escritores e pedagogos impulsionados por novas teorias relacionadas com a educação da criança deitam mão ao boneco de luva introduzindo-o em espetáculos para a infância, mas também nas escolas, através da construção e manipulação de fantoches em sala de aula, cujo tema desenvolveremos adiante.

Por toda a parte se verificava o interesse pelas marionetas enquanto elemento primordial na formação integral do ator no seu todo. Na Checoslováquia (no território que é hoje a República Checa) o número de grupos de teatro de marionetas ascendia em 1962 a dois mil. Na URSS e nos países da Europa Central aqueles grupos de teatro encontravam-se especialmente ligados ao ensino, contribuindo para realçar, desde muito cedo as qualidades de iniciativa, direção, sentido plástico, construção, imaginação e

criação literária, dando lugar, ao mesmo tempo, a um trabalho de conjunto, para promover nas crianças a noção de esforço coletivo.

Em 1959, abria na URSS, o Curso de Teatro de Marionetas, no Instituto Estatal de Teatro, Música e Cinema de Leninegrado (atual S. Petersburgo). Para o Instituto a formação da personalidade era o grande princípio da instrução. Só o homem instruído e dotado de fortes qualidades morais podia criar uma grande arte. O seu primeiro e principal trabalho era formar e desenvolver a personalidade dos futuros artistas de teatro de marionetas. Da formação da personalidade fazia parte o estudo das ciências filosóficas. Depois de dois ou três anos de estudo da filosofia marxista e de outras disciplinas teóricas, os estudantes haviam amadurecido, aos quais se podia falar de criação como aos adultos dotados de reflexão. Um dos aspetos essenciais da formação criadora de personalidade era a educação entre os jovens de princípios morais e estéticos sólidos, de sentimento de responsabilidade face ao resto da companhia teatral e perante o público.

A tarefa primordial era a de formar jovens atores, encenadores e cenógrafos (escultores qualificados). Do princípio ao fim o trabalho de formação da personalidade estava estreitamente ligada ao ensino da profissão. O estudante devia preparar-se constantemente, trabalhar a sua voz e desenvolver a sua técnica da palavra cénica, exercitar as suas mãos nas oficinas onde se criavam as marionetas, ensaiar nas aulas e em casa, os solos. Para aguentar o ritmo do curso precisava de estar em boa forma física e gozar de uma boa saúde. E os professores também.

A arte bonecreira, como toda a arte soviética no geral, recaía sobre os princípios do realismo soviético, princípios esses que englobavam a riqueza e

a diversidade dos processos estilísticos. Segundo eles, a arte do teatro de marionetas contemporâneo tinha muitos pontos em comum com o teatro dramático. Por isso partiam das bases do trabalho de ator e de encenador, das ideias fundamentais e dos métodos pedagógicos de Stanislavski. Obviamente algumas particularidades do teatro de marionetas impediam que se limitassem ao sistema de Stanislavski, pelo que se apartavam dele com frequência. Procuravam veementemente inculcar nos alunos o desejo de estudar em profundidade aquela herança teórica e de recorrer à prática, porque sentiam:

> Primera: envejecimiento natural de los actores, la mayor parte de los cuales han iniciado su carrera antes de la Segunda Guerra Mundial, y ahora están terminando su labor.
> Segunda: se asiste estos últimos años a una elevación considerable del nivel profesional de los teatros de marionetas soviéticos. De ahí surge una necesidad extrema de actores altamente cualificados, habiendo recibido una formación superior o secundaria especial. Esta necesidad no está todavía suficientemente satisfecha.
> Tercera: el número de teatros de marionetas crece constantemente en la URSS. Ciudades que hasta este momento no poseían ninguno están creando el suyo (Ardisa *et. al.* 2000: 94).

Pela sua natureza o teatro de marionetas é musical, pelo que desenvolviam nos alunos o sentido de ritmo e da música nas aulas de educação musical, assim como o movimento cénico, a dança e ainda a esgrima. Defendiam que o movimento, a dança e a esgrima eram importantes para os estudantes, porque no futuro quando estivessem em palco era com os bonecos que deveriam deslocar-se em cena e dançar. Os exercícios desenvolviam nos alunos o sentido musical, o gosto e o amor pelo movimento em si, a faculdade

de transmitir ao boneco a elegância e a graça do movimento, ou seja, o sentido plástico. Aliás, os atores-manipuladores começavam a sair detrás do retábulo, para atuarem em cena, frente aos espetadores. Durante os quatro anos do curso os futuros atores aprendiam canto expressivo e trabalhavam a voz, pois um dia mais tarde iriam precisar de cantar ao vivo.

Diziam que o verdadeiro nascimento da "alma de ator" se dava quando construíam um bonifrate com as suas próprias mãos e começavam a manipulá-lo. Introduziram, por isso, uma disciplina especial, a "tecnologia das marionetas", onde os estudantes passavam muito tempo nas oficinas, a fim de aprenderem a criar um boneco. É claro, nos processos de aprendizagem desenvolvidos no instituto russo a preocupação com a formação moral, cívica e artística, aliada, se quisermos, ao conceito de *mens sana in corpore sano*, tanto para os alunos como para os professores.

Da relação política, social e cultural imposta pelos soviéticos, ficou nos países da ex-URSS uma tradição de teatro de bonifrates iniciada, em alguns casos, há meio século. Veja-se a título de curiosidade a designação dada aos bonecos infantis e às marionetas na Rússia, na República Checa e na Lituânia:

Rússia

- Кукла (kukla) = boneca ou boneco
- Кукольный (kukolny) = marioneta

República Checa

- Panenka (panenka) = boneca ou boneco
- Loutka (loutka) = marioneta

Lituânia

- Lėlė (lélé) = boneca, boneco ou ainda marioneta
- Lėlių (léliu) = marioneta

Anteriormente mencionámos que existiam, em 1962, na Checoslováquia (atual República Checa) dois mil grupos de teatro de marionetas, enquanto na Rússia fora instituído, em 1959, o curso de marionetas no Instituto Estatal de Teatro, Música e Cinema de Leninegrado. A criação daquele curso veio no seguimento de uma evolução técnica e artística iniciada décadas antes por artistas como o lituano Stasys Ušinskas, o qual patenteou e editou os seus desenhos, em 1939 (Driežis *et al.* 2008: 10-11). Esta arte do foro teatral encontramo-la, por exemplo, na Lituânia, hoje em dia, através de duas companhias de teatro de marionetas, criadas ambas em 1958:

Em Vilnius

- ***Vilniaus Teatras "Lėlė"*** – Teatro de Marionetas de Vilnius, fundada por Balys Lukošius.

Em Kaunas

- ***Kauno Valstybinis Lėlių Teatras*** – Teatro Estatal de Marionetas de Kaunas, criada por Stasys Ratkevicius e Valerija Ratkeviciene.

Por todo o mundo se recuperava a tradição da marioneta, evoluindo-a porém, dando-lhe um novo estatuto, colocando-a em pé de igualdade com o ator de carne e osso. E, em Portugal os pedagogos estavam atentos ao que se

ia praticando lá fora, reconhecendo o mérito desses procedimentos, seguindo preceitos idênticos, procurando através do teatro de fantoches encontrar as ferramentas adequadas aos novos métodos de ensino, nos quais acreditavam e preconizavam:

> E por todo o mundo, os ensinos primário, secundário e superior o utilizam – como a todo o outro teatro – com real proveito educativo. Educadores, médicos e psicólogos descobrem-no. Em Itália, em Inglaterra, na França, na Suíça constituem-se notáveis agrupamentos de teatro de bonecos. Na Alemanha um organismo superintendente nas suas actividades e programação. Em Praga pràticamente todas as escolas dispõem dele – o que aliás acontece pela Europa Central. Na Rússia foi oficialmente adoptado nas escolas. Nos Estados Unidos da América do Norte, como no Brasil, todos os ensinos recorrem ao teatro de bonecos, por vezes em sintomáticas especializações e empreendimentos que vão de Aristófanes a Shakespeare. Na Austrália, os professores do ensino secundário têm-no no seu curso como matéria obrigatória. E as grandes campanhas, dispostas positivamente a persuadir os homens, recorrem ainda a ele: valha-nos de exemplo o México ou a Unesco nos seus esforços para a alfabetização e para a higiene humanas. Até o cinema lhe abre as telas e a ele recorre. Sempre auxiliares preciosos na acção educativa – o que de resto também em Portugal se vai já reconhecendo: os fantoches têm as suas temporadas teatrais, comparecem na televisão, têm acesso em muitas escolas (Magalhães *et al.* 1964: 88-89).

Artistas, escritores e professores deitavam mãos à obra, unindo esforços, numa tentativa de enriquecimento do indivíduo, seja no ensino oficial, em projetos de educação de adultos ou nas coletividades. Neste sentido, por exemplo, o Teatro da Mocidade Portuguesa (fundado em 1948, alarga o seu espectro de atividade, criando em 1954 o Teatro de Fantoches da

Mocidade), vem preencher esse espaço dedicado à ação educativa por via do teatro:

> Dever-se-á assinalar ainda que a actividade do «Teatro da Mocidade» não se restringiu ao teatro para os mais novos. Em 1952, tem início a Campanha de Alfabetização, integrada no Plano de Educação Popular. A «Campanha Nacional de Educação de Adultos», desenvolvida entre 1953 e 1955, e que se associava à dimensão de ensino a cargo dos «Cursos de Educação de Adultos», tinha como finalidade «contribuir para a educação geral do nosso povo». (…) As actividades da Campanha de Alfabetização serão assim completadas por «missões culturais», uma delas cumprida pelo «Teatro da Mocidade», que para o efeito apresentou, ao longo desses três anos, numerosos espectáculos em todo o país, com textos escritos por vários autores, e versando geralmente temas relacionados com a problemática da educação (Bastos 2006: 197-198).

No seguimento daqueles princípios devotados ao ser inanimado e suas valências, em 1947, estreia-se o Teatro de Mestre Gil, criado pelo poeta, Augusto de Santa-Rita (irmão de Santa-Rita pintor) e pelo pintor, Júlio de Sousa. Para a concretização desse projeto estes dois amantes do teatro de fantoches foram consultar o bonecreiro António Dias, socorrendo-se da sua experiência, do qual receberam todos os esclarecimentos necessários para a montagem do Teatro de Mestre Gil. Mas, a sobrevivência do projeto, figurou-se mais complicada do que o previsto. Santa-Rita tinha por esta arte de palco grande apreço, levando-o a construir o seu teatro, mas o gosto não foi suficiente, visto que as receitas não correspondiam às despesas, obrigando-o a abandonar, pois havia ficado endividado. Inicialmente as suas peças

agradaram aos espetadores, contudo como eram sempre escritas em verso o público acabou por desiludir-se, deixando de frequentar os seus espetáculos.

O poeta chegou, nomeadamente, a fazer adaptações de contos tradicionais, como, por exemplo, do "Capuchinho Vermelho", ao qual acrescenta quatro personagens, tendo dado nomes à Capuchinho Vermelho, à Amiguinha e à Avó. Assim, temos: O Lobo; O Capuchinho Vermelho (Olinda); A Amiguinha (Rosa); A Avó (Ana Aguda); O Passarinho; A Gazela; O Esquilo; O Guarda Florestal. O texto que consultámos é um manuscrito existente no Museu da Marioneta de Lisboa, apresentado do seguinte modo: *O Capuchinho Vermelho,* teatralização de Augusto de Santa-Rita, Acto Único, dividido em Quatro Quadros. O texto, para além da já referida escrita em verso, faz a alusão a figuras religiosas e a introdução de temáticas do foro mitológico, como podemos observar nas palavras do Lobo:

> <u>O Lobo</u>
> Então, vai; vai, minha flor!
> Deus te leve e Deus te traga…
> Vai nas graças do Senhor (Santa-Rita s.d.: 3)

Vejamos um segundo exemplo, em que a Amiguinha não acreditando na afabilidade do Lobo, Capuchinho Vermelho lembra-lhe um episódio protagonizado por S. Francisco de Assis:

> <u>Capuchinho Vermelho</u>
> (…)
> É verdade pois então!
> Se até a História nos diz

Que um dia um deu a mão
A S. Francisco de Assis
E com ele conversou
Em doce paz e sossêgo (Santa-Rita s.d.: 8)!

Este tipo de intertextualidade aparece nas duas páginas finais do texto, em que a Avó, relaciona a fingida amabilidade do lobo, com as identidades que o diabo vai assumindo para lograr o seu fito. A passagem seguinte trata da lenda de D. Fuas Roupinho, a qual se encontra cortada no manuscrito consultado, mas que ainda assim nos pareceu interessante extratá-la; em primeiro lugar pelo tema escolhido para servir de pretexto ao conto do Capuchinho Vermelho e, em segundo por ter sido escrito numa época em que qualquer texto era sujeito à censura prévia:

A Avó
Se calhar
O que ele era, minha neta,
Era o Dêmo Belzebu!

Capuchinho Vermelho
Crédo, Avó!
A Avó
Talvez, talvez!
Porque te admiras tu?!
Não era a primeira vez!
Já um dia transformado
O demónio num veado,
Perseguiu um cavaleiro,
Que ia gozar a maré,
Por sobre um despenhadeiro,
Ao ermo da Nazaré,
Num escalvado caminho.

Mas o cavalo estacou
Quando D. Fuas Roupinho,
Em feliz e boa hora,
(Era este o nome seu)
Chamou por Nossa Senhora
Que logo lhe apareceu.

Capuchinho Vermelho
E ao Satanaz, avó querida,
O que foi que aconteceu?

A Avó
Na vertigem da corrida
Caiu ao mar e morreu (Santa-Rita s.d.: 28-29).

Terá o autor recorrido a esta intertextualidade, atendendo à moral vigente da época intimamente ligada à Igreja? Que razão teria Santa-Rita para recorrer a figuras religiosas como Deus, S. Francisco de Assis, o Diabo ou Nossa Senhora, para a sua dramaturgia? E os cortes, teriam sido feitos pelo próprio Augusto de Santa-Rita, ou pelos censores? Nada encontrámos neste sentido, não quisemos, contudo, deixar de citar o texto acima pelo interesse que a inserção da lenda de D. Fuas Roupinho no conto infantil nos suscitou. Vejamos, por fim, o desfecho da peça após os cortes, a qual mantém, ainda assim, a referência a Satanás:

Capuchinho Vermelho
Minha adorada Avózinha,
Que feio que o lobo era!

A Amiguinha
E que lábia que ele tinha

Ao chamar-te Primavera!

Capuchinho Vermelho
Como me sinto contente,
Agora, de novo, em paz!

A Amiguinha
Este lobo, certamente,
Era, também, Satanaz (Santa-Rita s.d.: 28-29)!

Entretanto, em 1954, é criado no seio da Mocidade Portuguesa[67] um novo projeto de teatro de fantoches com intuitos pedagógicos, proposto por António Manuel Couto Viana (1923-2010), o qual havia já fundado, em 1948, o Teatro da Mocidade, cuja vigência se estenderia até 1958. A direção ficaria a cargo de Fernando de Paços, o qual tinha uma especial predileção por esta arte de palco. O Teatro de Fantoches da Mocidade Portuguesa estreara-se com as peças de Paços *A História da Carochinha* e *O Capuchinho Vermelho*, em verso, e *O Chinês Salamaleque.* Observe-se aqui uma vez mais o conto de *O Capuchinho Vermelho* escrito em verso, como sucedera com Augusto de Santa-Rita.

Couto Viana funda, entretanto, em 1956, o Teatro do Gerifalto, cuja criação se deveu "ao desejo de Sua Excelência o Senhor Doutor Marcelo Caetano, ao tempo Ministro da Presidência, de que houvesse em Portugal uma companhia especializada de Teatro Infantil" (Bastos 2006: 198). António Couto Viana tinha, pois, acerca da função do teatro para a infância uma opinião muito concreta, a qual deveria ser "educativa, cultural. Não é utópica a

[67] Decreto-Lei nº 26611 de 19 de Maio de 1936 em cumprimento do disposto na Base XI da Lei nº 1941 de 19 de Abril de 1936.

forma de Aristóteles: educar divertindo. Mas não se confunda Arte com Recreio, Disney com Disneylândia" (Viana 2008: 13).

No Teatro do Gerifalto havia também lugar para os bonifrates, tendo Viana escrito com esse propósito, entre outras, a peça para fantoches *É um regalo na vida à beira d'água morar.* Figuras e situações históricas e uma reflexão de cariz mais profundo sobre o homem, as suas virtudes e defeitos são os aspetos que marcam os textos de Couto Viana.

Na peça *Era uma vez… um dragão!,* os três intervenientes na ação são três cavaleiros que surgem em cena em jeito de bonifrates, para logo em seguida se autocaracterizarem como representantes de defeitos morais como a mentira (Catrapiz) ou a prosápia (Catrapaz). Catrapuz será o que revela qualidades opostas às dos companheiros, decidindo dar-lhes uma lição que os faça descobrir o bom caminho – o caminho da redenção moral.

E, na peça *Uma história que eu cá sei,* coloca frente a frente dois teimosos, Clarim e Clarão, representantes de posições extremadas: um apenas acredita nas virtudes do dizer sim a tudo, o outro apenas diz não. Cada uma das personagens defende a posição oposta, mas no final a moral é reposta pela figura do narrador: "A resposta será sim ou não / Depende da pergunta e ocasião."

Era clara a preocupação de Couto Viana por um teatro que fosse, acima de tudo, uma fonte de educação e cultura:

> Reconhecendo a força pedagógica do teatro, a sua «acção tão directa e eficaz», destaca-se a necessidade de dar a primazia a esse «valioso elemento de formação artística da juventude», criando um teatro de

> «interesse permanente para todos», abordando «temas eternos como o bem e o mal [...]; a mentira, o medo» (Bastos 2006: 200).

Estava a formar-se o homem ou a mulher, e portanto havia que ter cuidado na maneira como eram educados. Cuidado nos enredos e na linguagem, não utilizando uma linguagem ordinária, reles, nem uma linguagem infantil, com diminutivos; procurando dar-lhes palavras que pudessem não conhecer, mas que se preocupassem em saber o seu significado:

> A ideia recente da maior parte dos pedagogos tem sido limitar o conhecimento infantil, estabelecer-lhe estreitas fronteiras. Não concordo, de forma alguma, com este ponto de vista. (...) Erra, pois, quem se imagina obrigado, ao destinar uma peça a um público de crianças, a empregar um reduzido vocabulário e uma não menos reduzida temática. Que limites se podem pôr à imaginação infantil e à sua mágica criação de palavras? (Viana 1967: 16-17).

Tinha, também, uma preocupação de formação cívica e moral. Na peça *Os Quatro Músicos da Aldeia* (adaptação do texto *Os Músicos da Cidade de Bremen* dos irmãos Grimm) apresenta, para além dos quatro animais e dos ladrões mais cinco personagens, sendo no seu total onze: Tio Joaquim, Tia Joana, Tio Bernardo, Tia Rosa, Aninhas, Burro, Cão, Gato, Galo, 2 Ladrões. Aninhas é uma criança à margem do conto, a quem disseram que deve amar a vaca porque ela tudo nos dá em vida, desde a força tratora ao leite, e mesmo depois da morte se aproveita até ao osso, de que se fazem pentes e botões. Em oposição a esta visão materialista das coisas, os valores não comercializáveis são postos com evidência como superiores àqueles.

Couto Viana procurava, ainda, não dar à criança um mundo falso, cor-de-rosa, de não ocultar as dificuldades da vida, o claro-escuro de todas as coisas, recorrendo, por isso, sem pejo aos contos clássicos:

> Não tem nada de novo a ideia de adaptar um conto dos irmãos Grimm ao teatro. Em todo o mundo os autores considerados clássicos da literatura infantil estão na ordem do dia, apesar da oposição movida por certas pedagogias. Mas para quem compreende que 'o maior crime da vida moderna é impedir a criança de sonhar', como afirma Henri Ghéon, um conto dos irmãos Grimm tem sempre alguma coisa de positivo (Viana 2008: 13).

António Couto Viana considerava haver nos contos clássicos conteúdos de interesse para a formação da criança, por encontrar neles mundos feéricos, que a ajudassem a encontrar espaço para sonhar. Já opinião contrária à de Viana foi formulada por Friedrich Arndt, diretor do Teatro de marionetas *Die Hohnsteiner* de Hamburgo, numa entrevista intitulada *Kasper*[68]*, uma pessoa importante,* realizada por Lília da Fonseca e, editada no Diário de Lisboa a 30 de setembro de 1965:

> - Que temas prefere para o seu teatro infantil?
> - Sómente histórias da vida da criança, coisas actuais. Não deixo nada ao acaso, tanto na encenação como no sentido das peças.
> - Não aproveita para ele contos tradicionais?
> - Não!
> - Porquê?
> - Porque têm sempre qualquer coisa de mau, de nocivo para a criança. Poucos são os que se aproveitam.
> (…)

[68] Boneco de luva tradicional alemão, congénere do Roberto português.

- Nem mesmo os de autores clássicos de renome feito, são de aproveitar?
- Nem esses! Perrault e Grimm não entram no meu reportório.
- E onde vai buscar os originais?
- Crio-os! (Fonseca 1965: página central).

Enquanto Viana via nos contos dos irmãos Grimm "alguma coisa de positivo", Friedrich Arndt rejeitava por completo o recurso aos autores clássicos. Para o marionetista alemão os contos tradicionais são um objeto "nocivo para a criança", pelo que era ele próprio a dedicar-se à escrita das peças do seu repertório.

Couto Viana criara em 1956 o Teatro do Gerifalto, avancemos, entretanto, dois anos, até 1958, um ano profícuo no que concerne à atividade titereira em Portugal, tendo-se assistido ao aparecimento de dois embriões dedicados aos bonifrates para crianças, um no Porto e outro em Lisboa. O primeiro surge na cidade do Porto pelas mãos de Maria Helena Alves Costa e do arquiteto Mário Bonito, com o nome *O Teatro mais Pequeno do Mundo*, tendo a sua génese no cineclube infantil do Porto[69]. De início os espetáculos eram apresentados naquele cineclube, para as crianças que o frequentavam, alargando daí as fronteiras para representações levadas a cabo em escolas e hospitais. Sobre este projeto vocacionado para a pedagogia e a terapia por meio dos fantoches, Isabel Alves Costa (1946-2009), em *O Desejo de Teatro*, alude:

[69] As sessões de cinema do Cineclube infantil realizavam-se de quinze em quinze dias à tarde, no Cinema Batalha, situado na Praça Sidónio Pais (hoje Praça General Humberto Delgado).

> Lembro-me também de ter ouvido a minha Mãe contar «milagres» que tinham acontecido quando levavam as marionetas aos hospitais e faziam espectáculos para as crianças doentes: «Uma criança que não ria há um ano, quando nos despedimos dela, disse-nos adeus e um sorriso aflorou nos seus lábios. Outra menina cega, passado cerca de um ano de termos levado o teatrinho, ao tomar contacto com um dos bonecos, mostrou uma expressão de felicidade e perguntou-nos se íamos fazer outra vez o teatro» (Costa 2003: 61).

No Porto fora criado, em 1958, "O Teatro mais Pequeno do Mundo". E em Lisboa, iniciava nesse mesmo ano algo que viria a tornar-se num projeto maior dedicado ao teatro de fantoches para a infância, o *Teatro de Branca-Flor*, da autoria de Lília da Fonseca (1906-1991). O seu nome completo era Maria Lígia Valente da Fonseca Severino, adotando como pseudónimo literário Lília da Fonseca. Os primeiros passos são dados num pequeno compartimento de entrada da sua casa. Ali, pendurava um lençol, que lhe servia para ensaiar as histórias que iria contar com os seus fantoches.

Esta técnica rudimentar de construção de um teatrinho de fantoches remete-nos para os *títeres de porta*. A barraca era composta por um tecido suspenso pelas duas pontas no umbral de uma porta, atuando o fantocheiro atrás do pano entre as duas ombreiras. Este tipo de guarita improvisada, foi retratada por Nicolas Delerive (1755-1818), numa pintura intitulada *Espectáculo de Títeres em Lisboa*, cuja gravura podemos encontrar em *O Trajo Popular em Portugal.* Delerive era desecendente de uma família espanhola de apelido *De La Riva.* Conheceu pela primeira vez Portugal em 1792, onde pintou retratos de figuras ilustres e negociou em quadros. O tempo que lhe sobrava dos trabalhos em que a Casa Real o ocupava e das encomendas que angariva,

aproveitava-o para fixar nas telas aspetos da vida quotidiana da população alfacinha. Foi o caso do quadro que apresentamos abaixo:



Figura XXVI[70]

[70] Uma representação dos chamados *títeres de porta*, ilustrado por Delerive. A peça que está a ser apresenta tratar-se-á da "máis famosa peza *O barbeiro*, na que é evidente a mestura da tradición europea e a cultura portuguesa" (Campoy 2013: 33). Esta gravura está incluída na obra *O Trajo Popular em Portugal*, página 97, em cujo rodapé se pode ler *Espetáculo de Titres* [*sic*] e, ainda, a referência às personagens na imagem: negro, músico, militar, regateiras e garotos (Souza 1924: 97).

Lília da Fonseca era escritora, tendo-se dedicado à literatura para a infância, defendendo um teatro educativo e aberto a todas as crianças. Não fica, pois, indiferente ao constatar no final dos anos 50 o estado de carência absoluta das crianças desfavorecidas, do ponto de vista social, educativo, cultural e material, em que para algumas a única diversão era a rua. Inicia, assim, o projeto pedagógico e artístico; o Teatro de Branca-Flor. Sentia que o teatro de marionetas podia congregar em si várias artes, constituindo um método eficaz de educação, para além do seu poder inequívoco de atração junto do público infantil.

Neste campo e com os objetivos a que se propunha, era de facto inovador em Portugal. A sua iniciativa ganhou maior relevo num tempo em que era muito reduzido o número de companhias a trabalharem para esta faixa etária, destacando-se o Teatro do Gerifalto (como vimos acima). No campo dos bonecos, comparativamente ao panorama europeu, por exemplo, existia um número reduzidíssimo de projetos artísticos, fruto de um país fechado sobre si mesmo sob o regime salazarista.

A sua preocupação com a educação da criança levou à publicação de alguns textos em conjunto com o professor Calvet de Magalhães, na *Colecção Carrocel – livros para crianças, ilustrados por crianças*. Desta coleção faz parte o livro *O menino não quero*, no qual Lília da Fonseca e Calvet de Magalhães expõem as suas ideias inovadoras quanto à educação da criança em Portugal:

> De há muito que nos preocupa a literatura para a infância. A literatura, o espectáculo e o brinquedo, como um único processo dentro do mesmo campo de incidência: a educação. Porque não se pode falar de

> educação se estas três modalidades de diversão para a criança não forem consideradas.
> (...) Tirando umas tantas obras de autores actuais que tentam desbravar caminho através de uma nova ficção literária para a criança, verificamos que a literatura para a infância ou continua estática, dentro dos conceitos de uma vida que já não é a nossa, no decalque daqueles autores clássicos a que acima nos referimos, ou modernizar-se e reflecte os produtos mais abjectos de uma sociedade decadente, de que são expoentes as histórias aos quadradinhos, quase todas, de importação americana (Fonseca 1963: 5-6).

Se eram poucos os grupos que se dedicavam ao teatro para a infância, mais escassos eram, ainda, os escritores que escreviam teatro para essa faixa etária. Lília da Fonseca era dos raros autores a assumir a autoria desse tipo de literatura. O projeto do Teatro de Branca-Flor era inteiramente da sua responsabilidade, desde a escrita das peças, construção dos fantoches, à encenação, facto esse que não fazia parte das suas intenções, como diz a própria numa entrevista a Henrique Delgado:

> - Os bonecos que utiliza são todos confeccionados por si?
> - São, embora não fosse essa a minha ideia original. Contudo, dado que me pediram preços muito elevados – os quais iam de quinhentos a mil escudos – por cada fantoche, decidi aproveitar aqueles que criei para serem utilizados apenas nos ensaios. Como eles resultaram bastante expressivos não vejo vantagem em substituí-los (Delgado 1968e: 31).

A estreia dá-se 6 de janeiro de 1962, na Sociedade de Belas Artes, com *A Menina da Gruta e a sua Varinha*, peça em três atos de Lília da Fonseca. Ao grande número de bonecos de luva, juntaram-se diversos cenários, adereços de cena e uma equipa numerosa. No folheto da peça constava:

Peça, fantoches e encenação – Lília da Fonseca | Assistência de encenação – Delfim Brás | Arranjo musical – Francine Benoit | Cenários – Cunha e Silva | Decorações exteriores do palco – Alunos da Escola Técnica Elementar Francisco Arruda sob a orientação dos professores Calvet de Magalhães e Keil do Amaral | Guarda-roupa – Irene Gomes da Silva e Maria Alice Bizarro | Adereços – João Rodrigues | Operador de som – Ivo Trindade | Operador de Luz – Manuel Castro | Carpinteiro de cena – Armando Mendonça | técnicos de gravação – António Silva e Baião Simões | Estúdios de gravação – "A Voz de Lisboa" | Manipuladores – Alice Moleirinho, Delfim Brás, Hortense de Almeida, Maria Helena, Olga da Fonseca, João Rodrigues e Pedro Cid | Interpretação vocal – Alice Moleirinho, Esperança Monteiro, Guida Maria, Maria Santiago, Olga da Fonseca, Albino dos Santos, Carlos Fernando, Delfim Brás, Ivo Trindade, João Rodrigues, José Filipe, Pedro Cid e Vasco Albuquerque.

Nesta listagem podemos observar a presença dos alunos da Escola Francisco Arruda sob orientação de Calvet de Magalhães, um dos grandes impulsionadores das novas pedagogias com recurso aos bonifrates. Quanto aos fantoches de Lília da Fonseca, estes eram todos em tecido, sendo o interior das cabeças em estopa, e o exterior em tecidos vários: flanelas, meias de vidro, etc. A fotografia abaixo apresenta a personagem principal do Teatro de Branca-Flor[71] ao qual emprestou o nome:

[71] "O nome da companhia terá sido inspirado nos contos tradicionais populares portugueses, mais precisamente em Branca-Flor, a heroína de um ciclo destes contos intitulado "Ciclo de Branca-Flor" (Ribeiro 2007: 15).



Figura XXVII[72]

Lília da Fonseca definia as feições faciais pela retração do tecido, puxando as linhas para dentro da cabeça do boneco, criando por exemplo a boca, ou sobrepondo tecido para acentuar o nariz ou as orelhas. Para realçar a íris, os olhos eram botões cosidos e, as sobrancelhas, as pestanas, os bigodes, as barbas, os cabelos ou os lábios eram costurados ponto por ponto em cima daquela cabeça de tecido.

[72] Lília da Fonseca com *Branca-Flor*, personagem principal do teatro que levava o seu nome. Materiais de construção: Tecido, lã, madeira, palha e plástico. Dimensões: 63cm x 37cm x 11 cm (fotografia gentilmente cedida pelo Museu da Marioneta de Lisboa).

Observe-se na lista acima a designação *Manipuladores* e *Interpretação vocal*. Esta característica irá manter-se em todos os espetáculos; a música e as vozes eram previamente gravadas em fita magnética, por atores consagrados ou em início de carreira. Os manipuladores cingiam-se a sincronizar os movimentos dos bonecos com os diálogos. Todavia, este tipo de atuação não era do aprazimento de toda a gente, nomeadamente de gente da área, como o estudioso da arte titereira, Henrique Delgado:

> A parte essencial de um espectáculo de bonifrates reside, exactamente, na animação do boneco. A animação do fantoche resulta da combinação da voz e dos movimentos do titereiro. Como os marionetistas cultos diletantes têm tendência para ver no actor inanimado um substituto do humano, os bonecos a que dão vida "imitam" mais do que "sugerem" os movimentos do homem. Também em relação à voz do personagem eles cometem, em muitos casos, o erro de "aprisionarem" em fita magnética, com a inevitável consequência de privarem o manipulador da liberdade de improvisação dos textos e de estabelecimento do diálogo com o público. E como nem sempre a voz que sai mecanicamente de um gravador é a do manipulador, este fica quase reduzido à mera função de "suporte físico do boneco". O grande segredo do teatro de fantoches está em dar ampla liberdade de movimentos e de falas ao boneco para que ele possa falar e movimentar-se à "sua" própria maneira (Delgado 1968g: 63).

Para a construção dos cenários e aquisição de equipamento técnico faltavam os apoios financeiros, os quais vieram a ser dirimidos pela atribuição de um subsídio por parte da Fundação Calouste Gulbenkian. O subsídio atribuído viria permitir a construção de um palco de grandes dimensões, construído segundo os conceitos do teatro de fantoches na época. A seguir apresenta-se no Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, a qual lhe

concede um segundo apoio para a sua primeira digressão, o que irá permitir não cobrar bilhetes e poder apresentar os espetáculos em escolas, asilos, colónias de férias, internatos, centros piscatórios, bairros pobres da periferia e do centro da cidade de Lisboa. A assistência é maioritariamente composta por crianças de meios desfavorecidos, que vão pela primeira vez ao teatro, público-alvo preferencial do Teatro de Branca-Flor. No ano seguinte, em 1963, intenta uma nova digressão, mas desta vez sem apoios, com o intuito de conseguir obter receitas de bilheteira, o que viria a revelar-se um fracasso dada a escassa afluência de público, levando ao cancelamento da temporada mais cedo do que o previsto.

Entretanto, entre 1964 e 1965, com uma bolsa concedida pela Fundação Calouste Gulbenkian, desloca-se a Espanha, França, Bélgica, Itália, Inglaterra e Alemanha. Esta viagem servirá para aprofundar os seus conhecimentos sobre o mundo das marionetas e estudar o que vinham fazendo os artistas que atualizaram a tradição popular, encaminhando o teatro de bonecos para uma nova função social; a da promoção cultural das crianças e jovens. O seu propósito era poder tomar contacto com várias técnicas e novas experiências artísticas que pudessem servir-lhe para concretizar o seu projeto de renovação do seu teatro. O objetivo desta visita de estudo de seis semanas foi registado em dois jornais alemães, aquando da sua passagem pela cidade dos irmãos Grimm. Vejamos o *Fuldaer Zeitung* de 23 de fevereiro de 1965, onde podemos ler *Ein Gast aus dem fernen Portugal* (Um convidado do distante Portugal):

> Steinau (HM). Mademoiselle da Fonseca aus Lissabon macht zur Zeit im Auftrag ihrer Regierung eine sechsmonatige Reise durch zahlreiche europäische Länder, um das Puppenspiel zu studieren. Die charmante Gast aus Portugal blieb fünf Tage in der Stadt der Brüder Grimm. Sie ist Direktorin des Puppentheaters „Branca Flor" („Weiße Blume") in der Hauptstadt von Portugal und hat dort 12 künstlerische Mitarbeiter. Dazu ist sie literarische Direktorin eines Verlages. Sie schreibt selbst, in der Hauptsache Kindergeschichten, die im übrigen viel gelese werden (Fuldaer Zeitung 1965).

O jornal alemão apresenta o retrato de Lília da Fonseca, dando conta das suas funções como diretora do Teatro de Branca-Flor, contando com 12 colaboradores, sendo igualmente diretora de uma editora e escritora de literatura infantil. A sua estada em Steinau (cidade dos irmãos Grimm) decorreu ao longo de cinco dias. Podemos ler no resto da notícia, que não extratámos o relato do estado do teatro de bonecos em Portugal naquela época, fazendo o contraponto com o passado um pouco mais risonho que houvera em séculos anteriores. Refere o jornal – segundo palavras de Lília da Fonseca – a existência unicamente de três companhias de teatro de bonifrates e outras três de teatro de fantoches tradicional, que atuavam em feiras e festas. O jornal dá, ainda, conta do propósito da viagem de estudo de Lília da Fonseca, objetivando a renovação do teatro de marionetas em Portugal. E menciona, também, o interesse de Lília pel' *O Capuchinho Vermelho*, cujo conto é de enorme agrado das crianças portuguesas, as quais gostam bastante de ler os irmãos Grimm. Isto era uma verdade, note-se, por exemplo, que o gosto por este conto era partilhado por outros bonecreiros naquela época, como é o caso de Augusto de Santa-Rita (para o Teatro de Mestre Gil) ou António Manuel

Couto Viana (para o Teatro da Mocidade Portuguesa). Mas, vejamos o excerto do jornal alemão:

> Mademoiselle Lilia da Fonseca wurde von ihrer Regierung mit einer groβen Mission beuftragt. Die technische und wissenschaftliche Ausbeute ihrer Reise soll die Grundlage bilden für einen völligen Neuaufbau der Puppenspielarbeit in Portugal.
> Sie gab zu verstehen, daβ in ihrem Theater in lissabon auch das Märchenspiel „Rotkäppchen" auf dem Spielplan steht. Auch in Portugal seien die Kinder davon begeistert, wie sie im übrigen auche sehr gerne die Bücher der Brüder Grimm lesen (Fuldaer Zeitung 1965).

Inicialmente, como vimos acima, os bonifrates de Lília da Fonseca eram unicamente bonecos de luva. Entretanto, a partir dos seus estudos nos vários países que percorreu, veio a acrescentar *marottes*[73] nos seus espetáculos, passando a utilizar somente estas, ou optando por ambas as técnicas. Em 1966 participa no Congresso da UNIMA[74], em Munique, onde irá contactar com os marionetistas dos países soviéticos, os quais haviam renovado a arte titereira. Era através de participações como esta, na Alemanha, que Lília podia almejar a conhecer outras formas de atuação, pois "estava-se em 1966 e, portanto, sem haver relações entre Portugal e os países socialistas; só com a vinda dos seus marionetistas a um país da Europa socialista foi possível tão útil contacto. Ele

[73] Bonifrates manipulados por baixo, num plano inferior, através de uma vara. Normalmente é composto por uma vara central que suporta uma cabeça e, na sua forma mais simples, um figurino cobre a vara e a própria mão do manipulador funciona como mão do bonifrate.

[74] UNIMA (Union International de la Marionnette), organização internacional não-governamental. Nasceu em Praga, a 20 de maio de 1929, por ocasião do V Congresso dos Marionetistas Checos. Reúne pessoas do mundo inteiro, que através do desenvolvimento da arte titereira, tem como objetivo contribuir para os valores da paz, compreensão mútua entre os povos, quaisquer que sejam a sua raça, convicções políticas ou religiosas, em conformidade com os direitos fundamentais do ser humano, tais como estão traduzidos na Declaração Universal dos Direitos do Homem, constante na Carta das Nações Unidas de 10 de dezembro de 1948.

não deixa também de se reflectir no repertório do Teatro de Branca-Flor" (Fonseca 1982: 10). Lília da Fonseca acabará por filiar-se na UMIMA, sendo a primeira marionetista portuguesa a inscrever-se nesta organização, e o Teatro de Branca-Flor o seu representante em Portugal.

Os conhecimentos adquiridos nessas suas viagens de estudo vieram a alterar a sua forma de encenar e de escrever as suas peças, as quais passaram a ter menos texto e mais ação. Veja-se o espetáculo que o Teatro de Branca-Flor levou ao festival internacional de teatro, *Journées Internationales de la Marionnette,* em Spa, na Bélgica, do qual faziam parte três peças: *As Flores e o Vento, Festa na Aldeia* e *O Passarinho Poeta.* Leia-se da notícia *Folklore Portugais a Spa par la grâce des marionnettes de Branca-Flor,* do jornal *Le Jour*, de 22 de agosto de 1969, o excerto que comenta a peça *Festa na Aldeia*:

> Mais le clou de cette matinée était certes «La Fête au Village».
> Que de trouvailles, que de découvertes, présentées par trois petits personnages soucieux du vol d'un cerf-volant qui semble être le motif d'introduction de ces marionnettes.
> Danse des lampions, feu d'artifice, passage du joueur de biniou et du tambourinaire, danses folkloriques de motifs en papier d'un goût excelente et d'une virtuosité remarquable; danses imitées par deux couples de danseurs en costume national.
> Danse, chanson, musique, une atmosphère de fête au village prenant fin par un défilé musical auquel allaient participer nos trois petits diables bien décidés à jouir aussi de cette fête des yeux offerte aux spectateurs.
> Tout cela parle et chanté en portugais, ce qui d'ailleurs n'enlevait rien à la la compréhension du spectacle, et ajoutait même à sa véracité, à sa pureté (Le Jour 1969).

A atmosfera é de folia na peça *Festa na Aldeia,* com danças de balões, fogo-de-artifício, cheio de um virtuosismo notável, onde dois dançarinos dançam folclore trajados a rigor. Fica aqui claro a necessidade de Lília da Fonseca de um teatro com cada vez menos texto, cingindo-se este a meras didascálias. A preocupação de Lília em reduzir o texto e torná-lo mais musical resultou, visto que o jornal refere que tudo era falado e cantado em português, o que não retirara a compreensão do espetáculo, pelo contrário, acrescentara-lhe verdade e pureza.

No espetáculo em questão estava, ainda, incluída a peça *O Passarinho Poeta,* um texto curto, todavia com uma mensagem que refletia o sentimento de muitos portugueses. A peça conta a história de um Passarinho cujo canto lírico, de tão bonito, alegra todos os outros pássaros, despertando no Pastor o desejo de o prender dentro de uma gaiola, para ser só ele a ouvi-lo. Logra o seu intento, mas os outros pássaros partem a gaiola à bicada e libertam-no. O Passarinho canta sobre a sua liberdade. O Pastor vendo que a ave fugira, conscientiza-se, reconhecendo que os pássaros devem viver em liberdade.

Ainda que de forma subtil, Lília da Fonseca abordou o tema da privação da liberdade, tendo conseguido exprimi-lo, primeiro na Bélgica e a seguir em várias cidades portuguesas. A peça nunca chegou a ser censurada, talvez por ser tão curta e por ser dirigida a um público infantil, ingénuo e alheio, ainda, às questões políticas.

A escritora Lília da Fonseca e o professor Calvet de Magalhães comungavam do mesmo espírito quanto à educação infantil e aos critérios a usar, tendo chegado nomeadamente a publicar textos em conjunto, como vimos anteriormente. Manuel Maria de Sousa Calvet de Magalhães (1913-

1974) inaugura a Escola Técnica Elementar Francisco Arruda, em 1956, sendo diretor da mesma até à sua morte. Neste estabelecimento de ensino vai colocar as suas teorias em prática, o qual irá tornar-se um centro de criação e aprendizagem através da arte e, por onde irão passar vários professores. Esta dinâmica vem na senda dos conceitos da *Educação pela Arte* defendidos por Calvet de Magalhães, sendo este um dos fundadores da Associação Portuguesa de Educação pela Arte[75], criada em 1965. A conceção deste pedagogo em relação ao ensino era fundamentada na tese de Herbert Read, segundo o qual "a arte deve ser a base da educação" (Read 2007: 13). Manuel Calvet de Magalhães valorizou muito a Educação pela Arte, a expressão artística dos alunos, a arte como ponto de partida para outras aprendizagens, para enriquecimento individual e coletivo. Cada indivíduo nasce com determinadas capacidades que têm um valor positivo para ele mesmo, e é seu destino desenvolver essas competências dentro da estrutura de uma sociedade. Defendia, por isso, que a escola, na sua missão de profilaxia educativa, deveria ajudar os indivíduos a encontrarem o domínio de si próprios. Esta teoria fundamenta-se, nomeadamente, nos princípios de Platão, que propunha: "evitem a compulsão, e deixem que as lições dos vossos filhos tomem a forma de jogo. Isto também vos ajudará a ver quais são as suas aptidões naturais" (Read 2007: 19).

Neste sentido, o teatro de fantoches tinha, aqui, um papel fundamental como terapêutica numa ação progressiva de autodomínio, de confiança em si, capaz de anular, por exemplo, a própria gaguez. Mas, é evidente, para

[75] Movimento que teve origem teórica no livro *Education through Art*, publicado por Herbert Read, em 1943, vindo a ser traduzido para várias línguas e, que deu origem a um movimento internacional com o mesmo nome.

Magalhães, que nos casos mais graves de um aluno esse papel deveria ser relegado à psiquiatria, porque "de qualquer modo, a adopção de tal género de teatro na educação de anormais tornou-se uma realidade" (Magalhães *et al.* 1964: 91). Os indivíduos com dificuldades da fala recebiam à época a designação de "anormais". Esta nomenclatura iremos encontrá-la em Nina Morel, aquando da sua citação de Alexis Philpott[76], segundo o qual o teatro de títeres desempenha três importantes funções: 1 – na educação do público; 2 – na educação da criança; 3 – na reeducação de anormais. Vejamos na citação seguinte a definição para esta terminologia:

> 3 – NA REEDUCAÇÃO DE ANORMAIS, entregue, naturalmente, à esfera reservada ao especialista.
> Tem-se verificado, no sector da terapêutica da fala, que o gago pode falar, correntemente, interpretando um papel numa peça de marionetas.
> O médico poderá, assim, chegar ao seu diagnóstico, através do teatro, submetendo o seu doente a um tratamento agradável e atraente que deverá conduzi-lo à cura, libertá-lo de complexos, extrovertê-lo (Morel 1969: 8).

No campo pedagógico, o teatro de bonifrates, figurava-se, deste modo, como uma inestimável ferramenta. O bonifrate levado à escola comparticipa da lição, ensinando a criança a aprender vocabulário, ou a apreender outras quaisquer matérias.

[76] Alexis Robert Philpott (1904-1978), também conhecido por Pantopucck the Puppet Man ou Panto, junto dos seus amigos. Marionetista, dramaturgo, professor e investigador da arte das marionetas. Escreveu vários livros e desenvolveu diversos trabalhos sobre a utilização de títeres para fins educativos e terapêuticos.

Havia sido descoberto o relevante papel formativo desempenhado pela marioneta num meio educacional. Por toda a parte eram criados projetos envolvendo o fantoche, quer aplicado a processos terapêuticos quer a espetáculos meramente recreativos. Veja-se o exemplo, em África, na Guiné, durante a Guerra Colonial[77], em 1969, os dirigentes do *PAIGC – Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde*, usavam fantoches para o ensino da Língua portuguesa ao povo guineense[78], como recorda José Carlos Barros:

> A minha relação com as marionetas vem também dessa observação africana e durante o período em que eu fiz a guerra tive conhecimento através dos companheiros africanos, esses Flups, que do lado de lá, no Casamance, o PAIGC ensinava com professores que tinham marionetas e era com marionetas que eles ensinavam a língua portuguesa. Nos anos 60 – eu estive em 69. Portanto, digamos, a guerra de África é feita com o PAIGC a ensinar o Português, na mata, com marionetas, de luva, fantoches.

Na Escola Técnica Elementar Francisco Arruda, Calvet de Magalhães desenvolve trabalhos com fantoches, dando aos seus alunos a oportunidade de poderem construir e manipular os seus bonifrates. Os jovens estudantes vão, igualmente, participar na construção de retábulos como o Teatro de Branca-Flor, assinando as decorações exteriores do palco, sob a orientação do próprio Calvet de Magalhães.

---

[77] Designa-se por Guerra Colonial, Guerra do Ultramar (designação oficial portuguesa do conflito até ao golpe de estado ou revolução de 25 de abril), ou Guerra de Libertação (designação mais utilizada pelos africanos independentistas), o período de confrontos entre as Forças Armadas Portuguesas e as forças organizadas pelos movimentos de libertação das antigas províncias ultramarinas de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, entre 1961 e 1974.
[78] Ver entrevista completa em *Anexo.*

O interesse deste pedagogo pelo teatro de marionetas levou à recolha das técnicas de construção e manipulação de fantoches, editando esse material na obra *A Criança e o Teatro.* Todos esses conceitos vai experienciá-los na Escola Francisco Arruda, recorrendo a vários materiais para a construção dos bonecos de luva com os seus alunos, deixando claro que esses deveriam, acima de tudo, ser leves, por se tratar de um trabalho com crianças:

> A sua anatomia reduz-se estruturalmente a uma luva de 3 dedos, em que o indicador é a cabeça, o polegar e o médio os braços. *A Cabeça.* Para a confecção da cabeça dos fantoches, disporemos das matérias mais diversas, capazes igualmente de proporcionar as mais diversas experiências: ráfia, cortiça, madeira, legumes, batata, cartão moldado, frutos, cabaças, plasticina, gesso, barro, folha, lãs, etc. – tudo, desde que seja leve, servirá consoante a imaginação e o gosto.
> (...) A escolha dos materiais irá depender também em boa parte da idade das crianças que trabalharão com os fantoches (Magalhães *et al.* 1964: 98-100).

No trabalho de construção de fantoches com crianças, impunha-se, ainda, a faixa etária destas, não descurando nunca a imaginação do jovem na criação de uma personagem. Neste sentido, os mais novos poderiam construir o seu boneco a partir de um tecido para o corpo (um lenço de pano, por exemplo) e de uma colher de pau (à imagem do que usa praticar-se hoje em dia nos Jardins de Infância), usando a concha para a cabeça e o cabo como suporte e manipulação da mesma. Outro dos métodos simples proposto era o da construção da cabeça do boneco em tecido, técnica idêntica àquela usada por Lília da Fonseca para a criação das figuras do seu Teatro de Branca-Flor:

> O indispensável será que a cabeça, seja qual for, apresente na base um orifício ou tubo, onde o manipulador introduza o dedo. Quanto a esse orifício há que atender-se à sua posição, mais ou menos atrás, consoante a respectiva configuração; e à sua largura (se demasiada, a cabeça fugirá do dedo controlador; se reduzida, ela não será dominada e perderá dinamismo).
>
> a) O *processo mais simples* de execução da cabeça consistirá num cone (ou num cilindro) oco, num pedaço de tecido quadrado, numa porção de algodão, crina, palha ou algo similar (que servirá de enchumaço) e num fio que ligará o tecido ao cilindro (no jeito duma boneca de pintor) (Magalhães *et al.* 1964: 102-105).

As cabeças construídas em tecido com enchimento de algodão ou outro material adquiriam as expressões através da pintura. Já Lília da Fonseca, como vimos, definia as feições faciais pela costura, sobre a cabeça do fantoche, os vários componentes do rosto do boneco, como os olhos, o nariz, ou a boca. A simplicidade dos materiais e a sua leveza eram, para Calvet de Magalhães, fundamentais na educação dos mais jovens, enquanto fonte de criatividade e matéria de desenvolvimento psicossocial do indivíduo. A criança e o jovem passam a criar uma relação estreita com o ser inanimado, porque "o fantoche, um pedaço de madeira ou um feixe de trapos, corporiza-se, animiza-se, humaniza-se e desperta, pleno de dinâmico simbolismo" (Magalhães *et al.* 1964: 89). Este pedagogo elabora todo um esquema teórico-prático de construção e manipulação de fantoches, ilustrando e detalhando cada pormenor, com as medidas e a visualização de vários ângulos, como é o caso das imagens abaixo:

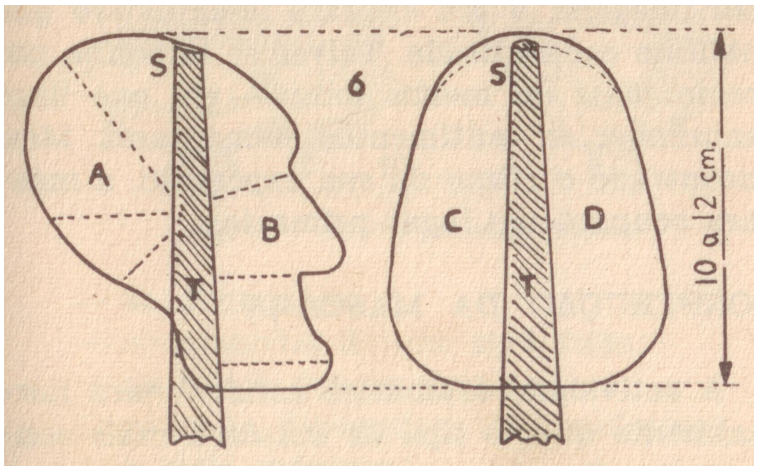


Figura XXVIII[79]

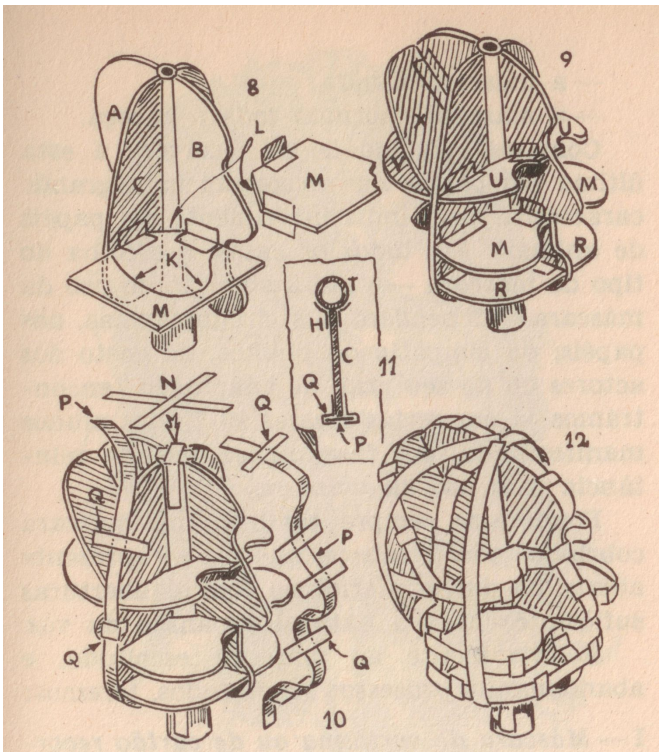


Figura XXIX[80]

[79] Na figura são elaborados os vários pormenores para a construção de uma cabeça de um fantoche em cartão, papel e cola. É visível no corte longitudinal o tubo inserido no centro da cabeça que servirá para a introdução do dedo indicador, o qual comandará a cabeça. Consoante a faixa etária da criança ou da pessoa que for manipular o fantoche são apresentados na figura duas medidas; 10 a 12 centímetros de altura (imagem inclusa em Magalhães *et al.* 1964: 159).
[80] Nesta figura Calvet de Magalhães ilustra passo por passo as fases de construção da cabeça iniciada na figura XXVI (imagem inclusa em Magalhães *et al.* 1964: 161).

Calvet de Magalhães vira nos fantoches um veículo para dar forma à sua visão acerca do ensino assente sobre as teorias da Educação pela Arte, tendo posto essas doutrinas em prática com os alunos e professores na Escola Francisco Arruda. Ao mesmo tempo outros intelectuais reclamavam uma educação artística do povo, por esta estar ainda por fazer, a qual consideravam essencial. A educação artística e as tendências para-teatrais começavam a ganhar terreno, levando a que individualidades como Francisco Esteves se debruçassem, nomeadamente, sobre a formação do gosto:

> É absolutamente necessário cultivar nas crianças o gosto pelo teatro e estou convencido que, com os «robertos», se podem criar espectáculos de sã formação artística (Letras e Artes 1964: 16).

Francisco Esteves havia-se estreado como ator profissional em 1945. Paralelamente trabalhava na Companhia das Águas de Lisboa, como chefe de cobranças. No teatro, entre outras peças escreveu, em 1960, *Chegaram os Robertos!* e mais tarde, *O Sonho do Joãozinho* e *Roberto e os Contadores.* Em 1964, a convite do Centro de Contemporâneo de Cultura, realiza uma conferência sob o tema "Teatro Infantil – o texto e o espectáculo". Esteves questionava como seria feita a educação teatral dos jovens quando estes só tinham acesso a um repertório de qualidade a partir dos 17 anos. Como autor de peças infantis sentia um descontentamento quanto à escassa produção de peças de teatro para a infância e juventude e, à forma como o sistema tratava o assunto:

> Já me aconteceu ter enviado à Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos uma peça infantil, no tema como na forma de tratamento e nas intenções, e aquele Organismo devolvê-la classificada para maiores de 12 anos, logo, para adolescentes com interesses já diferentes e não era a eles que a peça se destinava, nem estava concebida em atenção à sua idiossincrasia. Com o devido respeito, julgo que o critério mais acertado seria reprovar pura e simplesmente a peça, ou propor ao autor as alterações consideradas indispensáveis oficialmente para que pudesse ser vista por crianças de 4 anos. Reclamei pelas vias competentes e perante o meu espanto bastou uma pequena alteração «nos nomes dos personagens», pormenor evidentemente insignificante, para poder ser exibida para 4 anos (Letras e Artes 1964: 16).

Não bastava a parca quantidade de textos de teatro infantil que se fazia sentir, quanto mais uma classificação etária desajustada ao seu destinatário. É, pois, justificável que Francisco Esteves se sentisse indignado com a Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, a qual apresentava uma classificação com um hiato de oito anos, compreendido entre crianças de 4 e 12 anos de idade. O tema e a linguagem empregues para cada faixa etária deve ser obrigatoriamente diferente, não bastando uma simples troca de nomes das personagens para o efeito, como aconteceu com o texto deste autor. Esteves defendia o uso de uma linguagem popular viva, que não fugisse ao modo de falar do povo (corrigindo, porém, os erros), empregando as palavras no seu verdadeiro significado (dentro das normas gramaticais), procurando dar um colorido afetivo às expressões. Entretanto, em 1967, no que respeitava concretamente ao teatro de marionetas Francisco Esteves considerava:

> Este tipo de teatro é de todos os públicos e para todos os públicos. A sua simplicidade, a par de uma linguagem directa de fácil apreensão, torna-o invulgarmente acessível ao público infantil. Quer dizer: possui uma riqueza que é tanto maior quanto abrange um público afastado de manifestações cuja complexidade exige um certo amadurecimento (Diário Popular 1967).

Estes preceitos vai pô-los em prática na Casa da Comédia[81], com a criação e apresentação do espetáculo *Zé Broa no Far West*[82], em 1966. O espetáculo tinha uma introdução com fantoches, secundados da história de *Zé Broa* e do seu burro *Catraio*, os quais se veem enredados num problema de heranças, bandidos e xerifes. Com este espetáculo iniciam-se duas novas atividades na Casa da Comédia; o teatro para a infância e o teatro de fantoches. Em 1964, Henrique Delgado, colega de trabalho de Francisco Esteves na Companhia das Águas de Lisboa, oferece a este um fantoche cuja cabeça era em madeira torneada. Aquele protótipo e um outro boneco criado por Esteves foram os títeres integrantes naquele primeiro espetáculo estreado na Casa da Comédia.

A experiência levada a efeito com a posta em cena de *Zé Broa no Far West* agradou à direção desta sala de espetáculos (da qual Francisco Esteves passou a fazer parte), vindo a integrar na programação do ano seguinte as atuações dos Bonecos de Santo Aleixo. Esta nova vertente de programação

---

[81] A Casa da Comédia começa por ser um coletivo de teatro, criado em 1946, evoluindo para um projeto mais vasto, apresentando-se como uma escola de teatro ou oficina de teatro. O grupo inaugura em 1963 um espaço próprio, construindo uma sala de teatro a partir de uma antiga carvoaria, desta resultando "um pequeno Teatro de Bolso, decorado por José de Almada Negreiros, com capacidade para cerca de 100 espectadores, com um palco de 6,30 m x 7 m, caixa para orquestra, camarins sobre o palco, apto também como sala de conferências" (Coelho 2009: 138).

[82] A data de produção é de 1964, conforme documento datilografado existente na Biblioteca Nacional de Portugal.

motiva a Casa da Comédia, empenhando-se numa iniciativa à escala nacional, com o apoio do Ministério da Educação; o I Concurso Nacional de Marionetas. Integrado no concurso, no natal de 1968, Manuel Rosado apresentou o seu espetáculo na Casa da Comédia, todavia, com pouca afluência de público, cuja justificação para o facto é comentada por Henrique Delgado:

> Na opinião de Manuel Rosado, tal insucesso foi devido ao facto de se ter afirmado nos anúncios de propaganda que o espectáculo era para crianças. Pela nossa parte, limitamo-nos a repetir o que já anteriormente afirmámos nas colunas desta secção: - se quisermos propiciar espectáculos de bonifrates às crianças, apresentemo-los nos locais onde elas normalmente se encontram, isto é, nas escolas, nos jardins públicos, etc. Esperar que os adultos tomem a iniciativa de conduzir as suas crianças aos locais onde, a título excepcional, são apresentadas funções de bonecos actores, constitui presentemente, quase que uma utopia. Desta vez, até nem o facto de se viver uma época festiva alterou tal realidade (Delgado 1969b: 50).

O público não havia, ainda, criado hábitos de consumo em relação ao teatro de marionetas, reconhecendo-o unicamente das praças e feiras e, cingindo-se por tal, à visualização das representações dos robertos nesses espaços públicos. Mas as gentes de teatro como Manuel Rosado não viam os bonifrates separados por repertórios ou faixas etárias, ficando com um amargo de boca em relação à forma como a organização havia agido.

Os intelectuais começavam a fazer as primeiras experiências quanto à produção e apresentação de espetáculos com cariz mais didático, vocacionado num primeiro momento a um público mais jovem. Os repertórios dos bonecos tradicionais de feira eram, segundo alguns intelectuais, de qualidade inferior,

estavam obsoletos, sendo, portanto, urgente a criação de uma escrita nova, como defendido pelo próprio Francisco Esteves:

> *- E dos titereiros populares o que perdura? O que aprendeu neles? Ou trata-se de uma tradição a pôr de parte, por demasiado ingénua ou grosseira?*
> (…) Os bonecreiros dispersos pela província ainda estão confinados ao repertório tradicional, episódios decerto introduzidos entre nós por trupes estrangeiras. É «o esqueleto desconjuntado», a «tourada», «a rosa e o namorado», «o Marquês de Pombal e os Jasuítas» [*sic*] … Repertório a transcender, que me proponho substituir por algo de nível superior, logo que as condições o permitam e consiga colaboradores devidamente treinados (Pacheco 1969: 3).

A criação do I Concurso Nacional de Marionetas segue a linha de pensamento e de iniciativas de índole pedagógica definidas pela Casa da Comédia, em especial na pessoa de Francisco Esteves. O apelo foi dirigido aos professores e educadores, com o intuito de se estabelecer uma colaboração entre as partes, procurando fomentar entre os alunos dos vários graus de ensino, o gosto pelo teatro de marionetas. Francisco Esteves passa a ser o formador de serviço, o "caixeiro-viajante, propagandista das marionetas" (Pacheco 1969: 3), deslocando-se a diversas organizações e escolas, entre as quais se encontrava a Escola Técnica Elementar Francisco Arruda:

> Tenho-me deslocado aos centros mais diversos: Hospital Júlio de Matos; Laboratório de Engenharia Civil; Fábrica da Tabaqueira, em Albarraque; Centro Helen Keller; Fundação Sain; Centro de Diminuídos Motores de Alcoitão; escolas técnicas e liceus; curso de aperfeiçoamento das professoras do Jardim-Escola João de Deus; etc. Teatros de marionetas já criados por estímulo directo da Casa da

> Comédia, após a minha visita de doutrinação prática: Escola Técnica Francisco Arruda, com progressos que me cumpre aqui destacar (Pacheco 1969: 3).

O fantoche como auxiliar na educação criava cada vez mais adeptos, espalhados por várias instituições das mais diversas áreas. Um desses organismos é o Instituto de Tecnologia Educativa (ITE), criado em 1973, e que por iniciativa de Francisco Esteves passa a contar com um núcleo dedicado aos fantoches. Para o desenvolvimento deste projeto Esteves irá recorrer ao roberteiro António Dias que – apesar de ser um dos últimos detentores do saber ancestral titereiro – vivia com grandes dificuldades, aceitando o trabalho que lhe ia sendo proposto.

Outro dos grandes impulsionadores da arte titereira foi Henrique Delgado, cujo trabalho de investigação sobre o teatro de bonifrates em Portugal constitui um legado único. Henrique Luís das Neves Delgado (1938-1971[83]) entra para a Companhia das Águas de Lisboa (CAL), para os serviços administrativos, em 1963, começando a colaborar no teatro de fantoches *Robertoscope* – criado por Henrique Trindade na (CAL) –, nomeadamente no desenho e pintura de cartazes, cenários, adereços, construção de cabeças de fantoches em madeira e em pasta de papel e na criação de textos originais. Neste âmbito, em 1964, Delgado e Trindade irão, ainda, experimentar a construção das cabeças dos seus fantoches em madeira torneada:

> Integrados na equipa – então muito animosa – do "Robertoscope", Teatro de Fantoches da Companhia das Águas de Lisboa, criámos, em

[83] "Adoece gravemente em Maio de 1970 e é operado a 5 de Junho, com o diagnóstico de um tumor cerebral. (…) Falece a 15 de Março de 1971, com a idade de 33 anos" (Ribeiro 2011: 21-22).

> 1964, três figuras de bonifrates de luva que apresentavam a particularidade de possuírem cabeças de madeira torneada. Chamavam-se Pepe, Óscar e Tatá os três personagens representados pelos bonecos assim construídos (Delgado 1968f: 17).

A par deste trabalho, Delgado inicia o estudo sobre o teatro de marionetas, publicando os seus artigos em vários jornais e revistas, estabelecendo contacto com os mais importantes marionetistas e investigadores mundiais. Será da sua responsabilidade a publicação na revista *Plateia* do I Concurso Nacional de Marionetas, promovido pela Casa da Comédia.

Em 1967 cria o seu próprio teatro de fantoches denominado *Teatro Lilipute*, em homenagem a Jonathan Swift e às suas *Viagens de Gulliver,* estreando o espetáculo *O Rei Ardeu,* texto inédito do poeta e crítico Mário Castrim. A peça "conta a história anedótica de um soberano analfabeto e senhor do seu nariz que, por causa dos seus defeitos, acaba por arder, pois se sentou inadvertidamente sobre o charuto aceso" (Diário de Notícias 1968: 6).



Figura XXX[84]

Paralelamente ao seu trabalho de investigador dinamiza várias atividades e iniciativas, entre estas, cursos de construção e manipulação de fantoches, como lembra António Torrado[85]:

> Como eu nessa altura já era coproprietário e codiretor do Externato Fernão Mendes Pinto, que era o externato que tinha sido criado por um grupo de professores, entre os quais eu me contava… eu propus-lhe que ele fosse fazer um curso para professores lá no colégio… e não só para o meu colégio, mas para professores de outros colégios que tivessem uma certa afinidade pedagógica e ideológica, digamos também, com o nosso. E com o apoio nessa altura do Professor Calvet de Magalhães, da Escola Francisco Arruda, um homem encantador e extraordinário dinamizador de atividades plásticas relacionadas com a

[84] Uma cena da peça *O Rei Ardeu* do Teatro Lilipute. À esquerda o Rei; ao centro o *Conselheiro Quinquim*; à direita um *Criado* (fotografia gentilmente cedida pelo Museu da Marioneta de Lisboa).
[85] Ver entrevista completa em *Anexo.*

> criança. Depois fez-se uma certa publicidade e o curso realizou-se à noite, lá no colégio Fernão Mendes Pinto, e com bastante frequência, tanto assim que se admitia vir a fazer um segundo curso.

Daquele curso realizado no Externato Fernão Mendes Pinto, resultou a montagem de *O Tesouro do Pirata da Perna de Pau*, texto do próprio António Torrado, o qual assume ainda o papel de manipulador. Entretanto, Torrado escreve outra peça intitulada *Serafim e Malacueco na Corte do Rei Escama,* para ser representada pelo *Teatro Lilipute,* o que devido à morte prematura de Henrique Delgado não chegou a efetuar-se. Os conhecimentos teóricos e práticos que Delgado vai adquirindo revelam-se cada vez maiores, encontrando no teatro de bonifrates um coadjuvante completo em diversas áreas:

> Do ponto de vista social, considero o teatro de fantoches um precioso colaborador dos pedagogos; quando praticado por doentes nos hospitais favorece o exercício muscular, readapta a coordenação dos movimentos e melhora o estado de espírito; para as crianças é um meio ideal de expressão; para os sociólogos, "representa a vida humana e mostra todos os ridículos que ela contém" (Swift) e pela boca dos seus heróis populares, tais como Guignol e Karagoz, estigmatiza a injustiça social, a opressão política e faz-se reivindicador e resistente (Plateia 1967: 69).



Figura XXXI[86]

A sua visão do teatro de bonifrates, como auxiliar na educação ou nas terapias várias, ia ao encontro do tradicional, vivo, dinâmico. O teatro de bonecos popular é pouco palavroso, em oposição ao teatro de atores de carne

[86] Henrique Delgado com alguns dos seus bonecos, construídos por ele próprio (fotografia gentilmente cedida pelo Museu da Marioneta de Lisboa).

e osso, onde o verbo era fundamental. E, Delgado era bastante crítico em relação a alguns intelectuais, nomeadamente aos historiadores do teatro humano que, segundo ele, menosprezavam o teatro de marionetas, considerando-o uma arte menor:

> A fronteira do teatro de bonifrates começa exactamente onde acaba a do humano. Os bonecos impressionam a assistência de uma forma diferente da dos actores vivos. Enquanto estas noções não estiverem devidamente divulgadas e existir em relação ao teatro de marionetas um preconceito nocivo por parte dos intelectuais que alguma vez fizeram, por mero diletantismo, experiências com fantoches e não alcançaram aquele sucesso nem despertaram o interesse que um "boneco" analfabeto consegue trabalhando dentro de uma barraquita de rua e, quase sempre, com bonecos que são meros tacos de madeira com um trapo agarrado (Neves 1969: 8).

Nos anos 60 verificava-se uma preocupante decadência do teatro de fantoches popular que ameaçava o seu fim. As suas condições de sobrevivência vinham diminuindo, em consequência das profundas alterações no modo de vida das populações. A tradição desta arte era essencialmente popular e o público rural – o seu último aliado – deixara de ver interesse nas suas representações. O marionetista Manuel Rosado chegara mesmo a ver na televisão um dos inimigos, queixando-se de que ela mostrava como se manipulam as marionetas, pondo a descoberto um segredo que eles nunca haviam revelado aos espetadores, acrescentando, ainda, o baixo nível de programas de fantoches, apresentados nas emissões infantis, que desprestigiava a arte titereira (Delgado 1967g: 14). Outra das razões deveu-se ao desenvolvimento dos meios de transporte, como determinante para o

termo do teatro de marionetas popular. Inicialmente as pessoas que se dirigiam às feiras iam a cavalo ou em carroças, perdendo muito tempo nos percursos. Como não dispunham de quaisquer possibilidades de regressar rapidamente às suas terras, viam-se compelidas a levarem consigo farnéis que lhe garantissem uma autonomia alimentar para alguns dias. O problema do alojamento resolvia-se num ápice; as barracas dos feirantes transformavam-se à noite em dormitórios. Mas, a rede rodoviária fora melhorada, aumentando de 25000 quilómetros em 1950 para 32000 quilómetros dez anos depois, o que motivara o aumento dos transportes automóveis e das deslocações de pessoas e produtos:

> Pode afirmar-se que é de nível internacional o estado de manutenção da rede rodoviária. Tem o facto repercussões económicas. Torna-se intenso o movimento de pessoas e mercadorias; e as carreiras de camionagem constituem elemento importante no progresso do país, no contacto das populações, no impulso dado à indústria de construção de autocarros e camiões (Nogueira 2000: 391).

A evolução dos meios de transporte veio possibilitar que as pessoas se deslocassem às feiras numa camioneta de carreira e regressassem no próprio dia. Os bonecreiros dos pavilhões começaram por ver gradualmente a diminuição do seu tradicional auditório, levando à extinção de um entretenimento que fez os encantos de miúdos e graúdos ao longo de décadas.

O trabalho de investigação de Henrique Delgado era feito a expensas próprias, sendo as suas viagens realizadas aos fins de semana e nos feriados, à procura dos últimos titereiros, na esperança de poder, ainda, registar as características artísticas de cada um destes. O seu estudo foi composto por

uma pesquisa sobre a História dos títeres portugueses e sobre a situação do Teatro de Bonifrates em Portugal, sob diversos aspetos: filológico, etimológico, sociológico, etc. Desde 1962 que a Fundação Calouste Gulbenkian vinha apoiando a atividade titereira, nomeadamente através da atribuição de bolsas de estudo, como acontecera com Lília da Fonseca, em 1964. Delgado envia, então, um plano de trabalho Fundação Gulbenkian, mencionando a importância do estudo por ser escassa a documentação sobre a evolução dos bonifrates em Portugal:

> 1) Redacção de três monografias, uma sobre a actividade dos bonecos alentejanos suspensos por arames (conhecidos pela designação de "Bonecos de Santo Aleixo"), outra sobre a actividade dos teatros de fantoches de feira (a que se chamam, vulgarmente, "robertos") e uma terceira sobre a actividade dos teatros de marionetas não populares, relativas ao período dos últimos 100 anos e dotadas de uma perspectiva histórica;
> 2) A organização de um álbum com fotografias de fantocheiros, fantoches, palcos e outros materiais;
> 3) O registo do repertório tradicional;
> 4) A feitura de um dicionário de titereiros (Plateia 1970: 17).

Em finais de 1969 a Fundação Calouste Gulbenkian chega mesmo a conceder-lhe uma bolsa de estudo para que Delgado pudesse dar continuidade à sua investigação, o que acaba por chegar tarde. O grande objetivo de Henrique Delgado era poder compilar toda a informação recolhida, que vinha publicando em jornais e revistas e, editá-la em livro. Não conseguiu cumprir com o seu propósito, contudo, a sua obra dispersa pela imprensa, é matéria de inestimável valor para o estudo do Teatro de Bonifrates no século XX em Portugal.

Conclusão

A composição desta tese, estruturada em cinco grandes capítulos e alicerçada nos conteúdos subjacentes ao tema principal, procurou a compreensão do teatro de bonifrates em Portugal, durante o Estado Novo, com fundamento nas suas origens. Com base nesta organização, passamos à apresentação dos resultados deste estudo, pela ordem das temáticas inscritas nos vários subcapítulos.

Começámos pela investigação das terminologias usadas para definir o ser inanimado, no sentido de descobrir a génese da denominação bonifrate, tendo concluído que a mesma tem raiz comum com o termo galego *monifate*, o qual evoluiu em Portugal para *bonifrate*.

Para entender o teatro de bonecos em Portugal, naqueles quarenta e um anos de ditadura salazarista, era importante conhecer os seus primórdios. Recuámos até à sua provável chegada à Península Ibérica, com as invasões do império romano, chegando à conclusão de que os tradicionais *Bonecos de Santo Aleixo* serão descendentes das *imaguncula animata* (figuras articuladas romanas), podendo observar nestas, características idênticas ao nível da construção e manipulação, nos atuais títeres alentejanos.

O teatro de bonifrates teve a sua génese nos rituais religiosos, podendo estabelecer-se uma relação entre o sagrado e o profano. As próprias terminologias usadas no passado atestam esta teoria. Os bonecreiros atuavam nas igrejas, contando as histórias bíblicas com os seus bonecos nos seus retábulos, os quais eram também chamados *presépios.* Existe, pois, uma estreita ligação entre o bonifrate e as figuras articuladas religiosas (Cristos e

Imagens de Roca). Estas são o exemplo de como a Igreja usou a estatuária para aproximar os fiéis, comovendo-os pelo realismo impresso nessas imagens. De igual modo os bonecos de teatro possuem essa capacidade de criar no espetador emoções e de transportá-lo para lá do real através das suas representações.

No título desta tese está inscrito o espaço temporal que definiu o regime ditatorial chefiado por Salazar. Era, por isso, importante o enquadramento do teatro de bonifrates no contexto sociopolítico do Estado Novo. Pudemos, assim, ver as várias estratégias usadas pela máquina do regime para controlar os portugueses, no interesse da ordem, da moral e dos bons costumes. A Censura passou, deste modo, a estar presente em todos os campos da vida dos portugueses, permitindo a Salazar a criação de um Portugal irreal, diferente em muito, daquele que era vivido e sentido pela população dedicada às mais diversas atividades de caráter intelectual, administrativo, braçal ou artístico.

Durante a vigência do Estado Novo existiram três tipos de teatro de bonifrates: os títeres alentejanos, mais conhecidos por Bonecos de Santo Aleixo (e os Bonecos de Orada, tendo chegado até nós unicamente os de Santo Aleixo); os pavilhões ambulantes de marionetas de feira; e os teatros de robertos.

O repertório dos Bonecos de Santo Aleixo é de cariz religioso inspirado em episódios bíblicos, tendo posteriormente sido acrescentados novos textos de origem popular, nomeadamente temas difundidos pela literatura de cordel usada nomeadamente pelos roberteiros.

Os empresários dos pavilhões ambulantes de marionetas de feira recorriam a um repertório idêntico ao dos roberteiros, visto que as histórias

principais eram representadas pelos robertos que faziam igualmente parte dos espetáculos daquelas salas itinerantes. Os pavilhões eram autênticos teatros de variedades, onde eram apresentados vários quadros com marionetas de fios, fantoches de luva, música e canto ao vivo.

Os roberteiros, pelas características do seu retábulo (a guarita feita de ripas e de tecido de *chita*), apresentavam-se nas praças e nas praias, fundamentalmente no verão, divertindo miúdos e graúdos com as diabruras dos seus robertos. O repertório provinha de textos de cordel e quadros do quotidiano do povo daquela época. As cenas, por serem apresentadas por um só manipulador e, pela exigência da manipulação, eram curtas, divertidas, mas extremamente dinâmicas.

Atualmente encontra-se vulgarizado o nome *Roberto*, para designar os bonecos de luva populares. Este poderá ter provindo da comédia de cordel *Roberto do diabo*, cuja apropriação do nome inscrito no título resultaria na difusão da nomenclatura para designar os intrépidos bonecos de luva. Encontrámos, contudo, documentação que vem delimitar a generalização do nome roberto, ficando este circunscrito a alguns roberteiros. Verificámos, portanto, que até 1974 cada bonecreiro batizava a sua personagem principal à sua maneira, não havendo a necessidade de consenso entre os vários roberteiros. Encontrámos, assim: em Braga, o *Zé Broas*; e em Esposende, o Arturinho.

Os textos usados pelos bonecreiros estabeleciam, por vezes, um paralelismo entre a história que estava a ser contada e o ambiente real que era vivido pelo público. É disto exemplo, entre outras, a peça *O Marquês de Pombal e os Jesuítas*, que conta o episódio da expulsão destes padres pelo

Ministro de D. José I, em 1759. A história estimulava o público, o qual se deixava envolver na representação, levando a que se insurgisse contra o opressor. A figura do inquisidor do século XVIII fora aqui transposta para a do regime salazarista do século XX.

Até 1974, os Bonecos de Santo Aleixo e os Robertos partilhavam o mesmo tipo de construção, usando materiais idênticos, dos quais faziam parte a madeira e os tecidos. Estes titereiros eram todos de origens humildes, pelo que os materiais e as ferramentas (essencialmente à base da navalha) usados para as esculturas refletiam os seus parcos recursos económicos.

Antes de 1974 os robertos eram integralmente esculpidos à navalha, tentando consoante a perícia de cada roberteiro chegar às linhas de um rosto humano. As cores procuravam, igualmente, imitar o tom natural da pele, sem exagero da pintura dos dentes ou dos olhos. Atualmente as cabeças dos robertos são em grande parte torneadas, pintadas de rosa forte, em que se destaca o nariz embutido, geralmente vermelho. Os olhos são grandes, para terem maior expressividade, são pintados de branco, contornados a preto, com a íris igualmente preta. A boca apresenta um sorriso rasgado, com dentes brancos, demarcados a preto. Esta característica de uma pintura exagerada poderá ter sido criada acidentalmente por um dos últimos roberteiros; o mestre António Dias. Este bonecreiro perdera uma vista, estando a dada altura quase cego do outro olho. Ao trabalhar com Francisco Esteves no Instituto de Tecnologia Educativa este ter-lhe-á fornecido uma cabeça torneada, bastando ao mestre titereiro pintá-la. A sua falta de visão poderá ter levado à pintura de uns olhos e de uma boca maiores do que o normal e do uso do cor-de-rosa para toda a cabeça. Isto pode explicar a nova imagem, visto que até 1974

António Dias e os outros roberteiros esculpiam as cabeças dos seus bonecos e usavam cores discretas.

O teatro de bonifrates verifica a partir dos anos 60 um gradual declínio, fruto das transformações tecnológicas, da evolução das estruturas da sociedade e das consequentes mudanças de mentalidades da população. Um destes exemplos é a melhoria da rede de transportes, que veio permitir que as pessoas se deslocassem com mais facilidade de uns sítios para os outros, não tendo necessidade de pernoitar nas feiras, onde os bonecreiros atuavam. Outro exemplo foi a chegada da televisão, que passou a exibir programas com fantoches, subtraindo espetadores aos bonecreiros. E, ao mesmo tempo os programas televisivos tornaram-se um dos inimigos dos titereiros, pois passou a mostrar como se manipulavam as marionetas, pondo a descoberto um segredo que os titereiros nunca haviam revelado aos espetadores.

A partir de 1954 começam a ser criados projetos pedagógicos com fantoches em escolas e outras instituições, entre as quais: Escola Técnica Elementar Francisco Arruda, Mocidade Portuguesa, Casa da Comédia e Instituto de Tecnologia Educativa. E, ainda companhias de teatro de bonifrates, tais como: O Teatro mais Pequeno do Mundo, Teatro de Branca-Flor, Robertoscope e Teatro Lilipute. O teatro de fantoches com cariz pedagógico, iniciado durante a vigência do Estado Novo, procurou, acima de tudo, orientar as crianças e os jovens no sentido da apreensão de novos preceitos ligados à formação do indivíduo.

Referências bibliográficas

AA. VV. (2005): "Museu da Marioneta de Lisboa". In: *Catálogo de Exposição.* Lisboa: EGEAC, E.M.

AA. VV. (2007): "O que é o Teatro?". In: *Programa Território Artes – Ministério da Cultura /Direcção-Geral das Artes.* Lisboa: Soctip – Sociedade Tipográfica S.A.

AA.VV. (2013): *Morreu o Demo, acabouse a peseta.* Compostela: Urco Editora: Aba frontal.

ABELHO, Azinhal (1969): *Teatro Popular Português – Volume II: Trás-os-Montes, mítico-jocoso.* Braga: Editora Pax.

ABELHO, Azinhal (1970): *Teatro Popular Português – Volume III: Entre-Douro-e-Minho.* Braga: Editora Pax.

ABELHO, Azinhal (1972): *Teatro Popular Português – Volume V: Lisboa e seus termos.* Braga: Editora Pax.

ABELHO, Azinhal (1973): *Teatro Popular Português – Volume VI: Ao Sul do Tejo.* Braga: Editora Pax.

ABREU, Carlos d' (2003): Para a História do antigo Convento Trinitário e culto à senhora dos Remédios na Paróquia de S. Lourenço da Lousa. Separata da Revista "Côavisão – Cultura e Ciência". Vila Nova de Foz Côa: Publicações da Câmara Municipal de V. N. Foz Côa.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, e FERNANDES, José Manuel (1993): *História da Arte em Portugal – Volume 14: A Arquitectura moderna.* Lisboa: Publicações ALFA.

ALMOYNA, Julio Martínez (2005): *Dicionário de Espanhol – Português.* Porto: Porto Editora.

AMARAL, Ana Maria (1996): *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos.* São Paulo: EDUSP.

AMARAL, Ana Maria (2002): *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos.* São Paulo: Editora SENAC.

AQUAVIVA, Claudio S. I. (2009): "Ratio Atque Institutio Studiorum Societatis Iesu". In: MIRANDA, Margarida, *Código Pedagógico dos Jesuítas*. Braga, Coimbra, Évora, Florianópolis, Lisboa: Esfera do Caos Editores.

ARDISA, Esteban Villarrocha, JUÁREZ, Iñaqui (2000): *Títere – Repaso por el Boletín de la Unión de Titiriteros (U.T.) y de la Asociación de Amigos de las Marionetas en homenaje a Franscisco Porras.* Zaragoza: Teatro Arbolé.

ARIOSTO, Ludovico (2007): *Orlando Furioso.* Trad. Margarida Periquito. Lisboa: Cavalo de Ferro Editores.

ARISTÓTELES (2007): *Poética.* Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ARISTÓTELES (2010): *Sobre a Alma.* Lisboa: Inprensa Nacional – Casa da Moeda.

ARTILES, Freddy (1998). *Títeres: História, Teoría y Tradición.* Zaragoza: Teatro Arbolé.

AZEVEDO, Cândido de (1999): *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano. Imprensa, Teatro, Cinema, Televisão, Radiodifusão, Livro*. Lisboa: Editorial Caminho.

BAROJA, Julio Caro (1990): *Ensayo sobre la literatura de cordel.* Madrid: ISTMO.

BASTOS, Sousa (1898): *Carteira do Artista.* Lisboa: José Bastos Editor.

BASTOS, Sousa (1908): *Diccionario do Theatro Portuguez.* Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.

BASTOS, Glória (2006): *O Teatro para Crianças em Portugal. História e crítica.* Lisboa: Editorial Caminho.

BELL, John (2000*): Puppets, Masks and performing objects*. Massachussetts: MIT Press (Massachussetts Institut of Technology).

BENSKY, Roger-Daniel (2000): *Recherche sur les structures et la symbolique de la marionnette.* Saint-Genouph: Librairie Nizet.

BERTHOLD, Margot (2005): *História Mundial do Teatro.* Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva.

BLUTEAU, Raphael (1712): *Vocabulario Portuguez e Latino – Volume I e II.* Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de JESU.

BLUTEAU, Raphael (1720): *Vocabulario Portuguez e Latino – Volume VI.* Lisboa: Na Officina de Pascoal da Sylva.

BLUTEAU, Raphael (1728): *Supplemento ao Vocabulario Portuguez, e Latino, que acabou de sahir a luz, anno de M.DCC.XXI.Dividido em Outo Volumes dedicados ao Magnifico Rey de Portugal, D. Joaõ. Parte II. Pelo P. D. Rafael Bluteau Clerigo Regular, Doutor na Sagrada Theologia, Prègador da Rainha de Gram Bretanha, Henriqueta Maria de França, Qualificador do Santo Officio no sagrado Tribunal da Inquisiçaõ de Lisboa, e Academico da Academia Real. Lisboa Occidental, na Patriarcal officina da Musica Anno de M.DCC.XXVIII Com todas as licenças necessarias.*

BOEHN, Max von (1932): *Dolls and Puppets.* London: George G. Harrap & Company, Ltd.

BORIE, Monique, e ROUGEMONT, Martine de, e SCHERER, Jacques (2004): *Estética teatral – Textos de Platão a Brecht.* Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BOUCHER, François (2010): *História do Vestuário no Ocidente – das origens aos nossos dias.* Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify.

BRAGA, Teófilo (1870a): *História do Theatro Portuguez: Século XVI.* Porto: Imprensa Portuguesa – Editora.

BRAGA, Teófilo (1870b): *História do Theatro Portuguez: A comédia clássica e as tragicomédias. Séculos XVI e XVII.* Porto: Imprensa Portuguesa – Editora.

BRAGA, Teófilo (1910): *O Martyr da Inquisição Portugueza António José da Silva (O Judeu)*. Lisboa: Junta Liberal.

BRAGA, Teófilo (1986): O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições – Volumes II. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

BRAGA, Teófilo (1994): *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições – Volume II.* Lisboa: Publicações Dom Quixote.

BRAGA, Teófilo (1995): *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições – Volume I.* Lisboa: Publicações Dom Quixote.

BRANCO, Camilo Castelo (1986): *O Judeu.* Porto: Lello & Irmão – Editores.

BRANCO, João de Freitas (2005): *História da Música Portuguesa.* Mem Martins: Publicações Europa - América.

CAMPOY, Comba (2013): "Unha viaxe pola estirpe de Barriga Verde". In: ERMIDA, Germám, e IGLESIAS, Xaime, e MARTÍNEZ, Marcelo, e SOLLA, Pedro, e RUMBAU, Toni, *Morreu o Demo, acabouse a peseta.* Compostela: Urco Editora: 41.

CARVALHO, Jeronymo Moreira de (1799): *Historia do Grande Roberto, Duque de Normandia, e Imperador de Roma. Em que se trata da sua concepção, e nascimento, e de sua depravada vida, por onde mereceo ser chamado Roberto do diabo, e do seu grande arrependimento, e prodigiosa penitencia, por onde mereceo ser chamado Roberto de Deos, e prodigios, que por mandado de Deos obrou em batalha.* Lisboa: Na Officina de Francisco Borges de Sousa. Com licença da Real Meza Censoria.

CARVALHO, Rómulo de (2008): *História do Ensino em Portugal – Desde a Fundação da Nacionalidade até o fim do Regime de Salazar-Caetano.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CENTENO, Yvette K. (2007): *Teatro e Sociedade (Ler/Ver Teatro).* Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

CERVANTES Saavedra, Miguel de (1615): *Segvnda Parte Del Ingenioso Cavallero Don Quixote de La Mancha.* Por Miguel de Ceruantes Saauedra, autor de su primera parte. Dirigida a don Pedro Fernandez de Castro, Conde de Lemos, de Andrade, y de Villalua, Marques de Sarria, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, Comendador de la Encomienda de Peñafiel, y la Zarça de la Orden de Alcantara, Virrey, Gouernador, y Capitan General del Reyno de Napoles, y Presidente del Supremo Consejo de Italia. Con Privilegio. En Madrid, Por Iuan de la Cuesta. Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey N.S.

CERVANTES Saavedra, Miguel de (1739): *Novelas Exemplares de Miguèl de Cervantes Saavedra: Dirigidas a la Exelentissima Señora Condessa de Westmorland, en esta ultima Imprecion: Adornadas y illustradas de muy bellas Estampas. Tomo Primero. En Haya à Costa de J. Neaulme. MDCCXXXIX.*

CESARINY, Mário (2004): *Horta de Literatura de Cordel. O Continente Submerso. O Grande Teatro do Mundo. Os Sobreviventes do Dilúvio: monstros nacionais, monstros estrangeiros.* Lisboa: Assírio & Alvim.

COELHO, Rui Pina (2009): *Casa da Comédia – (1946-1975) – Um Palco para uma Ideia de Teatro.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

COIMBRA, Artur Ferreira (2009): *Teatro-Cinema de Fafe – Memória para o Futuro*. Fafe: Câmara Municipal de Fafe.

CORREIA, António Mendes *et al.* (1981a): *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira – Volume XIII.* Lisboa, Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia.

CORREIA, António Mendes *et al.* (1981b): *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira – Volume XXV.* Lisboa, Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia.

COSTA, Isabel Alves, e Baganha, Filipa (1989): *O Fantoche que ajuda a crescer.* Rio Tinto: Edições ASA.

COSTA, Isabel Alves (2003): *O Desejo de Teatro.* Porto: Edições Afrontamento.

COSTA, J. Almeida, e MELO, A. Sampaio e (2005): *Dicionário da Língua Portuguesa.* Porto: Porto Editora.

CRUZ, Liberto (1975): Vida de D. Quixote, Esopaida e Guerras do Alecrim. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

CRUZ, Duarte Ivo (s.d.): *Introdução ao Teatro Português do século XX (seguido de uma antologia).* Lisboa: Espiral.

CRUZ, Duarte Ivo (2001): *História do Teatro Português.* Lisboa: Editorial Verbo.

CURRELL, David (2010): *Making and Manipulating Marionettes.* Wiltshire: The Crowood Press.

DALLABRIDA, Norberto (2009): "A Ratio Studiorum e a Modernidade Pedagógica no Mundo Católico". In: MIRANDA, Margarida, *Código Pedagógico dos Jesuítas*. Braga, Coimbra, Évora, Florianópolis, Lisboa: Esfera do Caos Editores: 287-289.

DELGADO, Henrique (1967a): "Marionetas no Alentejo: Herança da Idade Média". In: *Flama.* 7 de Abril de 1967: 35-37.

DELGADO, Henrique (1967b): "Um etnólogo francês descobre no Alentejo uma família de marionetistas: uma raridade". In: *Plateia.* 25 de Abril de 1967: 11.

DELGADO, Henrique (1967c): “Bonecos de Santo Aleixo” I: Trabalhadores rurais, herdeiros de uma tradição multisecular transmitida de geração para geração por via oral, apresentam, no Alto Alentejo, um espetáculo de marionetas único no Mundo”. In: *Diário de Lisboa.* 27 de Junho de 1967: 6.

DELGADO, Henrique (1967d): “Bonecos de Santo Aleixo” III: O Espectáculo de marionetas apresentado pelos Talhinhas termina de madrugada”. In: *Diário de Lisboa*. 29 de junho de 1967: 4,10.

DELGADO, Henrique (1967e): “Teatro de Fantoches”. In: *Seara Nova.* Agosto de 1967: 254-256.

DELGADO, Henrique (1967f): “”Por 10 tostões de entrada em jardins públicos já me sentiria recompensado…” - desabafa o titereiro popular António Dias”. In: *Plateia.* 14 de Novembro de 1967: 8-9.

DELGADO, Henrique (1967g): “Manuel Rosado: o último titereiro popular que conservou até aos nossos dias toda a tradição do teatro de marionetas clássico”. In: *Plateia.* 26 de Dezembro de 1967: 12-14.

DELGADO, Henrique (1968a): “Joaquim Pinto: - O desenvolvimento dos meios de transporte determinou o desaparecimento dos grandes pavilhões de Teatro de Marionetas”. In: *Plateia.* 16 de Janeiro de 1968: 12-13.

DELGADO, Henrique (1968b): “António Talhinhas “muitas vezes os espectáculos dos Bonecos de Santo Aleixo apresentados no Alentejo são quase só preenchidos com fados e guitarras””. In: *Plateia.* 6 de Fevereiro de 1968: 10-11.

DELGADO, Henrique (1968c): “Manuel Jaleca: o decano dos marionetistas portugueses “Tentei, em 1925, dar novos rumos aos espectáculos dos “Bonecos de Santo Aleixo” mas nada pude contra a força de uma tradição inamovível””. In: *Plateia.* 13 de Fevereiro de 1968: 70-71.

DELGADO, Henrique (1968d): “Henrique Duarte: “trabalhar sozinho dentro de uma pequena barraca de fantoches obriga a um esforço de cuja violência o público raramente se apercebe””. In: *Plateia.* 5 de Março de 1968: 57.

DELGADO, Henrique (1968e): "Lília da Fonseca: "um museu de fantoches anexo a uma sala de espectáculos cumpriria uma função de inestimável utilidade"". In: *Plateia.* 18 de Junho de 1968: 31.

DELGADO, Henrique (1968f): "Portugal exporta marionetas para Inglaterra". In: *Plateia.* 20 de Agosto de 1968: 17.

DELGADO, Henrique (1968g): "O que é o Teatro Popular de Marionetas?". In: *Plateia*. 17 de Setembro de 1968: 63.

DELGADO, Henrique (1968h): "Festa de fantoches no Pavilhão Mexicano em Tomar". In: *Plateia.* 19 de Novembro de 1968: 24-25.

DELGADO, Henrique (1968i): "Equipa de titereiros populares contemplada com subsídio". In: *Plateia.* 17 de Dezembro de 1968: 58.

DELGADO, Henrique (1969a): "Espectáculos ambulantes de fantoches: teatro do povo para o povo". In: *Plateia.* 28 de Janeiro de 1969: 51.

DELGADO, Henrique (1969b): "Fantoches de Riba e Além Tejo juntaram-se em Lisboa". In: *Plateia.* 4 de Fevereiro de 1969: 50.

DELGADO, Henrique (1969c): "Augusto Sérgio: 40 anos de actividade titereira, 8 dos quais em Espanha". In: *Plateia.* 28 de Outubro de 1969: 21.

DELGADO, Henrique (1970): "António Santos: o titereiro-prodígio dos despiques e improvisos com marionetas". In: *Plateia.* 10 de Março de 1970: 11.

DELGADO, Henrique (2011a): "Notas soltas". In: RIBEIRO, Rute, *Henrique Delgado – contributos para a história da marioneta em Portugal.* Lisboa: Museu da Marioneta/EGEAC: 88.

DELGADO, Henrique (2011b): "Apontamento". In: RIBEIRO, Rute, *Henrique Delgado – contributos para a história da marioneta em Portugal.* Lisboa: Museu da Marioneta/EGEAC: 142.

DELGADO, Isabel Lopes (2000): *Para Uma Leitura de* Felizmente Há Luar! *De Luís de Sttau Monteiro.* Lisboa: Editorial Presença.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS (1968): "Teatro Lilipute (de fantoches) na Academia de Amadores de Música". In: *Diário de Notícias.* 14 de Janeiro de 1968: 6.

DIÁRIO POPULAR (1967): "Uma arte popular de fundas tradições que revive por iniciativa da Casa da Comédia". In: *Diário Popular.* 1 de Novembro de 1967.

DIAS, Manuel Costa (1998): *Construção de Fantoches.* Braga: CTB/TET Edições

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (1996): Madrid: Brosmac.

DICIONÁRIO DE PORTUGUÊS-FRANCÊS (1986): Porto: Porto Editora.

DICIONÁRIO DE PORTUGUÊS-INGLÊS (1987): Porto: Porto Editora.

DRIEŽIS, Rimas e BRAŠKYTĖ, Alma (2008): "Gyvasis Lelių Muziejus – Live Puppet Museum". In: *Catálogo do Museu de Teatro de Marionetas "Lėlė" de Vilnius.* Vilnius: Vilniaus teatras "Lėlė".

DUBY, Georges (1993): *O Tempo das Catedrais. A arte e a sociedade, 980-1420*. Lisboa: Editorial Estampa.

EDÍPICA, Tertúlia (2003): *Dicionário de Sinónimos.* Porto: Porto Editora.

ESTEVES, Francisco (1964): *Zé Broa no Far West. Teatro de Bonifrates em um acto.* Secretariado Nacional de Informação [SNI], Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos. Proc. 7547. Documento dactilografado.

EUSÉBIO, Maria de Fátima, *et al*. (2009): *Arte, poder e religião nos tempos medievais. A identidade de Portugal em construção.* Viseu: Câmara Municipal de Viseu.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha (1997) "Dom Gaifeiros". In: GARRETT, Almeida, Romanceiro. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses: 119.

FERRO, António (1933): *Salazar – o homem e a sua obra.* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.

FLEXOR, Maria Helena Ochi (2005): "Imagens de roca e de vestir na Bahia". In: Revista Ohun – Ano 2, nº 2, outubro 2005. Bahia: EBA-UFBA: 165-166.

FONSECA, Lília da (1963): *O Menino não quero.* Lisboa: Colecção Carrocel; 8. Seara Nova [distrib.].

FONSECA, Lília da (1965): "Kasper, uma pessoa importante". In: *Diário de Lisboa.* 30 de Setembro de 1965: página central.

FONSECA, João Corregedor da (1966) : "Teatro de Fantoches – Teatro de Rua : Uma tradição que se perde". In : *O Século Ilustrado.* 23 de Abril de 1966 : 7,10,17.

FONSECA, Lília (1982): *História do teatro de Branca-Flor nos seus 20 anos de existência.* Lisboa: Tipografia Mirandela.

FOURNEL, Paul (1995): *Les Marionnettes*. Paris: Bordas.

FRANCO, Graça (1993): *A Censura à Imprensa – (1820-1974).* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

FRANCO, José Eduardo *et al.* (2010): *Dicionário Histórico das Ordens e Instituições Afins em Portugal.* Lisboa: Gradiva.

FREIRE, Dulce (2010): *Produzir e Beber. A questão do vinho no Estado Novo (1929-1939).* Lisboa : Âncora Editora.

FULDAER Zeitung (1965): "Ein Gast aus dem fernen Portugal". In: *Fuldaer Zeitung.* 23 Februar 1965.

FULDAER Zeitung (1965): "Mademoiselle kam aus Portugal". In: *Fuldaer Volkszeitung.* 23 Februar 1965.

GAFFIOT, Félix (1986 [1934]): *Dictionnaire Latin Français.* Paris: Hachette.

GARRETT, Almeida (1997): Romanceiro. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses.

GAUCHER, Élisabeth (1998): "La vie du terrible Robert le dyable – Un exemple de mise en prose (1496)". In: *Le choix de la prose (XIII^{e}-XV^{e} siècles).* Paris: Cahiers de Recherches Médiévales.

GAUCHER, Élisabeth (2003): *Robert le Diabe. Histoire d'une légende.* Paris : Champion.

GEFAC – Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra (2003): *Teatro Popular Mirandês – Textos de Cariz Profano.* Coimbra: Almedina.

GIACOMETTI, Michel (1967) : "O espectáculo de marionetes de Santo Aleixo". In: *Diário de Lisboa.*20 de Julho de 1967.

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

GILLES, Annie (1993): *Images de la marionnette dans la littérature.* Nancy: Éditions Institut International de la Marionnette.

GONÇALVES, Rui Mário (1993a): *História da Arte em Portugal – Volume 12: Pioneiros da modernidade.* Lisboa: Publicações ALFA.

GONÇALVES, Rui Mário (1993b): *História da Arte em Portugal – Volume 13: De 1945 à actualidade.* Lisboa: Publicações ALFA.

GONZÁLEZ, Jaime Iglesias (2001): *Barriga Verde, un persoeiro con engado*. Pontevedra: Asociación Socio-Cultural Cedofeita.

HAMILTON, Edith (1983): *A Mitologia.* Trad. Maria Luísa Pinheiro. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1992): *Fenomenologia do Espírito. Parte I.* Trad. Paulo Meneses com a colaboração de Karl-Heinz Efken. Petrópolis: Editora Vozes.

HERNÁN, J. Pereda (2008): *2000 Años de Cristianismo – Historiograma del Camino de la Iglesia.* Pozuelo de Alarcon: FECOM – Fundación para la Evangelización y Comunicación.

IGLESIAS, Xaime (2013): "Os Silvent asentados en Galicia". In: CAMPOY, Comba, e ERMIDA, Germám, e MARTÍNEZ, Marcelo, e SOLLA, Pedro, e RUMBAU, Toni, *Morreu o Demo, acabouse a peseta.* Compostela: Urco Editora: 52.

JURKOWSKI, Henryk (1991): *Écrivains et marionnettes – quatre siècles de littérature dramatique.* Éditions Institut International de la Marionnette.

JURKOWSKI, Henryk (2008): Metamorphoses*; La Marionnette au XX siècle.* Paris: L'Entretemps.

KANT, Immanuel (2010): *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

KLEIST, Heinrich von (2009): *Sobre o Teatro de Marionetas e outros escritos.* Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona.

KOMINZ, Laurence R., e LEVENSON, Mark (1998): *The Language of the Puppet.* Pacific Puppetry Center Press.

LATSHAW, George (2000): *The complete book of puppetry.* New York: Dover Publications, Inc.

LAVAL, Francisco Pyrard de (1944): *Viagem de Francisco Pyrard de Laval às Índias Orientais Portuguesas (1601 a 1611).Volume II.* Trad. Joaquim Heliodoto da Cunha Rivara. Porto: Livraria Civilização.

LEAL, João (2000): *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional.* Lisboa: Publicações Dom Quixote.

LESSARD, M., e GOYETTE, H. G., e BOUTIN, G. (1990): *Investigação Qualitativa. Fundamentos e Práticas.* Lisboa: Instituto Piaget.

LETRAS E ARTES (1964): "Francisco Esteves: «é absolutamente necessário cultivar nas crianças o gosto pelo teatro»". In: *Jornal de Letras e Artes.* 11 de Novembro de 1964: 16.

LIMA, J. da Costa (1952): Imagens de Nossa Senhora: algumas esculturas do século XIV ao XVIII existentes no Porto. Porto: Publicações da Câmara Municipal do Porto.

LIMA, Paulo (2010): *Michel Giacometti – Filmografia Completa. Volume 3.* Vila Verde: Tradisom.

LE JOUR (1969): "Folklore Portugais a Spa par la grâce des marionnettes de Branca-Flor". In: *Le Jour.* 22 août 1969.

LINO, Raul (1992 [1933]): *Casas Portuguesas*. Lisboa: Edições Cotovia.

LOPES, Norberto (1975): *Visado Pela Censura*. Lisboa: Ed. Aster.

LOPES, Teresa Rita (1993): *Miguel Torga – Ofícios a "Um Deus de Terra".* Rio Tinto: Edições ASA.

LOURENÇO, Eduardo (1989): "Imagem e Sagrado". In: NADAL, Emília, *Imagens do Sagrado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 5-7.

MACHADO, José Pedro (1967a): *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Volume I.* Lisboa: Livros Horizonte.

MACHADO, José Pedro (1967b): *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Volume II.* Lisboa: Livros Horizonte.

MACHADO, José Pedro (1991): *Grande Dicionário da língua Portuguesa – Volume V.* Lisboa: Publicações ALFA.

MACHADO, José Pedro (1995): *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa – Volume V.* Lisboa: Livros Horizonte.

MÃE, Valter Hugo (2006): "Nota". In: BRANCO, Camilo Castelo, *Maria! Não Me Mates, Que Sou Tua Mãe!.* Vila Nova de Famalicão: Objecto Cardíaco.

MAGALHÃES, M. M. de S. Calvet de, e GOMES, Aldónio (1964): *A Criança e o Teatro.* Lisboa: Bertrand.

MAGNIN, Charles (1862): *Histoire des Marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Deuxième Édition. Revue et corrigée.* Paris : Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs.

MATTOSO, José (1998): *História de Portugal – O Estado Novo (1926-1974) – Volume 7.* Coordenação de Fernando Rosas. Lisboa: Editorial Estampa.

MATTOSO, José (2011): *História da Vida Privada em Portugal – Os Nossos Dias*. Coordenação de Ana Nunes de Almeida. Porto: Círculo de Leitores e Temas e Debates.

MAUNDRELL, Henry (1732): *A Journey from Aleppo to Jerusalem at Easter, A.D. 1697.* Oxford: Printed at the Theater.

MENESES, Filipe Ribeiro de (2010): *Salazar – Uma Biografia Política.* Trad. Teresa Casal. Alfragide: Publicações Dom Quixote.

MESCHKE, Michael (1988): *Una estética para el teatro de títeres*. Trad. Marina Torres de Uriz. Edição – Instituto Iberoamericano; Gobierno Vasco; UNIMA – Federacion España.

MIRANDA, Maria Margarida Lopes de (2009): *Código Pedagógico dos Jesuítas – Ratio Studiorium da Companhia de Jesus (1599) – Regime Escolar e Curriculum de Estudos.* Braga, Coimbra, Évora, Florianópolis, Lisboa: Esfera do Caos Editores.

MONTEIRO, Adolfo Casais (1974): *O País do Absurdo – Textos Políticos.* Ed. República.

MORAES Silva, Antonio de (1789): *DICCIONARIO DA LINGUA PORTUGUEZA* composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira.

MOREL, Nina (1969): *Como Fazer Teatro Com Marionetas.* Trad. Maria Helena Lucas. Lisboa: Mocidade Portuguesa Feminina.

MOTA, Francisco (2002): In: ZURBACH, Christine, *Teatro de marionetas – tradição e modernidade.* Évora: Casa do Sul Editora.

MOURINHO, António (1984): *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas.* Bragança: Escola Tipográfica.

NEVES, Orlando (1969): "Henrique Delgado". In: *República.* 25 de Janeiro de 1969: 8.

NIEBRO, Fracisco (2003): "Las Cuntas de Tiu Jouquin". In: *Texto dramático.* Lisboa. (dramaturgia não editada).

NOBEL Lectures (1969): *Literature 1901-1967*. Amsterdam: Editor Horst Frenz, Elsevier Publishing Company.

NOGUEIRA, Franco (2000): *O Estado Novo [1933-1974]*. Porto: Civilização Editora.

Ó, Jorge Ramos do (1992): "Salazarismo e Cultura". In: *Nova História de Portugal – Volume XII.* Direção de Joel Serrão e A. Oliveira Marques. Lisboa: Editorial Presença.

OLIVEIRA, José Luís de (2010): *O teatro de bonifrates em António José da Silva, o Judeu.* Dissertação de Mestrado em Ciências da Cultura. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

PACHECO, Luiz (1969): "Mestre Esteves das marionetas". In: *Diário de Lisboa.* 23 de Outubro de 1969.

PAÇOS, Fernando de (2008): *Teatro Infantil. 15 peças de palco.* Lisboa: Editorial Verbo.

PASSOS, Alexandre (1999): *Bonecos de Santo Aleixo – a sua (im)possível história. As Marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e sua influência nos Títeres Alentejanos.* Évora: Gráfica Maiadouro.

PAVIS, Patrice (2005): *Dicionário de teatro.* Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva.

PEDROSO, Consiglieri (1988): *Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa e Outros Escritos Etnográficos.* Lisboa: Publicações Dom Quixote.

PEREIRA, Paulo (1995): *História da Arte Portuguesa – Terceiro Volume: Do Barroco à Contemporaneidade.* Barcelona: Círculo de Leitores.

PERIQUITO, Margarida (2007): "O «Orlando Furioso» – Génese". In: ARIOSTO, Ludovico, *Orlando Furioso.* Lisboa: Cavalo de ferro Editores: 15-23.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1964): *História do Teatro Português.* Lisboa: Portugália Editora.

PICON-VALLIN, Béatrice (2006): *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea.* Trad. Cláudia Fares *et al.* Rio de Janeiro: Letra e Imagem.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes (1862): *Excerptos do Processo de Antonio José.* In: Revista Trimestral do Instituto Historico, e Ethnografico do Brasil, 3º trimestre, p. 380-419.

PINTO, José Filipe (2011): *Segredos do Império da Ilusitânia: A Censura na Metrópole e em Angola*. Coimbra: Edições Almedina.

PINTO, Paulo Feytor (2001): *Como pensamos a nossa Língua e as Línguas dos outros*. Lisboa: Editorial Estampa.

PLATEIA (1967): "Henrique Delgado fala do ignorado mundo das marionetas". In: *Plateia.* 31 de Janeiro 1967: 69.

PLATEIA (1970): "A Fundação Gulbenkian incumbiu o nosso colaborador Henrique Delgado de um exaustivo Inventário Artístico sobre o Teatro de Marionetes em Portugal". In: *Plateia.* 26 de Maio de 1970: 17.

PORTELA, Artur (1987): *Salazarismo e Artes Plásticas.* Biblioteca Breve – Volume 68. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.

PUNSET, Eduardo (2008): *A Alma está no Cérebro. Radiografia da máquina de pensar.* Lisboa: Publicações Dom Quixote.

RAIMUNDO, Orlando (2015): *António Ferro: O Inventor do Salazarismo – Mitos e falsificações do homem da propaganda da ditadura.* Alfragide: Publicações Dom Quixote.

READ, Herbert (2007): *Educação pela Arte.* Lisboa: Edições 70.

REBELLO, Luiz Francisco (1977): *O Primitivo Teatro Português.* Biblioteca Breve – Volume 5. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.

REBELLO, Luiz Francisco (1984): *História do Teatro de Revista em Portugal – 1º volume.* Lisboa: Publicações Dom Quixote.

REBELLO, Luiz Francisco (1985): *História do Teatro de Revista em Portugal – 2º volume.* Lisboa: Publicações Dom Quixote.

REBELLO, Luiz Francisco (2000): *Breve História do Teatro Português.* Mem Martins: Publicações Europa – América.

REBELLO, Luiz Francisco (2010): *Três Espelhos – Uma visão panorâmica do Teatro Português do Liberalismo à Ditadura (1820-1926).* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

REGO, Raul (1969): *Horizontes Fechados*. Lisboa: ed. Autor.

RIBEIRO, Orlando (1998): *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico.* Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora.

RIBEIRO, Rute (2007): *Branca-Flor. O Teatro de Lília da Fonseca 1962-1982.* Lisboa: EGEAC/Museu da Marioneta.

RIBEIRO, Rute (2011): *Henrique Delgado – contributos para a história da marioneta em Portugal.* Lisboa: Museu da Marioneta/EGEAC.

RIOS, Conceição (2006): *Figurado de Barcelos: Desenhos de Barro.* Barcelos: Câmara Municipal de Barcelos.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso (2009): "Cristo". In: EUSÉBIO, Maria de Fátima, *et al.*, *Arte, poder e religião nos tempos medievais. A identidade de Portugal em construção.* Viseu: Câmara Municipal de Viseu: 198-201.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso *et. al.* (2008): *Românico do Vale do Sousa.* Porto: Rota do Românico.

RUMBAU, Toni (2014): *Rotas de Polichinelo – Marionetas e cidades da Europa.* Lisboa: Museu da Marioneta/EGEAC.

RUSSO, José (2007): "Um olhar por dentro". In: Zurbach, Christine, e FERREIRA, José Alberto, e SEIXAS, Paula *Autos, Passos e Bailinhos – Os Textos do Bonecos de Santo Aleixo.* Évora: Casa do Sul Editora: 23.

SAAVEDRA, José Augusto Pinto da Cunha (1935): *Provezende – O Templo Romano de Sta. Marinha (V Século da E. C.).* Lisboa: [s.n.].

SALAZAR, António de Oliveira (2007 [1937]): *Como se reergue um Estado*. Lisboa: Esfera do Caos Editores.

SANTARENO, Bernardo (1966): *O Judeu*. Lisboa: Edições Ática.

SANTA-RITA, Augusto de (s.d.): *O Capuchinho Vermelho.* Lisboa: [s.n.].

SARAIVA, António José (1950): *História da Cultura em Portugal – Volume I.* Lisboa: Jornal do Fôro.

SARAIVA, António José, LOPES, Óscar (1989): História da Literatura Portuguesa. Porto: Porto Editora.

SARAIVA, António José (2007): *A Cultura em Portugal – Teoria e História – Volume I – Introdução Geral à Cultura Portuguesa.* Lisboa: Gradiva.

SARAIVA, António José, LOPES, Óscar (1989): *História da Literatura Portuguesa.* Porto: Porto Editora.

SARDICA, José Miguel (2011): *O Século XX Português*. Alfragide: Texto Editores.

SARDINHA, José Alberto (2010): *A Origem do Fado.* Vila Verde: Tradisom.

SARDINHA, José Alberto (2012): *Danças Populares do Corpus Christi de Penafiel*. Vila Verde: Tradisom.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos (1933): *Teatro de Outros Tempos. Elementos para a História do Teatro Português.* Lisboa: [s.n.].

SILVA, António José (1957): *Obras Completas – Volume I*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 4-6.

SILVA, António José (1957): "Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança". In: *Obras Completas – Volume I*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 17-117.

SILVA, António José (1957): "Esopaida ou Vida de Esopo". In: *Obras Completas – Volume I*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 119-223.

SILVA, António José (1958): "Anfitrião ou Júpiter e Alcmena". In: *Obras Completas – Volume II*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 93-223.

SILVA, António José (1958): "As Variedades de Proteu". In: *Obras Completas – Volume IV*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 3-90.

SILVA, Maria Palmira Moreira da (1998): *Bonifrates e teatro de sombras.* Porto: Civilização Editora.

SILVA, Susana Constantino Peixoto da (2010): *Arquitectura de Cine Teatros: evolução e registo [1927-1959] – Equipamentos de Cultura e Lazer em Portugal no Estado Novo.* Coimbra: Edições Almedina.

SILVEIRA, Francisco Maciel (1992): Concerto barroco às óperas do Judeu. São Paulo: Editora Perspectiva.

SNI (1946): *A CulturaPortuguesa e o Estado Novo.* Lisboa: Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular e Turismo.

SPN (1943): *Dez Anos de Política do Espírito.* Lisboa: Secretariado da Propaganda Nacional.

SOARES, Maria Fernanda Martins, FERREIRA, Vítor Wladimiro (1996): *Grande Dicionário Enciclopédico Ediclube – Volume XVI.* Madrid: Ediclube.

SOUZA, Alberto (1924): *O Trajo Popular em Portugal nos séculos XVIII e XIX. Volume II.* Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia.

SUZUKI, Tadashi (1986): *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki.* Translated by J. Thomas Rimer. New York: Theatre Communications Group.

TIZA, António Pinelo (2004): *Inverno Mágico.* Lisboa: Ésquilo.

TORGA, Miguel (2007 [1950]): *Portugal.* Lisboa: Publicações Dom Quixote.

TREFALT, Uros (2005): *Dirección de Títeres.* Ciudad Real: Ñaque Editora.

VAREY, John Earl (1957): *Historia de los Títeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII).* Madrid: Revista de Occidente.

VASCONCELOS, José Leite de (1979): *Teatro Popular Português II (Profano).* Coimbra: Atlântida Editora.

VASCONCELOS, José Leite de (1986): *Tradições Populares de Portugal – Temas Portugueses.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

VIANA, António Manuel Couto (1967): *O Teatro ao Serviço da Criança.* Lisboa: Editora Pax.

VIANA, António Manuel Couto (2008): "Prefácio". In: PAÇOS, Fernando de, *Teatro Infantil. 15 peças de palco.* Lisboa: Editorial Verbo: 13.

VIEIRA, Joaquim (2010): *Fotobiografias Século XX – António de Oliveira Salazar*. Porto: Temas e Debates, Círculo de Leitores e Autor.

VITERBO, Fr. Joaquim de Santa Rosa de (1798): *Elucidario das Palavras, Termos, e Frases, que em Portugal antiguamente se usárão, e que hoje regularmente se ignorão: Obra indispensavel para entender sem erro os Documentos mais raros, e preciosos, que entre nós se conservão: Publicado em Beneficio da Litteratura Portugueza, e dedicado ao Principe N. Senhor por Fr. Joaquim de Santa Rosa de Viterbo, Dos Menores Observantes reformados da Real Provincia da Conceição. Tomo Primeiro.* Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira. Com licença da Meza do Desembargo do Paço.

VITERBO, Fr. Joaquim de Santa Rosa de (1983): *Elucidário das Palavras, Termos e Frases que em Portugal antigamente se usaram, e que hoje regularmente se ignoram: obra indispensável para entender sem erro os documentos mais raros e preciosos que entre nós se conservam. Edição crítica baseada nos manuscritos e originais de Viterbo. Volume Primeiro.* Direção de Mário Fiúza. Porto-Lisboa: Livraria Civilização.

WALSH, Neale Donald (2002): *Conversas com Deus. Livro 1.* Cascais: Sinais de Fogo Publicações.

ZURBACH, Christine (2002): *Teatro de marionetas – tradição e modernidade.* Évora: Casa do Sul Editora.

ZURBACH, Christine, e FERREIRA, José Alberto, e SEIXAS, Paula (2007): *Autos, Passos e Bailinhos – Os Textos do Bonecos de Santo Aleixo.* Évora: Casa do Sul Editora.

Testemunhos orais

TORRADO, António (Entrevista realizada por José Luís Oliveira, Lisboa, 24 de maio de 2013).

MIRANDA, Delphim (Entrevista realizada por José Luís Oliveira, Lisboa, 23 e 25 de julho de 2015).

BARROS, José Carlos (Entrevista realizada por José Luís Oliveira, Lisboa, 24 de julho de 2015).

DIAS, Manuel Costa (Entrevista realizada por José Luís Oliveira, Évora, 15 de outubro de 2015)

ANEXOS / ENTREVISTAS

ANTÓNIO TORRADO (1939-)
(Poeta, ficcionista, dramaturgo, autor de obras de pedagogia)

Como começa o seu gosto pelas marionetas?

A minha primeira experiência de teatro de marionetes foi na qualidade de espetador. Era eu criança e na praia de Santo Amaro de Oeiras ou de Carcavelos, já não me recordo, ali na linha do Estoril, perdi-me a ir atrás duma barraquinha de fantoches. A minha família deixou de saber de mim, porque eu fiquei tão fascinado ao ver aquela fantochada, ainda, que era *O Barbeiro*, *A Tourada*, aquela fantochada, com aquela voz estridente, pois fiquei tão fascinado com aquilo, que à medida que eles iam percorrendo a praia, eu ia perseguindo também o grupo e vendo várias vezes a mesma peça representada, teria eu três, quatro anos. Não me lembro nada disso, mas tenho uma vaga ideia dum grande abraço da minha mãe quando me encontrou, porque já imaginava que o filho dela tinha sido raptado.
Mas pronto, comecei cedo a apaixonar-me pelo teatro de fantoches. Em Portugal não havia companhias de teatro de fantoches, ou melhor, se havia eram em sítios tão remotos como era o interior do Alentejo, os Bonecos de Santo Aleixo, que vi também. Fui uma das primeiras testemunhas do Teatro de Santo Aleixo, na Casa da Comédia, quando eles cá vieram a Lisboa, apresentar pela primeira vez aquele teatro rústico, rude, mas extremamente interessante. E lembro-me deles de lá, do espaço do teatro, se meterem com as pessoas do público, porque conheciam este, aquele e aqueloutro, claro que a mim, comigo não se meteram, porque não me conheciam de lado nenhum. Mas, desde o Abel Manta, o Lopes Graça ou outras pessoas assim conhecidas que estavam lá no espetáculo, eles criavam uma interação, que achei que era uma das coisas mais importantes do teatro de fantoches. De tal forma assim achei, que depois fiquei um bocadinho desconcertado e desiludido, quando vi pela primeira vez também, uma companhia de teatro de marionetas mais artística, entre aspas, do que os Bonecos de Santo Aleixo que tinha o processo da gravação, que utilizava até a voz de grandes atores, como o Rogério Paulo, como provavelmente a Cármen Dolores, não tenho a certeza, mas o Rogério Paulo lembro-me que sim, como o Costa Ferreira, é verdade, o Costa Ferreira e outros mais. A peça era pré-gravada com as vozes boas, deles, como se fosse quase teatro radiofónico, e depois os manipuladores seguiam a voz. Não era a voz, portanto, fazendo uma simultânea entre a voz e a ação.
Mas a coisa muitas vezes não resultava, porque os miúdos saíam do lugar e interpelavam diretamente os bonecos. E como interpelavam diretamente os bonecos, e os bonecos coitadinhos, tinham já aquilo decorado, não podiam. Criava-se um hiato, um fosso inexpugnável entre o espaçozinho do palco e o espaço do público. Mas chegava a ser penoso, esse grupo de teatro respeitável, no entanto, porque foi dos poucos que teve uma vida, ainda, relativamente longa. Era dirigido por uma escritora chamada Lília da Fonseca e o grupo que ela criou chamava-se *Teatro da Branca-Flor*. Tinha várias peças de teatro. Tinha uma que eu me recordo, que era um apelo à liberdade, porque era um pássaro que estava preso numa gaiola e depois vinham os outros pássaros e libertavam-no[87]. Naquela época todas as oportunidades eram boas para se falar, nem que fosse de forma enviesada, falar do antigo regime e daquilo que nós detestávamos no antigo regime, que era a falta de liberdade.

Os atores, como falou, por exemplo, do Rogério Paulo, eram contratados pela Lília [da Fonseca] para gravarem as vozes?

Sim, eu acho que aquilo era mais um processo de amizade e de convivência, também, entre amadora e artística, amadora e profissional, melhor, e se eles se dispunham a fazer isso, era porque tinham respeito e apreço pela Lília da Fonseca, que tinha sido, ainda, uma das, quase se pode dizer, discípulas, não sei se direi bem, mas uma das senhoras que acompanhou, seguiu, a Maria Lamas. Maria Lamas que foi uma mulher de armas que nos anos 40 se bateu pela dignificação da mulher, no trabalho, na casa também, e na igualdade entre homem e

[87] Trata-se da peça *O Passarinho Poeta.* Para mais detalhes veja-se o subcapítulo *3.4. Os Fantoches – um projeto pedagógico.*

mulher. Não eram propriamente as sufragistas inglesas, mas eram senhoras como a Maria Barroso, a Manuela Porto, e outras mais, Maria Braun e outras que tinham a preocupação de conseguir para a mulher os mesmos direitos que os homens gozavam.
Ah, mas estou a derivar. Fala-me do Henrique Delgado. O Henrique Delgado foi meu colega de liceu, andava uns anos à minha frente e eu não convivi com ele quando andava no liceu, porque como era mais velho do que eu. Eu sabia dele e ele pouco saberia de mim. Entretanto, acabei o meu curso de Filosofia, vi-me impedido de lecionar, visto que tinha currículo político de oposição ao regime. Estive, portanto, impedido até ao 25 de abril de ser professor de Filosofia, logo de Filosofia, o que me fez derivar para o 1º Ciclo e para o ensino infantil, e fundar com outros professores um colégio de ensino infantil e primário, onde eu não dava aulas, mas era coordenador das atividades extraescolares, nomeadamente, das reuniões de pais e também dos passeios, dos acampamentos. Tudo isso fez com que as minhas preocupações pedagógicas ganhassem expressão o que não aconteceria, provavelmente, se eu tivesse ido para professor de Filosofia. Portanto, não há mal que não venha por bem e tornei-me uma pessoa particularmente atenta ao tema das expressões infantis: expressão plástica, expressão musical, expressão dramática. Trabalhei na Fundação Calouste Gulbenkian, ou com a Fundação Calouste Gulbenkian, nuns cursos informais que havia… onde o João Mota dava expressão dramática, onde o Eurico Gonçalves dava expressão plástica e a Ana Ferrão dava expressão musical, e eu, finalmente, dava expressão poética. E também nesses cursos nós executávamos fantoches pelo método mais rudimentar, mais simples, que é um pau dentro duma garrafa, depois um enchimento com papel molhado, papel de jornal molhado, e depois o enchimento já com – para o próprio pormenor – com papel, com *papier mâché* – como dizem os franceses – que vinha já em sacos em pó e que permitiam fazer umas cabeças mais apuradas. Eu não esqueço de que nesses cursos que coordenei, isto para – na altura – uma instituição chamada Instituto de Assistência a Menores, onde regi cursos para auxiliares e educadores de infância e tudo mais, e onde o tema dos fantoches era fundamental, e da criação – porque depois ficavam a secar e depois quando ficavam secos pintavam-se – e duma senhora cega a fazer um fantoche. É extraordinário. Enquanto que as outras desenhavam os olhos, ela desenhou duas covas, no lugar dos olhos, desenhava duas covas.

Era o que ela sentia…

Pois, era como ela sentia. E sei que ela estava tão divertida, que era um prazer e uma alegria compartilhar com ela dessa descoberta da escultura, do tato, do jogo do tato. E havia outras senhoras, que eram raparigas, que eram freiras, também – isto no princípio dos anos sessenta.
Mas voltando ao Henrique Delgado. O Henrique Delgado era funcionário da Companhia das Águas, nessa altura chamava-se Companhia das Águas, e uma vez fui lá inscrever o meu andar, o andar que eu tinha alugado para o meu primeiro casamento – casei muito novo, casei-me com 21 anos – encontrei lá o Henrique Delgado… pronto, reconheci-o, ele tinha sido, como disse, colega meu no Colégio D. João de Castro, em Lisboa, no Alto de Santo Amaro. Reconheci-o, reconhecemo-nos e ele começou a falar também do teatro de fantoches e dos seus afins, porque ele era obcecado, completamente obcecado por teatro de fantoches. E como eu nessa altura já era coproprietário e codiretor do Externato Fernão Mendes Pinto, que era o Externato que tinha sido criado por um grupo de professores, entre os quais eu me contava, propus-lhe que ele fosse fazer um curso para professores lá no colégio. E não só para o meu colégio, mas para professores de outros colégios que tivessem uma certa afinidade pedagógica e ideológica, digamos também, com o nosso, e com o apoio nessa altura do Professor Calvet de Magalhães, da Escola Francisco Arruda, um homem encantador e extraordinário dinamizador de atividades plásticas relacionadas com a criança.
Depois fez-se uma certa publicidade e o curso realizou-se à noite, lá no colégio Fernão Mendes Pinto, e com bastante frequência, tanto assim que se admitia vir a fazer um segundo curso. O Henrique tinha preparado muito meticulosamente o curso e como tinha preparado o curso muito meticulosamente, também era muito meticuloso, e daí, dificilmente lá dentro do curso podia fugir ao ordenamento, à orgânica que ele tinha estabelecido. Eu como sou mais espontaneísta e mais divagante, talvez, também, não concordava com aquela rigidez – "agora não falo disso, mais adiante eu posso falar disso", coisas assim do género. Mas o curso realizou-se, entretanto.

Também já tinha havido uma festa, ou tinha havido ou ia haver, já não me recordo, em 1969, 68, para aí, tinha havido uma festa de Natal ou fim do ano, em que eu mais um senhor que era responsável pela área musical lá do teatro da escola e mais um outro amigo meu, casado com uma sócia minha, fizemos então uma peçazinha de teatro de marionetes que era o *Serafim e Malacueco*. *Serafim e Malacueco* porquê? Porque havia um jornalzinho da minha infância chamado *Mosquito*, em que essas duas figuras de vagabundos, um pouco displicentes e um pouco anarcas, também, exibiam os seus defeitos que, de alguma maneira, às vezes, também seriam considerados qualidades. E, pronto, surgiu essa peçazinha.
Mas, entretanto, já o Henrique Delgado tinha apresentado na Academia dos Amadores de Música – que era a sede do grupo coral do Lopes Graça, do Fernando Lopes Graça – já ele tinha criado uma peça escrita, inventada, escrita pelo Mário Castrim, que, além de crítico de televisão, foi também escritor, e notável escritor para crianças. Não me lembro do título da peça[88], só me lembro do lugar em que ela foi concretizada, que foi ali na Academia dos Amadores de Música, que era onde ensaiavam os coralistas do coro Lopes Graça.

Portanto, a peça *Serafim e Malacueco* chegaram a levá-la à cena, chegaram a fazê-la?

Se quer que lhe diga, já não me lembro bem se foi. Houve duas peças que foram representadas. E eu tinha, por sua vez, escrito duas peçazinhas com a personagem *Serafim e Malacueco*. As personagens *Serafim e Malacueco*, como protagonistas, tendo como protagonista o *pirata da perna de pau*, mas já não me recordo se esta minha segunda peça *Serafim e Malacueco*, que depois foi posta em livro e que está aí – provavelmente aperfeiçoada já pela experiência que entretanto ganhei na área da escrita dramatúrgica – mas já não me lembro muito claramente se antes dessa peça *Serafim e Malacueco na Corte do Rei Escama*, já tinha feito uma primeira experiência também com o *Serafim e Malacueco*, mas parece-me que sim, parece-me que sim. Já passou muito tempo. Eu próprio estou a fazer um esforço para me conseguir concentrar num passado tão remoto. Tinha eu vinte e tal anos, vinte e poucos anos.
O Henrique Delgado não teve a ver com esta peça *Serafim e Malacueco na Corte do Rei Escama*, nem na outra que foi um bocado experimental, que eu terei feito anteriormente. Entretanto ele adoeceu. Foi operado a um tumor cerebral e já não recuperou. Eu ainda fui vê-lo ao hospital. Ele estava muito otimista que iria voltar a trabalhar nos fantoches, porque era realmente um homem que não pensava noutra coisa.
Havia, acho eu, um certo despique entre ele e o Francisco Esteves, porque vários deles se intitulavam, ou se diziam, os descobridores dos Bonecos de Santo Aleixo. Porque o Francisco Esteves, por um lado, o Henrique Delgado por outro e, provavelmente o Giacometti, também, por outro, todos eles foram responsáveis pelo trazer dos Bonecos de Santo Aleixo do seu habitat natural, no Alentejo, até a um teatrinho em Lisboa, ali ao pé das Janelas Verdes, ao pé do Museu das Janelas Verdes, chamado Casa da Comédia, que agora está fechado. Que é um Teatro de bolso, muito pequenino, mas onde chegaram a trabalhar grandes atores como a Carmen Dolores e grandes encenadores como o Jorge Listopad. E os Bonecos de Santo Aleixo apareceram lá, apareceram lá e eu vi-os lá, e fiquei fascinado.
Mal sabia eu que muitos anos depois – eu que nessa altura era perfeitamente anónimo – mal sabia eu que muitos anos depois numa representação que eles fizeram em Beja, no fecho das *Palavras Andarilhas*, os Bonecos de Santo Aleixo se metiam comigo.

E isso foi há quanto tempo?

Foi há poucos anos, três ou quatro anos. Porque eu lembrava-me, sim, deles a meterem-se com certas individualidades do tempo, como eu disse, o Abel Manta, pai do João Abel Manta, um senhor que era pintor. Ou o Lopes Graça, que era compositor, e eu estava bem defendido, porque eu não era nada, mal sabia eu que mais anos…

Ia lá chegar…

Pelo menos a ser reconhecido e brincarem eles comigo, e de facto fizeram uma reconstituição extraordinária. O grupo de Évora fez uma reconstituição absolutamente

[88] Trata-se da peça *O Rei Ardeu.* Veja-se o subcapítulo *3.4. Os Fantoches – um projeto pedagógico.*

extraordinária e impecável. Eu posso falar com conhecimento de causa, porque vi os dois, as duas interpretações. Fizeram uma reconstituição extraordinária do que era o material mostrado pelos Bonecos de Santo Aleixo, desde a *Criação do Mundo* até ao "*Baile mandado*", todos eles fabulosos.

Qual foi a sensação de estar na pele de ator/manipulador, agora anos mais tarde que é o reconhecidíssimo escritor, dramaturgo, o homem de cultura, na sua grandeza. Na altura, que sensação é que teve enquanto manipulador também? Sei que construiu os bonecos, mas também os manipulava, também era ator/manipulador.

Pois, mas o que me lembra é que o Obraztsov, naquele livro básico sobre o teatro de fantoches e a Escola Superior de Manipuladores de Teatro de Fantoches que ele criou na altura, União Soviética, em Moscovo, livro a que eu tive acesso. Mal imaginaria que o Obraztsov correspondesse àquilo que eu tinha no íntimo como sendo a base, o ponto de partida do teatro de marionetes, ou teatro de fantoches; a timidez do ator. Os atores que eu tenho conhecido ao longo da minha vida, também ligada ao teatro, de escritor de teatro, são na sua natureza pessoas tímidas, muitos deles são pessoas tímidas. Mas com o fantoche por cima da cabeça deles, eles têm a oportunidade de se abrir e para a descoberta de si próprios, provavelmente, de uma forma diferente. Já fazendo teatro em corpo, eles conseguem esse desdobramento, mas ainda mais se nem sequer o corpo mostrarem, nem o rosto nem nada. O boneco é como uma espécie de alma, porque está acima da cabeça deles, quase sempre, uma espécie de alma, daquilo que é o ator. E aí o ator pode, sendo de feitio sorumbático, ser muito mais risonho ou, se é de feitio risonho, pode ser mais sorumbático. E o Obraztsov chama a atenção para esse facto, lá no livro, quando ele diz que "são os mais tímidos que optam pelo teatro de marionetes". Seja ou não verdade.

Foi no seguimento do curso ministrado pelo Henrique Delgado, que a sua paixão pela escrita para infância, e na escrita, neste caso também para bonecos que ficou mais acelerada, ou já havia algo mais, logo desde início, desde os três ou quatro anos que viu os robertos na praia?

Já havia, já havia. No meu caso, posso dizer, que o facto que mais marcou a minha inclinação no sentido do teatro de marionetes foi o eu ter um colégio. Juntar, o já escrever para crianças, escrever narrativa para crianças, poesia para crianças, com o facto de eu ter um colégio, portanto, ter ali à mão de semear os meus naturais espetadores.
O teatro de fantoches em Portugal prosseguiu o seu caminho paredes meias com uma atitude pedagógica aberta que tinha a ver também com o Movimento da Escola Moderna que dava espaço à criação infantil, à criação plástica infantil, tanto que foi a primeira vez que se rompeu com aquela ideia do desenho à vista, das bilhas e das colunas e se começou a desenhar espontaneamente, como quase uma projeção do próprio corpo da criança. Podia sujar-se, podia e devia, até, sujar-se, pintar com as mãos, etc., porque era uma forma de libertação das suas energias através da cor, através da diversidade das cores.

Vocês faziam os fantoches como forma pedagógica, mas ao mesmo tempo as crianças tinham a possibilidade de construir o seu próprio fantoche?

Exatamente. Fazíamos fantoches e Teatro de fantoches como complemento de atividades que tinham a ver com a libertação daquilo a que Perec, se não me engano, denominava "a colonização da criança" pela vontade do adulto. Estamos aqui a falar dos anos 60. Estamos a falar dos anos 60 em que se procurou a descolonização em todo o lado, não só na libertação das colónias africanas – e não só portuguesas, também doutros países – como também a libertação das ideias feitas do que era o desenho, o desenho clássico e o desenho perfeitinho, o desenho limpinho, e que a criança devia ter liberdade de fazer, sem ter a ideia de que era imperfeito o que fazia e de que não era compatível com o modelo que lhe apresentavam como bom.

Voltando à questão de Henrique Delgado, falou-me há bocado que havia os espetáculos da Lília da Fonseca que tinham as vozes gravadas. O *Teatro Lilipute* de Henrique

Delgado não tinha vozes gravadas. O sucesso que teve Delgado deveu-se a não ter a música gravada ou havia uma outra forma de manipular os bonecos?

Os grupos que se formaram eram, de alguma maneira, subsidiários do Teatro da Branca Flor da Lília da Fonseca. Isto é o que eu posso dizer, correspondendo à época que acompanhei esse tema. Porque o teatro de fantoches da Lília da Fonseca, embora tivesse alguns defeitos e algumas ingenuidades, não nos esqueçamos que a Lília da Fonseca, entre outras atividades, exercia o trabalho de modista e os fantoches eram perfeitinhos, perfeitos, bonitos. Havia princesas, havia príncipes e era muito bem feitinho, bem feito. Sentavam-se. Alguns eram *marottes*, com a vara e a mão e já havia ali, realmente, um profissionalismo na apresentação. E ela, apesar de ser uma pessoa de temperamento um bocado desconfiado, e receosa da concorrência, porque ela profissionalmente vivia não só do teatro de fantoches, mas também de uma coleção que dirigia, de literatura para crianças, com o apoio da Gulbenkian.

Fale-me da sua experiência como escritor de teatro para fantoches e para a infância e juventude.

Havia o Santa-Rita[89], que teve um teatro de fantoches numa sala de espetáculos pequenina que havia ao lado do Coliseu dos Recreios[90], ali na rua Eugénio dos Santos e onde também trabalhou esse senhor, que foi essencial para a minha orientação no sentido da escrita para crianças. Era também responsável por um suplemento infantil do outro jornal *Diário Popular*, e foi aí que eu me estreei como em letra impressa, com cerca de 18 anos.

Falou há bocado do manipulador que tinha o boneco acima da sua cabeça, era o boneco com alma, era quase a extensão do próprio ator/manipulador. Sente que há essa necessidade, ou se havia essa preocupação à época de passar toda a alma do ator, daquele que o manipulava, para dar vida ao inanimado.

Mais tarde tive a oportunidade de ver nos Estados Unidos, quando a RTP, onde eu trabalhava, fez um contrato com a *Rua Sésamo* (*Sesame Street*), tive a oportunidade de ver os manipuladores americanos quando fui fazer um estágio a Nova Iorque. E mal imaginaria que isso viesse alguma vez a acontecer-me e quando eu ia às escolas nesse tempo do êxito, da popularidade da Rua Sésamo, que teve uma imensa popularidade, eu designava-me de "o pai do Poupas". Brincando como, eu é que tinha inventado os nomes todos daquelas personagens que viviam na Rua Sésamo; a Avó chica, o Zé Maria, o Poupas, o Ferrão e todos eles. O Ferrão, que era um antipático, vivia no caixote do lixo. Aqui vivia dentro duma pipa, mas ia dar tudo ao mesmo. Todas essas figuras, já de um outro teatro, que não tinha nada a ver com a nossa ancestralidade de teatro de fantoches, mas era quase como uma prenda que eu recebia, o ter a oportunidade de ver os bastidores desse trabalho. E assisti – lá nos estúdios que eles tinham – a sketchs feitos para o Becas e o Egas. Os que havia em Portugal eram representados na primeira versão pelo João Lourenço e pelo João Perry, o Becas e o Egas, depois já não me recordo, por quem é que eles eram representados. Estou a lembrar-me da Avó Chica que era a Fernanda Montenegro e que a Alexandra Lencastre era a menina, a Guiomar. Eu dei-lhe o nome Guiomar porque se tivesse tido uma filha (tive só filhos) eu gostaria de ter uma filha com esse nome. Como não aconteceu…

Voltando à questão dos textos. O Fernando de Passos chegou a escrever muito para a infância.

Pois, eu tenho uma ideia de que tanto o Fernando Passos como o António Manuel Couto Viana, eram colaboradores frequentes ou permanentes dumas revistas que passavam lá pelas nossas escolas. Umas revistas que eram de produção da Mocidade Portuguesa. E como eu tinha reservas em relação ao movimento da Mocidade Portuguesa, que era um movimento ainda com ressaibos fascistas, de estender o braço, e das paradas, e das fardas, e dos

[89] Augusto de Santa-Rita, poeta.
[90] *Teatro de Mestre Gil*, criado em 1947 criado pelo poeta Augusto de Santa-Rita e pelo pintor Júlio de Sousa.

alvoreceres, da raça, tudo isso me arrepiava. Eu não era dessa linha e sentia-me manipulado, obrigado a andar com uma farda que detestava, porque era – ainda por cima – um conjunto feio, uma camisa verde. Porque era a época "dos camisas". Havia "os camisas azuis", havia "os camisas negras", do Mussolini. O Hitler era também "camisas negras" e "camisas castanhas".
Nós aqui tivemos o movimento vivido por um senhor que imitava um bocadinho o Mussolini, Rolão Preto, que eram "os camisas azuis", azuis escuras e era o movimento monárquico. Portanto, o azul deles era o azul que remontava à bandeira da monarquia, que era azul e branca. Todos esses movimentos, eu rejeitava-os e procurava desviar-me deles, dentro do possível, da época, e como esses senhores tinham essa produção destinada, especialmente aos teatros da Mocidade Portuguesa, eu, talvez injustamente para com eles, também não tinha nenhum apreço por eles.
Só mais tarde, muito mais tarde, foi consequência até de um relacionamento de um homem que fazia pontes entre pessoas, entre grupos opostos, e que era uma pessoa extraordinariamente elegante na sua maneira, no seu trato, no seu trato humano, no seu trato social, que era o David Mourão Ferreira, é que uma vez me apresentou ao António Manuel Couto Viana. O António Manuel Couto Viana, nessa altura tinha a responsabilidade de selecionar os livros para as Bibliotecas fixas e itinerantes da Fundação Gulbenkian. E o David apresentou-mo, dizendo: "o António Manuel Couto Viana gosta muito de tudo o que o António Torrado escreve", e dá as melhores referências lá para os cartões, para as aquisições. Perante uma prova tão excessiva de apreço, eu comecei a dar-me com o António Manuel Couto Viana, a reconhecê-lo e a cumprimentá-lo. Enfim, dada a distância de idades, era eu que ia sempre cumprimentá-lo. Entretanto ele adoeceu (era diabético) e foi para a Casa do Artista. Ora, eu moro ali, também, antes da Pontinha, na Quinta da Luz, em Carnide, perto da Casa do Artista. Ia de vez em quando visitá-lo e fazer um bocadinho de conversa com ele, porque eu gostava muito de sacar – no bom sentido – sacar memórias, memórias do tempo dele e, como ele era um excelente contador e, tinha uma memória fresquíssima e, cada coisa que ele dizia depois puxava para outra, passei tardes deliciosas a ouvir histórias. E, de tal forma nos tornámos amigos, sem nunca falar de política, já se vê, que eu continuo, implacavelmente, a ser monárquico absolutista. Nem sequer liberal, nem monárquico liberal, é monárquico absolutista. Mas, sem nunca falarmos em política. Aconteceu que ele já estava um bocadinho fora do meio editorial e eu proporcionei-lhe o contacto com editoras, visto que estava mais perto do meio editorial da altura, isto foi há poucos anos, relativamente, e cheguei a fazer um posfácio para dois livros dele. E tenho muito orgulho em reconhecer que todo esse trajar ideológico me despojei dele em favor de uma relação de iguais, de amizade, de confraternização e de respeito mútuo.
Havia também os teatrinhos papel. E o Adolfo Simões pediu ao Fernando Bento para fazer a ilustração da sua peça *Dona Maria de trazer por casa*. O livro trazia os bonecos impressos que depois só tínhamos de os recortar. E os bonecos tinham uma pega lateral, eu já não me lembro bem como é que aquilo era, mas era uma pegazinha lateral para nós fazermos com que o boneco andasse, assim de lado, ao longo da calha. Havia muito essa prática do recortar porque havia umas bonecas também que eram desenhadas e que depois tinham uma folha de vestidos à parte, também desenhadas em papel que depois se colava a uma cartolina mais forte e que depois era utilizado como a boneca base. Elas vinham com as cuequinhas, e depois os vestidinhos vinham à parte e os vestidinhos tinham umas pegas que dobravam e se penduravam. Assim como havia para meninas, havia para rapazes. Ao fazer bonecos com a farda da Guarda Republicana, com a farda da Polícia, com a farda da Mocidade Portuguesa, com a farda do Exército. Havia o boneco base, era o rapazinho, e depois as calças vinham juntas. O Adolfo Simões Müller utilizou este mesmo processo para fazer também os bonecos dele.

Havia da parte do Adolfo Simões Müller uma preocupação pedagógica, didática na forma de fazer, inclusive, ao juntar o Fernando Bento na ilustração?

Sim, sim. Havia da parte dele essa preocupação, embora também tivesse muita produção ligada à Mocidade Portuguesa. Ele foi diretor, também, de revistas da Mocidade Portuguesa. Não havia nessa altura outro tipo de revistas, praticamente, senão revistas que eram subsidiadas pelo Estado, pelo governo. Havia *O Mais Alto* e *A Fagulha*. *A Fagulha* era para meninas, *O Mais Alto* era para rapazes e *O Foguete* também acho que era para rapazes. Tinha

uma boa banda desenhada, foi aí que eu comecei a ver a banda desenhada do *Tintim*, que tinham nomes portugueses. Portanto, a Milu, a cadelinha, não se podia chamar Milu cá em Portugal porque Milu era Maria de Lurdes, e havia uma atriz chamada Milu. E o capitão Haddock, ninguém sabia o que era ad hoc, que era uma palavra latina, era o Capitão Rosa.

Mas, falou que estava tudo bastante ligado à Mocidade Portuguesa. Havia também o teatro feito para e com os rapazes da Mocidade Portuguesa. Recordo-me, por exemplo, a FNAT, que tinha o teatro para os trabalhadores. A Mocidade Portuguesa tinha também esse género de peças, claro que tinham de estar ligadas ao regime, mas feitas com o propósito de educar?

Não eram muito ideologizadas. Faça-se essa justiça. Não eram muito ideologizadas, mas eram-no. Até sobretudo pelo culto do herói, o Nuno Álvares Pereira. E havia muito a revista infantil que endeusava essas figuras que, obviamente, sim senhor, foram heróis, mas também tiveram as suas fragilidades. Colocavam-nos acima de tudo, *non plus ultra*, acima de tudo como heróis intocáveis e como modelos de virtudes. Isso era para a Literatura para os meninos, que eram obrigados a frequentar a Mocidade Portuguesa, porque era obrigatório ter uma farda da Mocidade. Se isso assim acontecia, por alguma razão era, porque não estavam sempre a fazer a exaltação do regime do Salazar, estavam à procura de outros que tais heróis intocáveis, outras tais figuras arque angélicas. Aliás, a ideia do anjo de Portugal, também nasceu daí, desse cruzamento entre a realidade e o milagre de ser português.
Há uma coisa que eu nunca vi cá, a não ser agora na contemporaneidade, que é os fantoches grandes a contracenarem com atores vivos, ao vivo. Na época não. Os fantoches eram pequeninos, e via-se e apreciava-se o teatro de fantoches em salas pequenas. O teatro de fantoches era um teatro doméstico, quase, um teatro pequenino, por isso o termo *Teatro Lilipute*, ou teatro liliputiano, do Henrique Delgado tinha razão de ser, porque havia sempre da parte do manipulador um certo gigantismo perante o material que ele usava, que ele manipulava.

DELPHIM MIRANDA (1947-)
(Marionetista, Professor, Cenógrafo, Figurinista, Aderecista)

Quando começa a tua ligação às marionetas?

A minha iniciação aos bonecos começa antes de 74 porque eu comecei a atividade como docente em 70/71, e fazia parte do programa de Artes Manuais a execução de robertos, de bonecos de luva, de fantoches de luva, ou como queiras. Mas há uma história que eu gosto de contar anterior ainda à docência. Quando da vinda dos Bonecos de Santo Aleixo a Lisboa, à Casa da Comédia. Quem os trouxe cá foi o Osório de Castro, que era o diretor da Casa da Comédia mais o Francisco Esteves. Eles estiveram cá um fim de semana e o meu pai levou-me a vê-los duas vezes. Não percebo porquê, ainda hoje estou para perceber porquê, porque nós éramos cinco irmãos, três rapazes e duas raparigas, e eu sou o do meio, se calhar por isso é que sou assim, e ele, só a mim é que me levou. Não me lembro de ter ido com os meus irmãos. Fui eu e ele. Isto porquê? Porque estava ligado à Casa da Comédia, o Alexandre Passos, que foi depois um dos estudiosos dos Bonecos de Santo Aleixo no CENDREV, que era colega do meu pai do Arsenal do Alfeite. Portanto, o Alexandre Passos, antes de se dedicar inteiramente ao teatro, que fez parte do grupo do CENDREV, trabalhou muitos anos em Évora e depois foi para o norte, e formou lá uma companhia no norte. Mas pronto, eu sei que fui ver os Bonecos de Santo Aleixo, duas vezes. O meu pai era colega dele e então foi ele que arranjou convites ou bilhetes – não sei como é que foi – sei que foi a primeira vez que eu fui à Casa da Comédia e que me lembra perfeitamente de ter visto duas vezes o mesmo espetáculo, portanto, por qualquer razão me marcou. Eu depois ainda vi com o velho Talhinhas e, foi aí que eu vi pela primeira vez e que fiz a ligação do Francisco Esteves aos bonecos. Porque o Francisco Esteves, eu conhecia-o doutra situação completamente diferente. O Francisco Esteves foi chefe de cobranças da Companhia das Águas de Lisboa (CAL) e eu ia muitas vezes pagar a conta lá de casa – fora de prazo – e ia diretamente à companhia e eu via-o, que ele estava lá no serviço, e ele era um chefe que estava lá sentado na secretária, no alto, e ele tinha uma figura muito imponente, com a sua barba, não era barba completa, tinha pera e bigode. Era um gajo grande, uma figura imponente. Eu depois ia encontrá-lo na casa da Comédia – "olha, este gajo estava lá na CAL", e fiz essa ligação. Porque é engraçado, ele era uma figura. Eu acho que ele cultivava essa figura. Eu também tenho essa panca de cultivar a figura. Eu acho que é importante. Nós usamos os bonecos mas não nos escondemos atrás dos bonecos e portanto temos de criar um personagem. Esse personagem pode ser criado só para os espetáculos ou pode depois manter-se. Eu comecei a usar os anéis para os espetáculos e hoje já não os tiro. Os anéis surgiram um pouco com o trabalho com os bonecos. Comecei a colecionar anéis e não há miúdo nenhum que no fim do espetáculo – quando eu estou a conversar com eles – que no fim não fique atraído pelos anéis.

Como começou o teu interesse pelos bonifrates?

Como começou o meu interesse? Começou pelo Damião. Não foi bem interesse, digamos que é uma situação de paixão. De repente eu descobri que aquilo era um manancial, que as marionetas era um manancial, a partir de uma situação que deu origem ao Damião, à minha primeira marioneta de fios. Porque até aí, eu ainda não sabia o que eram marionetas. Inclusivamente o Mestre Dias aparece na minha vida – há muitas pessoas que se lembram dos bonecos na praia – eu não me lembro. Porque foi uma adolescência de sobrevivência, não era rico, não era pobre. Lembro-me de ter ido á praia, à praia de Algés, porque ia a pé. Algés é logo ali na linha de Cascais mas é a primeira. Eu sei que o Dias fazia muito a Costa. Eu só vi o Dias muito anos depois de o conhecer, na Costa. Portanto, eu conheço o Dias da escola e conheço o Dias do teatro para fantoches promovidos pelo extinto e saudoso FAOJ (Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis), onde eu fui, digamos, contactado por uma amiga, que era técnica do FAOJ e onde eu estive integrado nalgumas equipas de formadores como formador na área dos cabeçudos e gigantones, que era uma área que eu sempre me preocupei com essas áreas; a máscara, os gigantones, os cabeçudos. Porque achava que isto em termos de docência, de ensino, eram áreas que nos permitiam abordar uma série de

temáticas. Para fazer uma máscara há a anatomia e é um pouco nessa perspetiva, ligar a plástica às outras disciplinas. E fazer perceber aos miúdos que não se faz um nariz de Pinóquio sem uma razão plausível. Não se vai logo para o nariz de uma figura sem saber o que se passa; será que ele é mentiroso. É um pouco nessa perspetiva que eu sempre usei todas estas temáticas, os cabeçudos, os gigantones, as figuras grandes. E sempre me agradou muito a passagem das duas para as três dimensões. Pegar numa folha de cartão, interessou-me muito mais isso do que propriamente a pintura. Tanto que entro na Escola de Belas artes por pintura, aliás, no início havia sempre um ponto comum que eram as artes plásticas, só depois no terceiro ano é que a gente escolhia a área de design, a pintura à escultura. E eu fui pela pintura, depois arrependi-me e como deixei de fazer a escola depois não me preocupei mais. Mas, sempre me agradou o lado mágico de passar das duas para as três dimensões. Aquele lado mágico. Na máscara tu tens isso. Eu quando descobri como é que os transmontanos fazem os caretos em folha, que no fundo é passar das duas para as três dimensões, e que eu fazia isso naturalmente, sem nunca ter visto um careto, eu fiquei maravilhado. Porque eu nunca tinha visto um careto. Só depois de passar uma série de anos a fazer máscaras que eram caretos mas em vez de usar folhas, usava cartão. De repente um dia dou com os caretos transmontanos e fiquei espantado. Eu faço como eles sempre fizeram naturalmente. Descobri aquela forma de o fazer sem ninguém me ensinar, o que para mim é um ato mágico, passar das duas para as três dimensões. Para mim agrada-me muito mais isso do que esculpir. Pegar numa pedra e desbastar, não me dá tanto gozo, pegar numa madeira e desbastar, não me dá tanto gozo como pegar num cartão e transformá-lo. Em termos de ensino isso dá uma quantidade de ferramentas aos miúdos. Isso para mim é a grande importância. Mas eu ia-te a dizer como é que começou o interesse do fascínio pelas marionetas. Eu em 76, sou colocado, fora de tempo, em novembro, numa escola nos Olivais. Olivais é uma zona problemática e vou dar com uma colega que estava com uma turma, do Ciclo Preparatório com alunos que já deviam estar mais adiante mas não estavam. E quando eu entro na sala ela diz-me — tenho ali seis que não querem trabalhar. E eu fiquei assim um bocado… mas o qué que vocês estão a fazer? — Estamos a fazer tapeçarias. — Pronto, já percebi. Já percebi o que é que se passa. Fui ter com eles e a partir dai comecei a nomeá-los como os seis magníficos. Eu perdi o contacto com eles, infelizmente. Fui ter com eles e perguntei — O que é que vocês querem fazer? — Nós queremos fazer marionetas. Para já a palavra marioneta não é muito vulgar, já não me lembro muito bem se eles usaram o termo marionetas se usaram fantoche. E eu disse-lhes, porque fazia parte de programa, vocês tem que usar agulha e linhas. Porque aquela malta não queria usar tapeçarias, por causa da agulha e da lã mas com agulha e linhas é problemático. Rapazes?! Eu lembro-me que quando fui dar aulas fui ter com a minha mãe para me ensinar a coser. E a minha mãe é que me deu algumas dicas para enfiar a agulha e linha, e essas coisas todas que eu não sabia. Dar o nó, rematar uma costura, que eu não sabia e foi ela que me ensinou essas coisas todas. Mas eles disseram nós não queremos desses, nós queremos dos de fios. Fiquei espantado e disse mas porque os de fios e então eles explicaram-me que havia um programa na televisão “super carro” serie de antecipação científica com foguetões e máquinas, era o “super carro”. Recentemente foi feito um filme em três dimensões tirado dessa série, que andou ai nos cinemas. Na altura a preto e branco, estamos a falar em 76 e viam-se os fios o que para mim não é grave, antes pelo contrário. — Mas eu não sei fazer bonecos de fios. E eles ficaram: — Não sabes? — não , não sei, mas vamos aprender todos. Então tentei contactar pessoas, eu não conhecia ninguém dessa área, embora já houvesse o José Carlos Barros que já fazia, já tinha o Perna de Pau. E então fui às livrarias de referência Bertrand, Portugália, Lello, na zona onde me mexia, no Chiado. E passados dois dias, um gerente da Bertrand disse — Delfim, tenho aqui um livro para ti. É sobre marionetas mas é em Francês e eu disse: — ótimo, Francês eu domino. Fui lá e o livro era um livro fabuloso, ainda o guardo hoje, é um livro grande, o original já não tenho, tive que o recomprar, porque me desapareceu. Tive de voltar à procura dele passados anos. Tinha um livro que ensinava a fazer marionetas e tinha uma quantidade de fotografias de marionetistas com as suas marionetas em todo o mundo, que me deixou espantado porque eu não conhecia nada. Eu comprei o livro, paguei-o em três vezes porque o ordenado não chegava para o comprar. Mas foi um investimento que eu fiz que hoje não teria que fazer. A partir daí eu descobri uma série de coisas muito engraçadas e percebi que para fazer uma marionete de fios então tens que ter conhecimentos anatómicos muito grandes. Tens que perceber que a articulação do cotovelo é diferente da do ombro, que a articulação do joelho é parecida com a do cotovelo mas a da anca já não é. A

anca tem que ter um encaixe senão ela atira com os pés para a cova, com os pés para a doca, como se costuma dizer. Há uma série de regras que eu fui descobrindo na execução, eu e eles, inclusivamente o corte na cintura que lhe dá uma mobilidade diferente. E descobri, por exemplo, que as marionetas indianas tem esse erro crasso, que para mim, as torna muito pouco expressivas, que é pescoço hirto. Descobri que o pescoço tem que estar solto, porque se não estiver, ela perde expressividade. A minha tem essa característica de ter também, abre e fecha a boca, que depois só muito raramente é que eu uso essa técnica. A minha cruzeta é uma cruzeta simples e descobri coisas que, por exemplo, se puser um fio no alto da cabeça da marioneta ela roda e tenho que por dois nas têmporas e lá em cima tenho que ter um fiozinho, uma trave, porque senão ela roda também. São esses pequenos truques que eu descobri ao executar. Fomos executando, fomos fazendo, as primeiras não tinham pescoço fixo e fomos evoluindo e foi muito engraçado descobrir que tens ali um potencial em termos pedagógicos Tive ali seis gajos perfeitamente entregues ao trabalho que fora do tempo deles vinham ter comigo para trabalhar. Se me apanhavam lá ia para lá fazer coisas. Porque aquilo acaba por ser uma paixão. Na altura não tinha nenhuma ideia, depois percebi que aquilo era bestial. Isto acontece-me com muita frequência quando estou a fazer formações, os formandos autorretratarem-se, isso acontece-me com muita frequência. Eu não lhes dou indicações em termos de figura e de repente eles dizem — esse pareço eu! Isso acontece muito naturalmente e o Damião é o meu autorretrato, cabelo comprido, não pus barba e bigode e então eu comecei a pensar que tinha piada se o manipulador está vestido como o manipulado. Haver ai uma duplicação. E como projeto de comunicação é um projeto com piada, porque o manipulador faz aquilo que a marioneta não faz, não pode fazer e a marioneta faz aquilo que o manipulador não tem condições de fazer. No fundo são dois que se complementam e o projeto tem a ver com isso. O Damião é de 76, por isso é que eu digo que pro ano faço 40 anos com as marionetas. Em 77 eu amadureci a ideia da duplicação do manipulador/manipulado e depois fui ter com o Torrado que não me conhecia de lado nenhum – estou a fazer um projeto assim, assim, dá-me texto. Passámos uma tarde a conversar, ficámos muito amigos a partir daí. E montei um espetáculo a partir de um texto dele, porque depois até o alterei porque a solução dele era muito difícil de executar em termos de encenação que se chama “Os dois vizinhos”. “Os dois vizinhos” tinham um problema, um vizinho mora no primeiro andar o outro no rés-do-chão e o vizinho de cima tem uma barbas muito compridas e o gajo quer por as barbas ao sol e o vizinho de baixo fica sem sol. Era uma pergunta que eu fazia ao público — como é que a gente vai resolver isto? Isto depois dá grandes confusões que era muito engraçado. Tenho poucas imagens disso, ainda a preto e branco em que o cenário era uma casa em pano e eu fazia os dois vizinhos. A solução são dois balões para levantar as barbas e eu depois fui pegar numa outra coisa num filme que eu vi. É uma história muito engraçada que eu vi, que é uma flor que nasce na fronteira. A quem é que pertence a flor? Então a solução era deixar a flor secar para dar sementes para os dois lados. A questão era: o vizinho de cima queria a flor para enfeitar a casa e o vizinho de baixo queria a flor para levar à namorada. Os dois disputavam a flor. A solução é deixar secar a flor, ela dá sementes e depois já temos mais flores, um pode ficar com flores para casa e o outro para dar à namorada. Eu apresentei o espetáculo, lá em Belas Artes, na escola. E mandei vir um grupo de miúdos do infantário dos CTT, esquece, com balões, aquilo deu uma grande confusão e depois eu tive que alterar quando tive que andar com aquilo de um lado para o outro. E foi o primeiro espetáculo que eu montei, que eu apresentei, depois algumas vezes no átrio da Barraca, no Largo do Rato. Que era uma situação do arco-da-velha. Eu fazia tudo, fazia a bilheteira, porteiro e ator manipulador. Eu vestia um fato-macaco azul de tafetá, igual ao do boneco e quando o apresentei em Belas Artes, no auditório, o Lagoa Henriques ficou maluco, eu peguei no boneco, entreguei-o a um colega, vesti o macacão e depois desci as escadas do auditório. Fui altamente criticado, não devia estar ali, devia estar no conservatório, porque uma marioneta em Belas Artes era uma coisa… nem sequer é Teatro. A leitura era esta. O que é terrível. Eu defendi, isto é um projeto de comunicação visual. O Lagoa deu-me os parabéns no fim, porque eu defendi isto não tem nada a ver com teatro nem com marionetas, isto tem a ver com…é uma forma de comunicar visualmente. A minha defesa foi essa, porque na altura, foi muito engraçado por causa disso. Depois mais tarde, em escultura, apareceram várias marionetas, não eram propriamente marionetas, eram estruturas articuladas. Eles chamavam marionetas e eu dizia – isso não é uma marioneta, como é que tu manipulas isto? – ah, isto não é para manipular… e tínhamos grandes discussões por causa disso. Isto é uma escultura. Mas então

por que é que lhe chamas marioneta, chama-lhe outra coisa qualquer. Eram discussões do arco-da-velha.

Que tipo de marionetas são as tuas? Usas texto?

Eu nunca me preocupei com o tipo de marionetas. Eu sempre pensei desde o início que as marionetas servem os textos, quase sempre servem os textos. É evidente que muitas vezes elas surgem primeiro. Não tenho oficina de escrita, surgem-me as ideias e às vezes levo tempos a pô-las no papel. O Torrado dizia-me: "Eu não escrevo para crianças, eu escrevo." E outra coisa que ele me dizia, com muita razão, quando escolhe o vocabulário, não adapta o vocabulário. Há que não ter medo de usar as palavras, isto no que diz respeito ao público mais jovem. E isto porquê? Conto só uma situação que acontece num dos meus espetáculos. Eu falo muito sobre objetos, pego num relógio e falo sobre o relógio e num desses espetáculos tenho uma sineta daquelas dos barcos e essa sineta comprei numa loja de aprestos marítimos. Uma loja de aprestos, é uma loja onde se vendem coisas para barcos. Há que acrescentar-lhes o léxico, se eu tivesse omitido e dito uma loja de coisas para barcos a palavra aprestos perdia-se. Chamam-se lojas de aprestos marítimos. São lojas de temática. Eu acho que isto é importante, acrescentar palavras ao léxico do público, principalmente o público jovem. Não omitir, mas também não os deixar às cegas. É assim por que… chama-se assim porque… Toda a gente sabe que é uma palavra nova e tenho esse cuidado.

Conheceste a Lília da Fonseca?

Conheci. A Lília tinha um espetáculo e convidou-me para assistir ao espetáculo, tinha a ver com uma burra ou um burro "Os dois Saloios", ou coisa assim. E ela para me aliciar, porque a ideia dela era aliciar-me para trabalhar com ela – andava sempre à procura de malta – mostrou-me todo o teatrinho, era muito pequeno, o teatro, com projetores pequeninos, dentro do espaço cénico e ela mostrou-me aquilo tudo. Em termos de construção era muito bom para a época, só que tinha os textos gravados por atores da nossa praça, na altura, penso que até o Paulo Duarte ela tinha. Tinha convencido a gravar para ela. Quando o boneco dizia – olha, para onde é que foi o não sei quantos, e os miúdos diziam foi para ali, aquilo era tudo ao contrário. Não havia possibilidade de interatividade, ainda por cima naquele texto havia a possibilidade da interatividade e não houve, porque aquilo está gravado. Se aquilo se interrompesse a meio, era uma desgraça. Aquela malta não sabia os textos. Música muito boa mas limitava-se a manipular os bonecos. E eu, já não era esse o meu objetivo. Eu já tinha metido na cabeça que eu queria fazer coisas com muita interatividade. Depois conheci também o Francisco Esteves, já não estava na altura na Companhia das Águas de Lisboa. O Esteves trabalhava no Instituto de Tecnologia Educativa e eu fui ter com ele, porque queria saber mais coisas. Foi na altura que eu fiz o Damião, comecei a interessar-me pelas coisas e sabia que era ele e a Lília. A Lília pus de parte e fui ter com ele porque eu sabia que ele dava formação na área dos bonecos, não sabia que tipo de formação é que dava. Mas, pronto, queria saber mais coisas sobre bonecos e fui ter com ele. E levei um balde de água fria porque o Esteves arrasou completamente com a possibilidade de eu querer trabalhar só com bonecos e viver só dos bonecos. Eu na altura ainda tinha a ideia: "eu vou trabalhar e fazer só bonecos", e ele arrasou-me. "Nem penses nisso, porque isso é uma parvoíce, bonecos". E porquê? Depois vim a saber. Ele estava com grandes problemas no ITE, depois o ITE acabou. Havia ali problemas graves e ele estava a ser muito xingado em termos institucionais. Daí a atitude dele. Passados alguns dois anos – a Comuna organizava uma coisa chamada Sábados CLAC – Clube dos Amigos da Comuna – eu fui assistir a uma sessão dessas onde estava o Esteves que esteve a falar sobre bonecos e copiava o que era a história do bebé. O gajo fazia muito bem o bebé, ele tinha ido à Rússia e tinha conhecido o Obraztsov, tinha acesso, ele dominava porque não havia mais ninguém, não havia mais ninguém, praticamente. Eu levei o Damião e antes daquilo acabar, ele disse – "alguém quer dizer alguma coisa?" E eu lá de trás da plateia avancei com o meu Damião e o gajo ficou maravilhado e disse maravilhas e depois quando acabou disse-lhe "Malandro! Agora dizes maravilhas, mas na altura deste-me cabo da cabeça quando eu fui ter contigo". O gajo ficou muito aflito e tal, mas tornámo-nos amigos e encontrámo-nos várias vezes em vários encontros. Era um tipo muito afável, que conhecia Portugal de lés-a-lés gastronomicamente - era a coisa mais espantosa, não havia terra nenhuma onde ele não

soubesse onde se comia o melhor bife, a melhor costeleta. Tinha um mapa gastronómico na cabeça. Falavas de uma terra qualquer e ele dizia – já lá fui. Nunca vi uma pessoa assim. Privámos e foi através dele que eu conheci o Dias. Aliás foi ele que pôs o Dias a ir para as escolas. Sabes que o Dias tinha o problema de ser analfabeto e não podia ser funcionário público.

Ai, não se podia ser funcionário público, sendo analfabeto?

Por isso é que tu tens os Almeidas.

Os varredores? Ah, não sabia.

O Dias não podia ser funcionário público – na altura já o Esteves estava no FAOJ – porque era analfabeto

Qual era o mínimo, a escolaridade obrigatória?

Houve uma altura em que era a terceira classe. Portanto, o Dias ia às escolas com o Esteves.

E era com algum teor pedagógico que ele ia, o Esteves?)

Era.

Ou seja, ele foi o mentor do Dias?)

Era. Era, foi durante algum tempo o mentor do Dias. Que eu acho que é importante, não me venham cá, há quem ponha críticas, há quem diga que não, que o explorou. Eu conheci o Dias através do Esteves. As pessoas lembram-se dos Robertos na praia, mas eu não fiz praia. Eu morava em Lisboa, mas não fazia praia. O máximo que fazia era Algés. E fui a pé porque morava no Restelo. E nunca apanhei lá o Dias. O Dias normalmente fazia a Costa da Caparica porque era mais cosmopolita. Para ires para a Costa da Caparica tinhas que atravessar de barco e depois ir de camioneta, era muito longe.

Porque a ponte ainda não existia, a ponte é de 66, anterior a isso. Tu em 66 já eras crescido. E conheceste bem o António Dias?

Eu tive a sorte de conhecer muito bem o António Dias. Eu fiz uma minitournée pelo distrito de Viseu com ele. Eu com a minha caixa dos bonecos e ele com os Robertos durante o encontro em Viseu. Nesse ano o meu trabalho foi andar com o Dias nalgumas escolas do distrito de Viseu. Um Encontro realizado pelo FAOJ. Aconteceram várias coisas. Uma delas, ele deixou-me espreitar para dentro da barraca enquanto atuava e eu digo-te, hoje quando há pessoas que dizem que ele já não manipulava… porque eu conheci-o já com sessenta e quatro anos, mas muito velho. Era muito mais velho do que eu sou agora porque não via de uma vista a outra estava muito mal. Era muito trôpego, tinha de ser amparado a descer um degrauzinho, e metia-se nos copos. Mas é engraçado porque ele estava proibido de beber e uma das vezes em que eu estava só com ele engoliu a palheta a meio do espetáculo e lá foi buscar outra, lá se safou. – Ó Dias e então?. Não faz mal ela sai amanhã. Não te preocupes, ela sai amanhã. Agora é assim a guarita dele não tinha cabides, também, na guarita. Ele ia buscar os bonecos lá baixo. Foi isso que me pôs a ter uma grande admiração por aquele gajo. Ele no dia a dia, fora da guarita era velho e trôpego, com problemas… dentro da guarita aquilo era um modelo, ele sabia onde estavam as coisas, não falhava. Não me venham cá com tretas. Não, não falhava. Eu vi-o com uma genica, aquilo era uma vida do caraças lá dentro.
Era uma vida, era o mundo dele. Era o mundo dele, não me venham cá com tretas. E a cena mais engraçada, no fim do encontro fomos à rádio, era uma entrevista, uma mini mesa redonda para a Emissora Nacional. E fomos lá ao emissor de Viseu, um estúdio pequenino, gravar. E o Dias deu a entrevista com a palheta. Mas o Dias estava muito surdo e então, isto é engraçadíssimo, com um livro assim a tapar, a impedir que o som da palheta entrasse no micro do realizador. E eu estava ali a fazer uma parede e a segredar aos ouvidos do Dias

aquilo que o outro lhe perguntava. O gajo não ouvia, tinha problemas de surdez e então eu segredava-lhe ao ouvido.

Ele articulava bem, com palheta, ele conseguia dizer texto?

Foi ele que me disse que Roberto era fácil de articular com a palheta. Ele disse: "Se fosse Afonso não conseguia", aqueles rrrs eram fáceis de articular. Há palavras que eles falam que a gente nem percebe e os catorze tostões do barbeiro, catorze tostões pelo corte do cabelo, o catorze também era fácil por causa do" r"

E abriam as vogais, então?

Sim.

Porque as vogais fechadas ficam mudas)

Ficam mais mudas. Era um bocado isso. E outra das coisas que eu conheci com o Dias. O Dias, a polícia não o deixava fazer o barbeiro todo, ele não matava a morte, a morte não aparecia. Só depois de 74 ele voltou a pôr a morte em ação. Mas ele antes de 74 não podia matar a morte, não o deixavam.

Porquê?

Matar a morte para mim é uma atitude anarquista. A polícia não o deixava fazer isso. É uma coisa espantosa. Os gajos se calhar não eram tão burros como a gente pensava.
E outra coisa que ele me contou, foi um texto que se perdeu completamente, que ele tinha deixado de fazer, também tinha sido proibido de fazer, era a fuga dos Jesuítas para o Brasil, que é a história do Marquês de Pombal. A Maria, a governanta do Marquês de Pombal, vai a uma sexta-feira santa comprar chourição – a alusão fálica do chourição, numa sexta-feira santa da semana santa – e é presa pelos Jesuítas. O Marquês vai ter com os Jesuítas para a libertar e pega nos Jesuítas, mete-os numa chata e manda-os para o Brasil. A meio do campo do Atlântico vêm as piranhas e comem-nos.
Isto foi o que ele me contou como rotina do espetáculo. Dizia ele que tinha sido proibido de fazer isso. As piranhas no meio do Atlântico, é extraordinário! É surrealista!

Falaste em chata, uma chata que embarcação é que é?

Um barco a remos. Não têm quilha, normalmente são mais largos, não são muito compridos. Nós no Tejo temos uns barcos que também desapareceram, que têm um nome muito engraçado – que faziam o transporte antes dos Cacilheiros – faziam o transporte de mercadorias que atravessavam o rio, os catraios. É um nome muito engraçado. Eu soube disto aqui à uns anos, que fui fazer um espetáculo à Trafaria, uma sociedade recreativa em que eu vi lá, uma sociedade não uma cooperativa, que é a cooperativa dos catraios que tem o nome dos barcos. Que era o barco usado, como os Rabelos no Douro, que eram os barcos que faziam a travessia – Praça do Comércio – Cacilhas. Acho giro catraios porque é o nome que a gente dá aos putos. Catraios, caiu em desuso.
Vou-te contar a história de ele ter dividido Portugal, que ninguém me contou, foi ele que me contou. Ele dividiu Portugal ao meio com o Domingos Moura. Ele começou como aguadeiro e depois é que aprendeu a fazer o Dom Roberto, porque era o chamariz. Eu penso que eles os dois trabalharam no Pavilhão Mexicano do Rosado. O "Pavilhão Mexicano", do Rosado apresentava grandes espetáculos de teatro, era uma coisa à séria. Aliás, há uma história, que eu acho extraordinária, o Rosado como empresário chegou a ter quinze pessoas a trabalhar com ele. E uma coisa interessante, é que ele tinha um animador, que era um personagem, que ia para o meio do público, provocar o público, para pôr o público a intervir no espetáculo. Eu acho extraordinário, um gajo que pensa nisto, é muito bom. E o Rosado era muito novo quando teve o "Pavilhão Mexicano". E o Dias começou como aguadeiro a dar água aos manipuladores e aos atores e aos músicos, que ele tinha músicos. E depois aprendeu, e entretanto o Pavilhão Mexicano acabou por decair. Sabes que as feiras, os altifalantes deram cabo deste tipo de trabalho, inclusivamente o teatro, os projetos de

teatro desmontáveis também acabaram um bocado por causa disso, porque eles existiam nas feiras.
E então a certa altura, os gajos separaram-se e começaram a trabalhar sozinhos. Foram encontrar-se numa tasca em Abrantes, fizeram o espetáculo os dois, para as pessoas, e dividiram Portugal em dois. Portanto, o Dias fazia da Ericeira para baixo e o outro fazia da Ericeira para cima, as praias, eles dividiram as praias.
Eu ainda conheci o Domingos Moura, não a trabalhar. Eu soube que o Domingos Moura tinha uma característica, que a guarita dele tinha um macaco, um falcão, uma águia, tinha assim uns animais para atrair o público. O Dias chegava ali, montava a guarita e começava a cantar, a chamar a atenção das pessoas e depois fazia o seu espetáculo.

Disseste que ele cantava. Fazes ideia do tipo de músicas que ele cantava?

Não é bem um cantar, é um tralalá para chamar a atenção e depois tinha umas interjeições – "O que é que estás aí a fazer?" Tinha umas interjeições que parece que havia qualquer coisa lá dentro. A gente não percebia o que é que se passava. Era para chamar a atenção. Demorava muito tempo antes de começar a ação para que as pessoas se juntassem, porque aquilo fazia parte das regras.
E a propósito desse tipo de coisas. Num dos primeiros festivais do Porto, eu conheci vários marionetistas solo, incluindo um Húngaro, não me lembra o nome dele. Um sujeito já de uma certa idade, tinha as pernas arqueadas, baixinho. Eu estava a fazer um espetáculo em Carlos Alberto e depois veio um húngaro ter comigo, agarrou-se a mim e desatou-me aos beijos, nunca mais me parava de dar beijos. Era um dos últimos marionetistas populares que andava na rua. E então fizeram uma sessão na Árvore, com todos sentados à mesa e íamos fazendo perguntas. E eu perguntei ao Húngaro:
- Quem é que te ensinou a fazer bonecos? - E ele disse:
- Foi o meu avô.
- Ai é? Então não foi o teu pai?
- Não, o meu pai tinha que trabalhar.
Na transmissão de conhecimentos feita, há sempre um hiato. Isto é extremamente engraçado. E tu hás de ver que nas sociedades primitivas isso acontece. Os feiticeiros, os homens de saber ou as mulheres transmitem ao neto ou à neta os conhecimentos.

Mas o pai dele era marionetista?

Não. O pai tinha que trabalhar. Esse hiato existe.
E depois eu perguntei-lhe:
- Como é que começaste? O que é que ele te ensinou em primeiro lugar? E ele disse-me:
- A estender a mão na altura certa.

A estender a mão na altura certa?

- Para receber.

Ah, pois, claro.

- Eu pensei que começasse pela palheta.
Porque usava a palheta também. Eu queria saber. E ele disse:
- Não. A estender a mão na altura certa. Não é no início, não é no fim, é no meio, num pico.

Ah, exatamente, o público está empolgado e dá.

E dá.

No final já não davam.

No final fogem. No início dizem: Estás a cobrar-me adiantado?

JOSÉ CARLOS BARROS (1944-)
(Marionetista, Professor, Cenógrafo, Aderecista)

Como começa a sua ligação aos bonecos?

O meu início de vida ligado aos bonecos começa exatamente com a minha família, o meu pai. O meu pai era um homem ligado ao campo, às agriculturas. Tinha bois inclusive e trabalhava com bois também. E eu nasci numa aldeia chamada S. Mamede, ali próximo de Óbidos, vê-se praticamente Óbidos. Estive em S. Mamede até aos quatro anos, era uma terra sem luz elétrica nem água canalizada. Eu nasci em 44. Estou ali até aos quatro anos, altura em que o meu pai sai de S. Mamede e vai para o Bombarral, que é a sede de Concelho. Fica a sete quilómetros, mais ou menos, da terra onde eu nasci. A minha relação com a terra onde nasci, continuou ainda muito tempo porque os meus familiares, avô e avó, por ali estavam e eu vim para o Bombarral. No Bombarral, eu quando venho tenho quatro anos e tenho ainda a memória do meu pai a partir dessa data, desse período em que venho para o Bombarral, em São Mamede não tenho essa memória mas no Bombarral tenho. O meu pai fazia bonecos para eu brincar, fazia carros de bois em madeira, fazia o homenzinho que conduzia os carros de bois, os ajudantes e tal e, portanto, ele constantemente fazia bonecos para eu brincar e eu pegava nos bonecos, assim muito rudimentarmente e movimentava-os, não como se fossem marionetas mas como bonecos.
Quando eu era miúdo, seis, sete anos, para aí, oito, nessa feira que havia na minha terra, Bombarral, minha terra adotiva – há uma feira que é ali final de julho, princípio de agosto – todos os anos iam lá representações teatrais, sobretudo de marionetas. Iam lá sempre fantocheiros tradicionais de marionetas. Apareceu num ano, uma barraca muito engraçada, que tinha marionetas mecânicas, uma espécie daquelas barracas de presépios, ou coisa parecida, devia ser na linha das barracas de presépios. A barraca era uma coisa com 6, 7, 8 metros de comprido, com uma porta dum lado de entrada e outra no sentido correspondente, também uma porta de saída. Tinha no exterior um indivíduo que anunciava o "fantástico espetáculo" que íamos ver a seguir, que era sobre o "Marquês de Pombal". E então, nós entrávamos por um lado, por uma espécie de corredor, e do nosso lado esquerdo, era então, propriamente a cena, que era por socalcos, ao longo de toda a barraca. E nesses socalcos estavam as marionetas mecânicas, que eu penso que uma parte delas era mecanizada mesmo e, a outra parte era por trás certamente com alguém que ia à manivela ou coisa parecida, punha as marionetas a funcionar. É provável até, que tudo fosse mecanizado por esse processo, com manivelas. Podia era aparecer uma ou outra que se deslocava mais e, portanto, era manipulada à mão. Não tenho memória desse acontecimento. Tenho memória, sim, dessa barraca, que era longa, bastante longa, pagava-se para a entrada pouco, se calhar um tostão ou dois ou cinco tostões, não sei, mas no meu tempo tinha de ser uma coisa muito barata. Eu lembro-me, já era rapazola, uma junta de bois custava quinhentos escudos, para a época que era uma coisa já avultosa, portanto a entrada da barraca devia de ser uma coisa muito barata. Eu vi a barraca, era sobre o Marquês de Pombal, isso eu tenho a certeza. Tenho uma memória muito fresca desse acontecimento, o fascínio que eu tive a ver aqueles bonecos, sobretudo a parte final – provavelmente por ser a última cena – a cena do afundamento do barco já no mar, com os Jesuítas todos a irem ao fundo.
Ia também junto com os bonecreiros, o circo do Kinito e, a feira com os divertimentos, ia também um gajo, que tinha uma cabrinha e, que tocando a caixa, a cabrinha dançava em cima dum bidon, que é uma coisa incrível. Era uma espécie de fantocheiro, mas de cabrinha. Ele levava a cabrinha presa por uma trela e, chegava lá tinha uma escadazinha pequenina, que encostava a um bidon que se punha na vertical e a cabrinha subia ao toque do tambor para cima do bidon. Havia um toque para ela subir e depois havia um toque para ela dançar. Eram toques completamente distintos. Só mais tarde é que eu percebi porquê. Então a cabrinha quando chegava lá acima – o gajo ia tarrátátátátá – e a cabrinha punha-se só nas patas traseiras e dançava. Mas, dançava, binga binga binga bim, fazia barulho no bidon, que era de ferro, e fazia aquele som trelêm trelêm trelêm ela dançava ali que era uma coisa maluca, rodopiava às vezes, era uma coisa maluca. Eu tomei conhecimento daquilo, e para mim o fascínio do circo é uma coisa do outro mundo, eu fico perfeitamente maluco, e depois

tentei saber as origens do homem. O homem vivia também em barracas, naquilo que é hoje o Centro Comercial das Amoreiras, aqui em Lisboa. Aquilo era ali uma paragem de camionetas de carreira e, encostado a esse recinto havia barracas. Nesse bairro vivia esse homem que fazia as feiras todas, por aí pelo país onde havia. Como é que o gajo amestrava as cabras? Ele punha três pedras, três calhaus grandes e nos calhaus emborcava o bidon que estava aberto por baixo e, o tampo, o fundo é que estava virado para cima. Por baixo incendiava, fazia uma fogueira e punha a cabrinha lá em cima, e com o tampo de cima – como calcula – quente, ou quase em brasa. E quando ele punha a cabrinha – era um ajudante que lhe punha a cabrinha lá em cima, o gajo ia com o tambor tarrátátátátá e a cabrinha dançava. Primeiro ele deixava a cabrinha sem comer e colocava-lhe a comida em cima do tambor, para ela se habituar a subir a escadinha. A seguir enquanto ela subia, o gajo ia tocando o tambor, para que ela se habituasse ao toque enquanto subia. Depois a cabrinha já conhecia os toques, já não era preciso colocar lá a comida, nem acender a fogueira, que ela já fazia aquilo naturalmente.

Quando acabo a Escola Primária faço os preparatórios para o Ensino Secundário e aí entro para um curso de cerâmica na escola Bordalo Pinheiro, em Caldas da Rainha e aí eu fico fascinado com os bonecos articulados do Bordalo Pinheiro. Os bonecos articulados do Bordalo Pinheiro não são mais que marionetas. São marionetas, mas são marionetas que têm um movimento por impulso do manipulador. Nós empurramos e ele fica ali a mover-se.

E é engraçado o problema agora da marioneta, é que a dada altura eu vi na zona dos Balantas, vi enterros, pelo menos dois, e depois também vi os Flups que são outro tipo de enterro completamente diferente. Nos Flups o morto é colocado debaixo da cobertura comunitária em colmo, erguem um palanque, como se fosse uma cadeira gigante, o morto é colocado ali durante dois ou três dias e está nesse palanque e a população está toda à volta dessa cadeira e caem lágrimas, mas não choram compulsivamente. Choram e depois pegam no corpo que está rígido quase e depois é que o enterram. É um enterro completamente diferente, enquanto na zona dos Balantas, não. É muito interessante. Eles fazem um barco gigante com cerca de dois, três metros de comprimento. Esse barco depois vai para as cabeças das mulheres. Fazem uma espécie de uma dança e na amurada desse barco estão marionetas. São bonequinhos que são os antepassados do morto e aquilo é uma espécie de procissão que eles fazem com esse barco. Aquilo são marionetas, para todos os efeitos, embora estejam fixas ali, quietas, mas aquilo fascinou-me também em África. A minha relação com as marionetas vem também dessa observação africana e durante o período em que eu fiz a guerra tive conhecimento através dos companheiros africanos, esses Flups, que do lado de lá, no Casamance, o PAIGC ensinava com professores que tinham marionetas e era com marionetas que eles ensinavam a Língua Portuguesa. Nos anos 60 – eu estive em 69. Portanto, digamos, a guerra de África é feita com o PAIGC a ensinar o Português, na mata, com marionetas, de luva, fantoches. Eu cheguei a ver fotografias, duas pelo menos, de um fulano português que estava a ensinar através de marionetas, com bonecos de luva, fantoches. Eles ensinavam a Língua Portuguesa com fantoches. Portanto, é este mundo dos bonecos, digamos, que nunca me abandonou. Quando eu regressei a Lisboa e abriu a Escola de Teatro, em vez de ir para escultura, eu fui imediatamente para a Escola de Teatro, fazer cenografia que era uma coisa que me fascinava, a ideia da construção cenográfica para teatro. E estava no Bombarral, portanto, a minha terra de vivência, onde estavam os meus pais. E quando eu venho para Lisboa, eu venho sem ter recursos económicos para a escola de teatro. Já tinha terminado a tropa, ingressava numa escola e tinha que ter dinheiro para sobreviver. Então aluguei um quarto no Bairro Alto, na rua paralela às Escadinhas do Duque. E quando cheguei ao Conservatório, o Conservatório não tinha mobiliário. A Escola de Teatro não tinha mobiliário. Nós sentávamo-nos no chão em frente aos professores e os professores andavam por ali. A Escola de Teatro foi um caso espantoso de ensino. Foi uma escola organizada pelo professor Veiga Simão, que era na altura o responsável pela escola, pela introdução da Reforma do Ensino Superior. E a Escola de Teatro tinha os fundos para o Palácio dos Caetanos, onde era o Conservatório e como aquilo não tinha mobiliário nós sentávamo-nos no chão e ouvíamos os professores. Foi um período lindíssimo de vida. E eles perguntaram – logo na abertura, estavam vários professores, estava o Mário Barradas, estava o Carlos Cabral – e foram perguntando às pessoas, aos jovens que estavam a candidatar-se à escola o que é que eles eram em termos de passado. E quando chegou à minha vez eu disse que tinha acabado a tropa e, portanto, que estava com vontade de fazer o curso. E eles ficaram um bocado espantados porque não havia nenhum aluno com a minha

idade. Nenhum tinha feito ainda a tropa, eu era o único. E eu às tantas na presença dos outros disse, quando chegou a minha vez, que vivia no Bombarral, que tinha que vir e ir e que tinha que alugar casa em Lisboa, que tinha que ter dinheiro para isso e que não tinha. E o Mário Barradas disse: - "Está bem, mas a escola dá um subsídio, através da Gulbenkian e parte do Ministério da Educação, portanto, terás algum dinheiro para conseguires sobreviver e não te vais em bora porque nós queremos-te aqui". E o Carlos Cabral levantou imediatamente a voz e disse – "E então, o que é que tu sabes fazer?" – Eu, sei lá, se calhar sei fazer bonecos, porque venho de uma escola do Bordalo Pinheiro, onde se faziam bonecos de cerâmica. – "Então se sabes fazer bonecos faz uns fantoches. Sabes fazer fantoches?" – Não sei, mas se calhar sou capaz de fazer os corpos e as mãos. – "Então faz uns fantoches e aparece-me com eles para eu ver". E eu fui imediatamente construir os bonecos. Construí uma série de bonecos e passados uns dias apareci com os bonecos e ele perguntou quem mais sabia fazer bonecos e na altura o Zíngaro, era um homem curioso que estava a fazer cenografia. Sei que quando apareci com os bonecos, ele ficou encantado com os bonecos.
Pegámos nos bonecos, fomos para o Largo de Camões, que tinha uns pinheiros, levámos uma folha de papel de cenário, grande, com cerca duns quatro metros, que foi dividida a meio e foi colocado como se fosse um estendal da roupa entre dois pinheiros. O Largo de Camões era lindo, tinha uns pinheiros gigantes lindíssimos, com um tronco grosso, com mais de 40 centímetros de diâmetro, aquilo eram uns pinheiros mansos lindíssimos. Então passou-se um fio dum lado ao outro, colocámo-nos atrás do papel de cenário, levantámos os braços e começámos a contar uma história de improviso para o público que se foi juntando ali à volta e deixámos de vigia uma outra pessoa que, quando se aproximou a polícia nos veio avisar que a polícia vinha aí, do lado do Chiado, do lado do Café A Brasileira. Ele vinha a subir aquela zona. Depois nós enrolámos rapidamente o papel, tirámos o estendal, metemos as marionetas outra vez dentro dum saco e abalámos. A partir daí foi assim; fizemos teatro nos mais diversos jardins de Lisboa. Íamos para o coreto do jardim da Estrela, até vir a polícia outra vez.

Porque precisavam de autorizações?

Sim, e não davam, porque não podia haver ajuntamentos. Este problema era porque a polícia de segurança, a PIDE não permitia ajuntamentos, mais de duas ou três pessoas interferiam imediatamente, portanto, não podíamos estar num passeio a conversar, ou coisa parecida. Tínhamos de circular imediatamente e tínhamos que andar. Teatro era impossível na rua. Só quando fazíamos aquilo clandestinamente. E, portanto, a nossa ida, por exemplo para o jardim da Estrela ou para outros locais de Lisboa onde nós íamos, íamos sempre com essa ideia, sempre com um a vigiar e dois ou três a fazer e depois saímos dali logo a correr para outro sítio, e andávamos naquilo. É evidente que eu ganhava algum dinheiro também com aquilo, porque sempre atiravam uns tostões e a gente pegava nos tostões e ficava. Púnhamos o chapéu e circulávamos. Mas depois houve um tempo em que aquilo começou a tomar um volume, o embrião daquilo que foi depois o Perna de Pau, tomou depois um volume muito grande já de conhecimento de algumas coisas, de algumas pessoas e por volta de 1973 a gente funda o Perna de Pau, Grupo de Fantoches Perna de Pau[91] e fomos convidados imediatamente a fazer teatro dentro de casa, vários *sketches* para a televisão, que depois eram representados com textos do António Torrado, do Carlos Cabral e a partir dai veio o 25 de abril e as campanhas do MFA. Fizemos muito teatro de intervenção política, sobretudo com textos já da América Latina.

Chegou a conhecer o Francisco Esteves?

Eu tenho uma relação muito próxima com o Francisco Esteves quando ele está no Instituto de Tecnologia Educativa e tenho uma relação muito estreita com ele. Eu visitei muitas vezes o Instituto de Tecnologia Educativa e o próprio FAOJ onde o João Paulo Cardoso também trabalhou para o Instituto e para o FAOJ, que é um homem de uma importância extrema no teatro de marionetas português. Para mim é mesmo o homem mais importante do teatro de

[91] Este grupo chegou a publicar um boletim intitulado *Boletim Informativo do Grupo de Teatro de Fantoches «Perna de Pau»*, em cujo número zero, editado em janeiro de 1976, se pode ler na página de rosto "Este Grupo encontra-se formado desde Junho de 1974".

marionetas português. É ele que vai desenvolver um projeto com a Isabel, no Porto, e é um homem com uma estética lindíssima do teatro de marionetas com quem eu privei muito e é um incontornável do teatro de marionetas. Não sei quando é que ele começa.
Eu conheço o Dias antes do 25 de abril, no tempo em que ele andava por ai com a barraca. Ia à estrela. É um homem que a tradição das marionetas está na mão dele que transmite depois ao João Paulo.

E o Dias tinha autorizações para andar por aí?

O Dias era também meio clandestino. Que eu saiba não tinha autorização. O Dias sendo um homem marginal – ele trabalhava à margem – ele era muito bem recebido pelas pessoas e as pessoas aplaudiam-no e há uma altura em que está um polícia fardado a ver ele a representar. Não implicou, não foi lá tirá-lo. Havia uma boa relação. Era uma barraquinha quadrada que ele entrava pela traseira e que tinha uma pequena prateleira no interior onde ele colocava as marionetas.
O Dias vai ter depois um fim trágico, depois da relação dele com o João Paulo Cardoso e de transmitir o saber dele ao João Paulo Cardoso. Ele vivia numas barracas aqui próximas de onde estamos, não chega a 1 quilómetro do Museu do Teatro, ele vivia aqui na Charneca e depois numa altura em que ele deitado durante a noite, não sabemos se através do cigarro, se através da vela ou de um candeeiro a petróleo, ele vai incendiar a barraca e morre queimado. Portanto, ele vai morrer tragicamente queimado. Uma coisa terrível, terrível. Eu acho que ele teve uma vida bonita, com altos e baixos, mas uma vida que amava, ele gostava muito das marionetas, ele falava das marionetas com uma paixão imensa e era um homem que com o passado tinha aprendido também através de outro fantocheiro e, portanto, ele vive uma vida rica de relação com o público. Ele tinha um furinho nessa barraca, e nas Marionetas de Lisboa vai ter também um furo de visão. Tinha um furinho na barraca e podia ver o público e dialogar com o público, pelo menos uma das barracas que eu conheci dele, que era uma barraca muito bonita, de tecido com motivo, do género das *Chitas* de Alcobaça. Era uma barraca bonita aquela que eu conheci.
É uma coisa que ele encosta ali, que ele encosta sobre o tecido. Eu ainda o vi com a barraca sem nada, creio que dizia Dom Roberto, só. Mas já não me lembro. Sei que era uma espécie de chita de Alcobaça, uma coisa nessa linha e na época que ele andava com o Esteves também não tinha lá o Pluto, não tinha nada disso.

Tem alguma memória dos rostos dos Robertos dele?

Eram muito rudimentares. Eram uma coisa meio torneada.

Como os do João Paulo?

Eram outra linha, mais humanizada. O boneco era mais humanizado.

Havia outro trabalho de escultura?

Sim, sim.

Era ele que fazia?

A minha ideia é que era ele que fazia. Não posso afiançar.

Aquele torneado e depois aquele narizinho assim, embutido?

Isso era o João Paulo. Não era nessa linha. Para mim tudo quanto era dele ardeu nesse incêndio. Aquilo que era de tradição morreu com ele. Desapareceu.

Cada roberteiro esculpia em função da sua habilidade. Considera que o António Dias era um bom escultor?

Pelo menos conseguia a canivete fazer alguma coisa. A canivete, ele fazia uma cabeça ou outra assim, é a minha ideia. Mas muitos fulanos lançaram mão de amigos que podiam ter alguma habilidade e fazer alguma coisa. Eu penso que o caso do Dias é um homem que do ponto de vista de tradição já conheceu outros marionetistas, pegou em marionetas, esculpiu umas, adquiriu outras. Nunca conversei com ele sobre a origem dos bonecos dele. Não eram coisas torneadas até porque o Dias não tinha com certeza dinheiro para mandar tornear coisas de madeira. O João Paulo já tinha. Tinha possibilidades, o Dias, não. Eram coisas feitas de raízes de árvores. O repertório do Dias era aquele tradicional. A Rosita, o Toureiro, o Barbeiro, pelo menos as que eu vi representadas. A guarita é, como digo, um quadrado de *Chita* que por detrás tinha também uma cortina para poder entrar para dentro da barraquinha. Ele trazia aquilo tudo desmanchado. Chegava, armava aquilo com uma facilidade imensa. Num instante punha a barraquinha de pé. O Esteves, eu várias vezes conversei com ele, na Casa da Comédia, ainda, e mais tarde no Instituto de Tecnologia Educativa e quando eu fiz a Companhia de Marionetas do Perna de Pau ele assistiu a várias representações e eu fui ainda fazer ao FAOJ algumas palestras sobre teatro de marionetas; a minha experiência. E fiz algumas oficinas ligadas ao FAOJ, também, ensinando a construir marionetas. Eu depois fiz centenas de conferências e de cursos de construção de marionetas por todo o país, através do INATEL. Isto pós 25 de abril. Fiz muitas conferências sobre o Teatro de Marionetas, e sobretudo, construção de marionetas, montei grupos de teatro de marionetas. Foi uma explosão enorme, pós 25 de abril sobre o teatro de marionetas e não havia terra nenhuma que não tivesse um embrião duma companhia de teatro de marionetas.

O Esteves, para além de trabalhar no Instituto de Tecnologia Educativa, era ator também, ou ator-marionetista?

Eu vi-o representar com marionetas, como ator eu nunca o vi. Tinha uma barraquinha e fazia pequenas peças de teatro também. Lembro-me de ele ter essa barraquinha. Mas como ator não me lembro.

Como conheceu o António Dias?

O António Dias conheci-o a fazer representações em jardins e até em escadinhas, era na Graça que eu o vi numas escadinhas, um pequeno patamar em escadinhas e uma barraca por cima dessas escadinhas e ali fez marionetas connosco sentados nas escadinhas, no chão. Lembro-me muito bem de ele ter feito ali marionetas e depois convivi com ele quando já no Instituto de Tecnologia Educativa e no FAOJ onde ele fez alguns cursos, ele ensinava mais ou menos a manipulação, porque ele não ensinava a construção. Por acaso eu cheguei a ensinar a construção. Nesse convívio conheci-o razoavelmente. Eu conheci-o no Instituto de Tecnologia Educativa melhor porque até aí era só como espetador. E depois não, já dava para ver o que ele fazia, a técnica dele de manipulação. Foi muito curioso em termos de trabalho. Ele depois dessas aventuras com o Instituto de Tecnologia Educativa, numa das alturas em que ele foi para casa, ele morava aqui no bairro do Lumiar, de lata, aqui na traseira. Ele acabou por ter um fim trágico. Depois daquele ensino que ele fez, inclusive ao João Paulo Cardoso, e tudo mais. Ele depois veio numa das noites, na barraca, não se sabe se por cigarro, se por vela, ou algum candeeiro, ele acabou por incendiar a barraca e ele morreu juntamente com as marionetes. E tudo aquilo desapareceu, de repente, nesse incêndio, que se chamava o bairro Musgueira, que ficava aqui por trás dum jardim lindíssimo que se chama Jardim das conchas e dos lilases, e por trás era o local onde esse imenso bairro foi arrasado, a charneca do Lumiar. Foi um homem que eu acho que viveu feliz com aquilo que fazia porque ele gostava muito de representar marionetas, muito, muito. E eu acho que ele viveu os últimos tempos em certa medida desafogadamente, a partir do momento em que o Instituto de Tecnologia Educativa o ajudava e com o FAOJ. Vinha dali uma fonte de rendimento para além do dinheiro que ao chapéu fazia com as representações. Eu acho que ele foi um homem feliz, mas que realmente teve um fim trágico, difícil, complicado. Coitado!

Fale-me sobre o Teatro Perna de Pau e o Sebastião.

O Sebastião era uma das personagens do Perna de Pau. Os nossos textos, eram textos improvisados, entre o Carlos Cabral, a Natália Matos, eu e depois o próprio Dalton, etc. Nós fazíamos aqueles textos de rua, de improvisos e inventávamos, ou porque o senhor tinha bigode, ou porque o senhor tinha um chapéu. Porque é que ele estava ali, vai lá perguntar-lhe. Eu saía da barraca com a marioneta no ar e ia ao pé do senhor. O Sebastião tinha uma máquina fotográfica, daquelas de enfiar a cabeça antigas do retábulozinho. Ele dizia: "Põe-te ao lado do senhor. Faz-lhe uma festa para tirar uma fotografia". E eu andava ali pelo meio do público feito estúpido com a marioneta no ar, no braço a caminhar, a fingir que ele caminhava. Era uma coisa assim, era uma coisa perfeitamente assim. Tínhamos a barraca, tínhamos o público, saíamos. Ele dizia para o neto, que era eu: "Vai lá ao pé da senhora. Eu quero-te tirar uma fotografia mas ao pé do povo". E depois implicava: "Olha, puxa o bigode ao senhor". Era puro improviso. Então a partir de determinada altura começámos a ter textos, a situação era completamente diferente. Então, o Sebastião que tinha sido feito para a rua, teve que ser depois adaptado para televisão. Porque aí era cinzento, preto, eram as cores preto e branco da televisão. E aí tínhamos de ter a marioneta com contrastes televisivos. E lembro-me que a marioneta parecia quase a bandeira portuguesa, que era horrível. Era a camisa verde, as calças eram vermelhas, do Sebastião, e tinha um cinto largo amarelo com a fivela preta. E então havia um contraste perfeito no Sebastião em ecrã. Lindíssimo. Porque aquilo era uma gradação que ia do preto ao cinza claro e os cenários também eram pintados em função dessa cor. Quem nos auxiliou no princípio da vida na televisão creio que foi o António Casimiro ou o Octávio Clérigo, já não me lembro. Que me deu as primeiras informações sobre as cores televisivas porque eu estava habituado a coisas da rua, ou no teatro. Já tinha estudado teatro e portanto a situação tinha que ser uma coisa contrastada e o Sebastião que era uma figura engraçada acabou por ter duas fases na vida em termos de figurino. A primeira para andar nos jardins e a segunda em termos televisivos. O Sebastião fazia umas histórias, no início, muito loucas. Era por exemplo o Carlos Cabral, o maior inventor daquelas loucuras. Fazia, por exemplo, com uma caixa de sapatos, fazia uma máquina, que tinha um funil, tinha uma passadeira interna, que era a caixa de cartão de pôr sapatos. E aquilo era uma espécie de passadeira contemporânea de uma fábrica qualquer. Pelo funil enfiava-se a farinha de trigo, enfiavam-se os ovos, punha-se o fermento, havia uma manivela a fingir que aquilo misturava as coisas lá dentro, que batia os ovos e a farinha, aquilo tudo, e depois ia avançando a passadeira e iam saindo bolos de arroz e as marionetas comiam os bolos de arroz e depois dava-se a um e outro um bolo de arroz e às tantas eram bolos de arroz a mais do que os necessários. E não se sabia o que fazer aos bolos de arroz. Então aquilo interrompia ali e o sketch seguinte, voltava outra vez a haver *raccord* com os bolos, e a máquina agora reconvertia os bolos em farinha, ovos inteiros com casca e tudo, e o fermento e voltavam os bolos para dentro daquele funil. E saía o pó de um lado, mais os ovos a rebolar, era uma coisa assim muito maluca. Isto é antes dos textos. Depois já o António Torrado fez, não me lembro agora quem mais fez, mas se calhar a própria Maria Alberta Menéres que conheci nessa altura e o Cabral escrevia belíssimos textos. Portanto o Sebastião é uma peça praticamente do princípio da minha vida do teatro de marionetas no Perna de Pau.

O Perna de Pau depois, vive um tempo em que anda na rua e que, portanto, vive ao chapéu como contributo. E depois há uma altura em que eu já tenho uma boa relação e a companhia, o grupo, também já se impôs na Secretaria de Estado da Cultura e há um subsídio miserável, mas sei que nessa altura nós fizemos alguns boletins. Era um jornal com uma certa dimensão, o tamanho hoje de um jornal da tarde.

MANUEL COSTA DIAS (1949-)
(Marionetista, cenógrafo, aderecista, encenador)

Uma breve apresentação sobre o teu percurso

Chamo-me Manuel Fernando da Costa Dias, nasci a 20 de março de 1949 e em termos profissionais, após os últimos estudos trabalhei com o CENDREV (Centro Cultural de Évora) durante cerca de cinco anos. E nesse período de tempo fui cenógrafo, fui figurinista, fui aderecista das várias peças que foram realizadas, cerca de vinte peças de teatro. Posteriormente, eu tive uma fase em que trabalhei como freelancer quer na formação na área das marionetes quer no trabalho com algumas companhias de teatro, exatamente nestas questões da cenografia e do guarda-roupa. Depois passei a trabalhar com a Câmara de Évora. Pertencia aos serviços culturais da Câmara de Évora, isto até cerca de 1998 e a partir daí decidi ser marionetista a tempo inteiro, criando um projeto, o projeto já tinha sido criado anteriormente, nesta fase já profissionalizado, um projeto que se chama Trulé – Investigação das Formas Animadas.

Quando foi a primeira vez que tomaste contacto com as marionetas? Que idade tinhas e onde?

Eu tinha uns momentos na minha infância que me marcaram exatamente nesse contacto. E foram os dois muito próximos um do outro e por volta dos meus quatro anos na Aparecida, nas Festas da Senhora da Aparecida. A Aparecida é perto de Lousada, é uma aldeia perto de Lousada, eu assisti a um espetáculo de Robertos. São imagens um bocado desfocadas mas recordo-me perfeitamente da barraquinha, recordo-me dos bonecos a serem manipulados lá em cima e depois posteriormente, passado pouco tempo num terreno baldio perto da casa onde vivia, isto em Vila Nova de Gaia, no Candal, montaram um pavilhão de marionetes e a imagem que eu tenho também é de ter visto marionetes de fios que para mim eram extremamente grandes dada a minha pequenez, em termos de tamanho.

Quando começou a tua paixão pelos bonecos?

É evidente que estes registos que eu disse anteriores ficaram e provavelmente terão tido consequências em termos futuros, mas a minha paixão começou porque depois de ter estado, dessa vivência até aos seis anos no Candal, depois eu fui para Angola, para Luanda, e nunca mais ouvi falar nem tive conhecimento da existência de marionetes. Em 74 quando venho novamente para Portugal, em Lisboa frequento um curso de cenografia na Escola Superior de Teatro e é lá que eu tenho contacto com o grupo, uma ação de formação na área das marionetes, de iniciação às marionetes, com o grupo que era o Perna de Pau, e é exatamente aí que surge o meu interesse pelas marionetes.

Que memória guardas de teres privado com os bonecreiros tradicionais (Talhinhas e/ou outros)?

Eu, dos tradicionais conheci, melhor ou pior, conheci quatro. Conheci o Talhinhas, Joaquim Talhinhas, conheci o António Santos, conheci o António Dias e conheci o Domingos Moura. É evidente que de formas diferentes, o Talhinhas conheci-o bem, porque, enquanto trabalhador do Centro Cultural de Évora acompanhei a recolha, quando se fez a recolha, para o que hoje acontece em relação aos bonecos, eu acompanhei essa recolha e por isso tenho esse conhecimento. Em relação ao António Dias conheci-o em vários momentos, quer a representar, quer quando ele participou nos encontros nacionais das marionetes organizados na altura pelo FAOJ. O Domingos Moura foi numa iniciativa que tivemos aqui em Évora na minha cidade e em que fizemos o primeiro Encontro Nacional das Marionetas. Por último, o Sandes foi muito esporádico. Foi um encontro em que numa primeira fase, eu fui ter com ele. Ele vivia uma altura no monte, no Alentejo distante de tudo e de todos e ele estava perto de uma ermida, de uma igreja, e ele era o sacristão dessa igreja. E assisti à última representação que ele fez para a população de Orada. Este foi o conhecimento que eu

tive. É evidente que em relação a eles as minhas memórias são diferentes, mas em qualquer dos casos havia uma admiração, porque foram os homens que conseguiram atravessar uma fase difícil antes do 25 de abril em que esta forma de representação teatral era um bocado rejeitada e inferiorizada e conseguiram resistir e fazer a passagem para depois do 25 de abril, onde hoje começa a ser um bocado dignificada e a ser considerada.

Fizeste parte da recolha do espólio dos Bonecos de Santo Aleixo. Fala-me do teu contributo artístico nesse trabalho.

Bom, eu na altura quando estava no Centro Cultural de Évora e me foi dada a possibilidade, que me agradou profundamente de poder acompanhar esta recolha. Eu tive a possibilidade de poder contactar, quer com o Talhinhas, numa primeira fase, porque fui a casa dele buscar os bonecos que depois ele não me quis dar, mas isso depois são outras histórias, mas para além disso depois acompanhei toda a transmissão que ele fez aos alunos da Escola de Formação de Atores que existia no CENDREV, e por isso eu tive a possibilidade de, por um lado perceber essa passagem, que me obrigava a mim mesmo a tentar entender todo o esquema de manipulação que os bonecos deveriam ter, a importância do texto que era dito e, para além disso a importância da própria estrutura, a estrutura onde eram apresentados os bonecos, onde apresentavam os vários Autos. Por isso, eu fiz a recolha não só das marcações, das deslocações dos bonecos, como fiz a recolha da estrutura.

As madeiras usadas para as cabeças dos Bonecos de Santo Aleixo são em oliveira, nogueira ou laranjeira, por ser uma madeira mais dura e não se partir tão facilmente. Que ferramentas eram usadas para a escultura dos bonecos (formões, goivas ou simples navalhas)? Que tintas usavam para a pintura dos bonecos?

Eu acho que as cabeças eram construídas nessas madeiras citadas, sim, e que era a navalha que era utilizada até porque qualquer bom alentejano que se preze tem uma navalha para o petisco. E pela própria forma, um bocado primária da escultura dos bonecos, eu estou convencido que seria a navalha. As tintas eram as tintas de água de acordo com as cores que, entretanto, existiam que eram acessíveis às pessoas.

Do repertório dos Bonecos de Santo Aleixo faz parte o "Passo do barbeiro". Os robertos têm o "Barbeiro" e antigamente o "Barbeiro diabólico". Os robertos andavam também de terra em terra e os bonecreiros dos Bonecos de Santo Aleixo terão assistido a essas representações. Neste sentido, o quadro do "passo do barbeiro" dos Bonecos de Santo Aleixo poderá ter tido origem na adaptação do "barbeiro" dos robertos?

É possível que sim, isto é difícil a gente poder afirmar se sim ou se não. Mas, sim, até porque os Robertos estavam disseminados por todo o país e o barbeiro diabólico aproxima-se um bocado do Passo do Barbeiro. O esquema que é utilizado num e noutro são muito próximos. Por isso a questão do freguês querer ser, quer que lhe façam a barba e o cabelo e depois pronto, tudo isto é fácil nessa fase e há uma quantidade de procedimentos quer num quer no outro até que a coisa é concretizada e depois chega a altura de pagar e aí é que está o problema. É que quer num quer noutro caso, ele não tem dinheiro para pagar e por isso há o confronto e o confronto obriga a que surjam várias entidades num caso mais diabólicas noutro mais de ordem, controle público, de justiça, mais policiais. No final ele vai matando desde o freguês até todos e no caso então do barbeiro diabólico mata a morte, mata o diabo e mata a morte. Mas o esquema é muito igual. Agora a partir daqui, saiba quem souber como isto aconteceu. Mas o que é interessante é que o Talhinhas ia, em função dos pedidos que lhe eram feitos, ia adaptando as coisas e criando novas histórias e por isso é possível que isso tenha acontecido também aí.

As cabeças dos robertos tradicionalmente eram esculpidas em que madeira? Que ferramentas usavam para a escultura? Que pormenores tinham as cabeças? Que cores eram usadas?

As madeiras são madeiras relativamente duras, de oliveira, de pinheiro, de nogueira, também. São madeiras relativamente duras porque eles tinham de levar pancada. É engraçado porque eu a primeira madeira que utilizei e foi porque não tinha conhecimento exatamente disso, foi uma madeira que me agradou, foi o amieiro, o meu roberto é de amieiro. É engraçado que depois comecei a utilizar outras madeiras, umas mais macias outras mais duras em função dos bonecos que eu queria construir.
Eu acho que a goiva existiu de certeza na construção porque cada marionetista, cada homem dos robertos, cada um esculpia as suas madeiras. Nós inclusive podemos ter uma gama diferente, em termos da capacidade artística temos cabeças esculpidas em qualidade diferentes umas das outras e pronto e por isso todas elas foram esculpidas, eu estou convencido.
Os pormenores é um bocado isso em função – por exemplo diz-se que o Joaquim Pinto também conhecido pelo Faustino de Setúbal tinha cabeças muito bem construídas, muito bem esculpidas, é o caso também do Manuel Rosado e por isso doutra forma quando nós vemos as cabeças trabalhadas pelo Domingos Moura já são de menos qualidade e o César Cruz Nunes, então. Isto é a capacidade artística de cada um.
As cores eu também estou convencido que era o que era possível na altura e quase todas elas são pintadas com base no branco, no preto. Os brancos para fazer os olhos, os pretos para as sobrancelhas e as pestanas, o contorno dos olhos, o vermelho para os lábios e os rosas para fazer as caras, é um bocado por aí. Havia um bocadinho mais de vermelho nas maças do rosto, aquela imagem mais rouge.

Atualmente os robertos têm as cabeças torneadas, com um nariz embutido, sendo pintados de cor-de-rosa, com as bocas escancaradas, onde sobressai um sorriso com dentes. Os olhos são grandes, pintados de branco, com contorno a preto. De onde provirá esta tradição?

Eu não chamo a isso tradição porque eu acho que essa forma é extremamente recente. Todos estes artistas, todos estes marionetistas que eu falei, Domingos Moura, António Dias, Manuel Rosado, os Faustinos, o Joaquim Pinto, o Santa Bárbara, todos eles fizeram os bonecos esculpidos e inclusive o filme em que o António Dias aparece a manipular as marionetes no *Dom Roberto*, o filme, os bonecos são esculpidos, isto é em 62, em 1962. É depois de 62, mais próximo, é que surgiram os tais bonecos torneados e é interessante já agora, pode ser que seja uma pista possível para o entendimento disto. Há um artigo escrito pelo Henrique Delgado que diz que em 64, ele no teatro de fantoches na Companhia das Águas de Lisboa, que ele fez três cabeças de bonecos torneados e que posteriormente o Francisco Esteves tentou com uma dessas cabeças fazer uma outra, que ele criou, tentar fazer uma espécie de uma indústria. Fazerem bonecos para poderem vender para o estrangeiro. Acho que isso não resultou. Mas o que é interessante é que esta relação – existiu uma relação muito forte entre o Francisco Esteves – na segunda metade da vida do António Dias e o Francisco Esteves. E poderá ter sido por aí, ou seja, sendo o António Dias o último representante do homem dos Robertos em Portugal e ele ter aparecido com bonecos assim. Como é que eles surgiram nas mãos do António Dias não faço ideia, mas percebo que por um lado ele já não era muito novo, por outro lado o Francisco Esteves, se calhar proporcionou-lhe a possibilidade de ter acesso a esse tipo de bonecos e por outro lado, do que sabemos, o António Dias – que na altura já era cego de um olho – começou a perder a vista do outro. E por isso foi uma forma simples, fácil de construir bonecos e se calhar aqueles olhos enormes, aquela boca enorme tem a ver um bocado com as dificuldades que ele tinha de ver. E depois isto foi agarrado numa fase a seguir – porque era esta a informação que existia na altura em relação aos robertos – depois isto foi agarrado pelo João Paulo Seara Cardoso e pelos outros. Mas eu acho que isto é uma moda muito recente. A partir de meados dos anos 60.

Fala-me do projeto Trulé, nas suas várias vertentes: artística, estética e/ou pedagógica.

O Trulé desde o princípio que se assumiu como Trulé – é um projeto de investigação de formas animadas. É tentar associar aqui três ou quatro coisas, que é por um lado ter uma atenção muito grande ao que em termos tradicionais se faz, não só em Portugal como no

resto do mundo, e por isso este pode ser o lado estético, o lado estético de perceber o que é que se faz. Por outro lado existem formas diferenciadas de manipulação e inclusive nas várias técnicas há formas diferentes de abordagem. Nos fios temos as marionetes cujos fios partem das mãos, temos comandos pequeninos, temos comandos grandes, temos um compromisso maior ou menor da mão do manipulador com os fios e nas outras marionetes também. Há marionetes maiores que têm de ter um tipo de apoio e manipulação. E este era um dos grandes objetivos, é um dos grandes objetivos do Trulé. Depois há uma coisa que eu desde o princípio assumi que é: eu faço as coisas como as sinto e partindo deste conhecimento que eu venho adquirindo depois, vou adaptando cada marionete que construo usando esquemas tradicionais segundo o meu gosto e a minha vontade e a minha perceção. Por último em termos pedagógicos eu acho que é muito importante, mais do que tudo, haver uma verdade muito grande no que nós fazemos e por isso quando fazemos coisas devemos fazê-las no sentido de que o que passe para quem as vê e que as queira ver com olhos de ver, as sinta verdadeiras e emocionalmente corretas e no fundamental é isso que eu tento fazer com o Trulé

Universidade Vigo

FACULTADE DE FILOLOXÍA E TRADUCCIÓN

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

E TEORÍA DA LITERATURA

O Teatro de Bonifrates em Portugal durante o Estado Novo (1933-1974)

Resumen en español

Tese de Doutoramento de

José Luís de Oliveira

Dirigida por

Professor Doutor Manuel Ángel Candelas Colodrón

Vigo, 2016

RESUMEN

La primera mitad del siglo XX fue testigo de una serie de acontecimientos que vendrían a cambiar social y culturalmente los pueblos. En Portugal se instituye, en 1933, el *Estado Novo*, régimen autoritario que duró hasta 1974. El Teatro de Títeres en Portugal presenta, durante este periodo, materia de extrema importancia para el estudio de este arte del espectáculo en el contexto artístico y pedagógico.

Se advierte un aumento de la actividad titiritera basado en un teatro de marionetas tradicional, con personajes tipo, figuras subversivas que servían como vía de escape del descontento del pueblo con la política de represión en que vivía. Pero, en los años 60, la tradición de este arte – que era en esencia popular – comienza a perder clientela, constituida por un público fundamentalmente rural, el cual deja de ver interés en sus representaciones, en detrimento de otros modos de diversión. He ahí que la clase letrada encuentra en los títeres un filón para explorar, haciendo que los muñecos tradicionales fueran rescatados del inevitable olvido.

El teatro de títeres tradicional en Portugal goza a lo largo de gran parte del siglo XX de buena salud. Grupos de titiriteros con experiencia heredada de padres para hijos a lo largo de generaciones – cuyos repertorios de cariz religioso, inspirados en episodios bíblicos – recorrían las aldeas y pueblos del interior alentejano. Empresarios de carpas itinerantes de títeres ofrecían espectáculos en las ferias y fiestas de norte a sur del país, llevando a las poblaciones varias representaciones de marionetas. Titiriteros de a pie montaban sus barracas en las plazas y en

las playas durante los meses del estío, divirtiendo a pequeños y adultos con las travesuras de sus *Robertos*.

A lo largo de cuarenta y un años de dictadura de Salazar, entre 1933 y 1974, estos titiriteros se ven obligados a evitar los obstáculos que encontraban por el camino, creados por el aparato del *Estado Novo*. Inquietudes políticas aparte, después de los años 60 el teatro de títeres comienza a experimentar un gradual declive, fruto de las transformaciones tecnológicas, de la evolución de las estructuras de la sociedad y de los consiguientes cambios de mentalidad de la población. Esta decadencia, que amenazaba su extinción, no pasó, sin embargo, desapercibida por algunos historiadores y otras personalidades de la cultura, que se empeñan en levantar ese patrimonio, intentando su preservación.

Paralelamente, pedagogos y demás intelectuales encuentran en el títere un instrumento para el desarrollo de sus prácticas pedagógicas. Llevados por nuevas teorías relacionadas con la educación infantil, recurrirán al títere de guante introduciéndolo en espectáculos para los niños y niñas también en las escuelas, por la vía de construcción y manejo de los llamados *fantoches*.

Empecemos, pués, por la aclaración del tema principal de este estudio, los *Bonifrates*, donde utilizamos indistintamente los términos boneco, bonecro, marioneta, bonifrate y títere, que siempre se referirán a la misma figura, el "ser inanimado". Empleamos, por lo tanto, las diferentes denominaciones en el curso de esta investigación, con el fin de no llegar a ser aburrido el uso de una única definición.

Los diversos nombres por los que las figuras articuladas son tratados, encuentran en Portugal una nomenclatura única, que utilizamos para introducir en el título de este estudio, concretamente *Bonifrate*. El origen de este término encuentra eco en el origen de la Lengua Portuguesa, apoyado aún en el latín, lo que confirma su antigüedad. Para comprender la evolución del ser inanimado y en consecuencia los nombres por los cuales es conocido, requería también la pesquisa de la formación de los restantes antropónimos presentados en el párrafo anterior. Fuimos investigar las terminologías usadas para definir el ser inanimado, en el sentido de descubrir la génesis de la denominación *bonifrate*, concluyendo que la misma tiene raíz común con el término gallego *monifate*, el cual ha evolucionado en Portugal para *bonifrate*.

El tema de esta pesquisa versa sobre los títeres en Portugal, incluidos en el estudio de la Historia del Teatro Occidental. Para el desarrollo de esta pesquisa era imprescindible el conocimiento del arte titerero desde su génesis, para verificar su proceso evolutivo en territorio portugués hasta los tiempos modernos.

Para comprender el teatro de títeres en Portugal, hemos retrocedido hasta su probable llegada a la Península Ibérica, con las invasiones del imperio romano, concluyendo que los tradicionales *Bonecos de Santo Aleixo* serán descendientes de las *Imaguncula Animata* (figuras articuladas romanas), pudiendo observar en estas, características similares a nivel de la construcción y manipulación, en los actuales *títeres alentejanos*.

De esta investigación hacen parte los títeres tradicionales, los populares, y los de carácter pedagógico. Estos tres siguen un orden creciente, iniciado en el tradicional que diverge para el popular e que culmina en lo que hemos llamado erudito. Las manifestaciones tradicionales son, en un primer momento, un fenómeno individual que evoluciona para un colectivo mientras las personas las van transmitiendo por vía oral a las generaciones siguientes. El proceso de imitación va, con el tiempo, sufriendo las inevitables alteraciones, tanto a nivel de los textos como, por ejemplo, de la representación teatral. Las manifestaciones culturales, como el *teatro de bonifrates*, sufrirán una mutación por la adaptación a las varias circunstancias a las cuales vengan a estar sometidas, sean ellas del foro social o político. En esta fase surgía la necesidad de recuperación de esas manifestaciones tradicionales por parte de etnógrafos y otros intelectuales lo que hemos designado de erudito.

El teatro de títeres habrá tenido sus orígenes en los rituales, donde la figura antropomórfica construida en una escala menor, asumía para los animistas un valor sobrenatural. El ser humano siempre tuvo necesidad de concebir una extensión de la propia imagen, prolongándola en el tiempo, por medio de la creación de iconos, pudiendo establecer-se una relación entre el sagrado y el profano. Las propias terminologías usadas en el pasado vienen a confirmar esta teoría. Los titereros actuaban en las iglesias, contando las historias bíblicas con sus muñecos en sus retablos, los cuales eran también llamados p*resépios*. Existe, así, una estrecha ligación entre el títere y las figuras articuladas religiosas *(*Cristos y

Imagens de Roca). Estas son el ejemplo de como la iglesia usó la estatuaria para aproximar a los creyentes, conmoviéndolos por medio del realismo impreso en esas imágenes. De igual modo los muñecos de teatro tienen esa capacidad de crear en el espectador emociones y de transportarlo más allá del real por medio de sus representaciones. Los títeres contienen en ellos las ambiciones de cada artista y de cada ser humano; la perfección y completitud. El deseo de transcendencia siempre fue en el ser humano un objeto de su ambición. Hace siglos busca, por los varios medios ultrapasar-se, descubriendo por intermedio del camino de su aprendizaje las formas de alcanzarlo. En el final del segundo capítulo vamos al encuentro de esa demanda ancestral, fundamentada a lo largo de los siglos por inúmeros pensadores, sin embargo el tema continua disperso por varias obras, por lo que quisimos reunir-lo en esta tesis.

Hecho el levantamiento de la introducción del teatro de títeres en Portugal, de su contexto temporal y de su evolución en territorio nacional, distinguimos dos tipos de títeres, los de alambre y los de guante. Los de alambre, que llegaron a nuestros días conocidos por *Bonecos de Santo Aleixo* (por su localización geográfica en aquel pueblo del Alentejo) y los de guante, apodados de *Robertos*, con una distribución de norte a sur de Portugal, pero con una más grande incidencia en el litoral.

Era, ahora, importante hacer el levantamiento de los antecedentes de estos dos tipos de marionetas, de modo a encuadrarlos en el periodo histórico a que dice respecto esta investigación; 1933-1974. El conocimiento de las orígenes de cada uno de los géneros de marionetas referidos, y los apellidos por los cuales son conocidos, era de suma

importancia para la comprensión de su todo a lo largo de este estudio. Los repertorios, las técnicas o los materiales podían proporcionar pistas para la definición de los varios factores que habrían influenciado su *modus faciendi*.

Durante la duración del *Estado Novo* existieron tres tipos de teatro de títeres: los *títeres alentejanos*, más conocidos por *Bonecos de Santo Aleixo* (y los *Bonecos de Orada*, llegando hasta nosotros únicamente los de *Santo Aleixo*); los pabellones ambulantes de marionetas de feria; y los teatros de *Robertos*.

El repertorio de los *Bonecos de Santo Aleixo* es de naturaleza religiosa inspirado en episodios bíblicos, siendo posteriormente añadidos nuevos textos de origen popular, a saber: temas difundidos por la literatura de cordel (pliego de cordel) usada también por los *roberteiros* (titereros de títeres de guante).

Los empresarios de los pabellones ambulantes de marionetas de feria recorrían a un repertorio idéntico al de los *roberteiros*, ya que las historias principales eran representadas por los *Robertos* que hacían igualmente parte de los espectáculos de aquellas salas itinerantes. Los pabellones eran auténticos teatros de variedades, donde eran presentados varios cuadros con títeres de hilo, fantoches (de guante) música y canto en vivo.

Los *roberteiros*, por las características de su retablo (la barraca hecha de listones de madera y tela de *chita*), se presentaban en las plazas y en las playas, fundamentalmente en el verano, divirtiendo a niños y adultos con las diabluras de sus *Robertos.* El repertorio provenía de textos

de cordel y cuadros del cotidiano de la gente de aquella época. Las escenas eran cortas, debido a la presentación por un solo manipulador y a la exigencia de manipulación, lo que hacía que fueran divertidas y extremamente dinámicas.

Actualmente se encuentra vulgarizado el nombre *Roberto*, para designar los títeres de guante populares. Este podrá haber provenido de la *comédia de cordel* (comedia difundida en pliego de cordel) *Roberto do diabo*, cuya apropiación del nombre inscrito en el título resultó en la difusión de la nomenclatura para designar los intrépidos títeres de guante. Sin embargo hemos encontrado documentación que viene delimitar la generalización del nombre *Roberto*, quedando este circunscrito a algunos *roberteiros*. Por lo tanto hemos verificado que hasta 1974 cada titerero bautizaba su personaje principal a su manera, no habiendo consenso entre los varios *roberteiros.* Así, hemos encontrado: en Braga, el *Zé Broas*; y en Esposende, el *Arturinho.*

Los textos usados por los titereros establecían, a veces, un paralelismo entre la historia que estaba siendo contada y el ambiente real que era vivido por el público. Se da el ejemplo, entre otras, de la obra *O Marquês de Pombal e os Jesuítas*, que cuenta el episodio de la expulsión de estos curas por el Ministro del Rey Don José I, en 1759. La historia estimulaba el público, el cual se envolvía en la representación y se revolucionaba contra el opresor. La figura del Inquisidor del siglo XVIII fuera aquí transpuesto para la del régimen de Salazar del siglo XX.

Hasta 1974, los *Bonecos de Santo Aleixo* y los *Robertos* compartían el mismo tipo de construcción, usando materiales similares, de los cuales

hacían parte la madera y la tela. Estos titereros eran todos de orígenes humildes, por lo que los materiales y las herramientas (esencialmente la navaja) usados para las esculturas, reflejaban sus escasos recursos económicos.

Antes de 1974 los *Robertos* eran integralmente esculpidos con una navaja intentando, conforme la pericia de cada *roberteiro*, llegar a las líneas de un rostro humano. Los colores buscaban, también, imitar el tono natural de la piel, sin exagerar la pintura de los dientes o de los ojos. Actualmente las cabezas de los *Robertos* son, la gran mayoría, hechas en un torno, pintadas de color rosa fuerte, donde sobresale la nariz incorporada, en general roja. Los ojos son grandes, para que tengan una más grande expresividad, son pintados de blanco, contorneados de negro, con el iris también negro. La boca muestra una sonrisa amplia, con dientes blancos, demarcados de negro. Esta característica de una pintura exagerada podrá haber empezado por accidente, por uno de los últimos *roberteiros*; el maestro *António Dias.* Este titerero había quedado ciego de un ojo y más tarde casi ciego del otro. Su falta de visión podrá haber llevado a la pintura de unos ojos y de una boca, más grandes que lo normal y del color rosa para toda la cabeza. Esto puede explicar la nueva imagen, ya que hasta 1974 *António Dias* y los otros *roberteiros* esculpían las cabezas de sus títeres y usaban colores discretos.

En el título de esta tesis está inscrito el espacio temporal que definió el régimen dictatorial comandado por Salazar. Era importante el encuadramiento del teatro de títeres en el contexto sociopolítico del *Estado Novo*. Están aquí presentes las varias estrategias usadas por la

máquina del régimen para controlar a los portugueses en el interés del orden, de la moral y de las buenas costumbres. La Censura pasó a estar presente en todos los campos de la vida de los portugueses, permitiendo a Salazar la creación de un Portugal irreal, diferente en mucho, de aquel que era vivido y sentido por el pueblo dedicado a las más diversas actividades de carácter intelectual, administrativo, trabajo de campo, industrial o artístico.

No obstante, los largos años de actividad titerera de algunos marionetistas – como la familia de los *Faustinos* y otros resistentes – resultó difícil su manutención durante la dictadura de Salazar.

Las apretadas reglas impuestas por el *Estado Novo* dificultaban el trabajo de la gente del teatro de actores y de títeres, con recurrentes cortes infligidos a los textos dramáticos y a las sucesivas prohibiciones de presentación de sus espectáculos en espacios al aire libre. Los titereros, a pesar de la Inspección autorizar la representación pública de los fantoches, después de apreciación previa de los textos en aquel organismo, no les era concedida licencia por parte del Ayuntamiento. Sin esta autorización la policía podría detenerlos por transgresión a la ley, confiscando el producto infractor, como el caso de un títere que representaba un policía, cuya figura fue substituida en los espectáculos por la de un guardia fiscal.

Así, para la real percepción de la necesidad de ciertos procedimientos por parte de los artistas de teatro, era inevitable su contextualización en la envolvente de las políticas del *Estado Novo*. Los organismos de supervisión eran responsables por la fiscalización de las

“sessões de teatro, cinema, bailado, as competições desportivas, as touradas, vacadas e garraiadas, as barracas de espelhos e de quiromantes, os divertimentos mecanizados e todas as representações, execuções e diversões de natureza análoga” (Decreto-Lei nº 42660 de 20 de novembro de 1959). El contenido de este decreto visaba, sobre todo, garantir un servicio de vigilancia, en el interés de la orden, de la moral y de las buenas costumbres.

El tercer capítulo aborda la coyuntura social e política, dando una visión general de los principales acontecimientos protagonizados por la máquina del *Estado Novo*. Son puestos en práctica diversos proyectos infraestructurales, entre los cuales encontramos presas, puentes, carreteras, redes de escuelas y salas de cine y teatro (cineteatros). En relación a estos últimos, el gobierno determinó por decreto un amplio número de instrucciones, cuanto a los proyectos depositados en la *Inspeção Geral dos Teatros* para que fuesen sometidos a evaluación. Al mismo tiempo los grandes íconos de la cultura popular tradicional portuguesa, que hoy día se exportan para todo el mundo, tuvieron su origen en aquella época. Varios concursos fueron creados para encontrar la autenticidad de la identidad nacional, quedando de fuera el tradicional teatro de títeres.

Para todo el *Estado Novo* había creado restricciones, de forma a asegurar el control de la sociedad portuguesa. La censura fue su principal instrumento, de la responsabilidad del *Secretariado da Propaganda Nacional (SPN/SNI)*, el cuadro funcionaba como aparato central de fiscalización y censura de todas las formas de expresión que asumiesen

carácter público, independientemente de su naturaleza: periodística, literaria o artística. En este ámbito, hacemos un abordaje genérico de la censura durante la dictadura de Salazar, encuadrando aquí la prensa y el teatro del atores. Cuanto al teatro de títeres, en este campo de las prohibiciones, hemos pasado por algunos periodos críticos de la historia de los titereros hasta el siglo XX, dando una visión más amplia y profundada de la vida artística de los artistas titereros.

En el siglo XX, se asiste a un crecimiento de la actividad titerera, con el aparecimiento de nuevos empresarios y equipamientos para la exhibición de espectáculos de esta naturaleza; los pabellones ambulantes de marionetas de feria. A lo largo de décadas los *teatros-barracas* de las ferias tuvieron un papel predominante como principales empleadores de todo un linaje de artistas varios, como fue el caso de los *Faustinos* (familia que trabajó con fantoches durante cuatro generaciones), y en cuyos pabellones empezaron muchos de los futuros titereros.

El quinto capítulo incide sobre los varios proyectos artísticos dedicados al teatro de marionetas de aquella época. Para cada uno será echa una introducción, recurriendo a sus orígenes, con el intuito de conocer su evolución y consecuentes razones para su decaimiento. A lo largo de esta descripción buscaremos, aún, la posible fecha de la fijación del antropónimo *Roberto*, tal como llegó a nuestros días.

Sin embargo, en los años 60 se empieza presenciando a un decaimiento del teatro de fantoches popular que amenazaba su fin, resultado de las transformaciones tecnológicas, de la evolución de las estructuras de la sociedad y de los consecuentes cambios de mentalidades

de la población. Uno de estos ejemplos es el mejoramiento de la red de transportes, que permitió que las personas se desplazaran con más facilidad de un sitio al otro, sin la necesidad de quedarse a dormir en las ferias, donde los titereros actuaban. Otro ejemplo fue la llegada de la televisión, que empezó transmitiendo programas con fantoches, quitando espectadores a los titereros. Y, al mismo tiempo los programas televisivos se convirtieron en uno de los enemigos de los titereros, porque comenzó mostrando como se manipulaban a las marionetas, exponiendo un secreto que los titereros nunca habían revelado a los espectadores.

A partir de 1954 son creados proyectos pedagógicos con fantoches en escuelas y otras instituciones, entre las cuales: *Escola Técnica Elementar Francisco Arruda, Mocidade Portuguesa, Casa da Comédia* y *Instituto de Tecnologia Educativa.* Y también compañías de teatro de títeres, como: *O Teatro mais Pequeno do Mundo*, *Teatro de Branca-Flor*, *Robertoscope* y *Teatro Lilipute*. El teatro de fantoches de naturaleza pedagógica, iniciado durante la duración del *Estado Novo*, buscó, sobre todo, orientar los niños y los jóvenes en el sentido del aprendizaje de nuevos preceptos relacionados con la formación del individuo.

En este sentido, algunos intelectuales impelidos por nuevas teorías relacionadas con la educación de los niños echan mano al títere de guante introduciéndolo en espectáculos para niños y también en las escuelas, a través de la construcción y manipulación de fantoches. El ser inanimado tenía ahora nuevos seguidores, los cuales reconocían el mérito de la marioneta en la enseñanza con base en los preceptos de la Educación por el Arte. Siguiendo estas premisas apoyamos las prácticas desarrolladas

por algunos de aquellos pedagogos y estudiosos con testigos en primera persona de individualidades que empezaron sus carreras cerca de 1974, haciendo hasta hoy su trayectoria profesional en el área del teatro de títeres y de la educación a través de la marioneta.

A finalizar exponemos en anexo cuatro entrevistas que hemos realizado a cuatro individualidades del panorama teatral y literario portugués y, aunque hayan empezado sus carreras próximo de 1974 (límite de la fecha establecida para esta tesis), consideramos sus testigos imprescindibles para la compresión de lo que fue el fenómeno artístico en la coyuntura sociopolítica del *Estado Novo*.

La figura del títere nos llevó a la formulación de sucesivas cuestiones, para las cuales necesitábamos encontrar respuestas. Con esta tesis buscamos, aún, reunir la información posible sobre esta temática – dispersa por diversos suportes bibliográficos – y que nos proponemos compilar.

Universidade Vigo

FACULTADE DE FILOLOXÍA E TRADUCCIÓN

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

E TEORÍA DA LITERATURA

O Teatro de Bonifrates em Portugal durante o Estado Novo (1933-1974)

Resumen en español

Tese de Doutoramento de

José Luís de Oliveira

Dirigida por

Professor Doutor Manuel Ángel Candelas Colodrón

Vigo, 2016

RESUMEN

La primera mitad del siglo XX fue testigo de una serie de acontecimientos que vendrían a cambiar social y culturalmente los pueblos. En Portugal se instituye, en 1933, el *Estado Novo*, régimen autoritario que duró hasta 1974. El Teatro de Títeres en Portugal presenta, durante este periodo, materia de extrema importancia para el estudio de este arte del espectáculo en el contexto artístico y pedagógico.

Se advierte un aumento de la actividad titiritera basado en un teatro de marionetas tradicional, con personajes tipo, figuras subversivas que servían como vía de escape del descontento del pueblo con la política de represión en que vivía. Pero, en los años 60, la tradición de este arte – que era en esencia popular – comienza a perder clientela, constituida por un público fundamentalmente rural, el cual deja de ver interés en sus representaciones, en detrimento de otros modos de diversión. He ahí que la clase letrada encuentra en los títeres un filón para explorar, haciendo que los muñecos tradicionales fueran rescatados del inevitable olvido.

El teatro de títeres tradicional en Portugal goza a lo largo de gran parte del siglo XX de buena salud. Grupos de titiriteros con experiencia heredada de padres para hijos a lo largo de generaciones – cuyos repertorios de cariz religioso, inspirados en episodios bíblicos – recorrían las aldeas y pueblos del interior alentejano. Empresarios de carpas itinerantes de títeres ofrecían espectáculos en las ferias y fiestas de norte a sur del país, llevando a las poblaciones varias representaciones de marionetas. Titiriteros de a pie montaban sus barracas en las plazas y en

las playas durante los meses del estío, divirtiendo a pequeños y adultos con las travesuras de sus *Robertos*.

A lo largo de cuarenta y un años de dictadura de Salazar, entre 1933 y 1974, estos titiriteros se ven obligados a evitar los obstáculos que encontraban por el camino, creados por el aparato del *Estado Novo*. Inquietudes políticas aparte, después de los años 60 el teatro de títeres comienza a experimentar un gradual declive, fruto de las transformaciones tecnológicas, de la evolución de las estructuras de la sociedad y de los consiguientes cambios de mentalidad de la población. Esta decadencia, que amenazaba su extinción, no pasó, sin embargo, desapercibida por algunos historiadores y otras personalidades de la cultura, que se empeñan en levantar ese patrimonio, intentando su preservación.

Paralelamente, pedagogos y demás intelectuales encuentran en el títere un instrumento para el desarrollo de sus prácticas pedagógicas. Llevados por nuevas teorías relacionadas con la educación infantil, recurrirán al títere de guante introduciéndolo en espectáculos para los niños y niñas también en las escuelas, por la vía de construcción y manejo de los llamados *fantoches*.

Empecemos, pués, por la aclaración del tema principal de este estudio, los *Bonifrates*, donde utilizamos indistintamente los términos boneco, bonecro, marioneta, bonifrate y títere, que siempre se referirán a la misma figura, el "ser inanimado". Empleamos, por lo tanto, las diferentes denominaciones en el curso de esta investigación, con el fin de no llegar a ser aburrido el uso de una única definición.

Los diversos nombres por los que las figuras articuladas son tratados, encuentran en Portugal una nomenclatura única, que utilizamos para introducir en el título de este estudio, concretamente *Bonifrate*. El origen de este término encuentra eco en el origen de la Lengua Portuguesa, apoyado aún en el latín, lo que confirma su antigüedad. Para comprender la evolución del ser inanimado y en consecuencia los nombres por los cuales es conocido, requería también la pesquisa de la formación de los restantes antropónimos presentados en el párrafo anterior. Fuimos investigar las terminologías usadas para definir el ser inanimado, en el sentido de descubrir la génesis de la denominación *bonifrate*, concluyendo que la misma tiene raíz común con el término gallego *monifate*, el cual ha evolucionado en Portugal para *bonifrate*.

El tema de esta pesquisa versa sobre los títeres en Portugal, incluidos en el estudio de la Historia del Teatro Occidental. Para el desarrollo de esta pesquisa era imprescindible el conocimiento del arte titerero desde su génesis, para verificar su proceso evolutivo en territorio portugués hasta los tiempos modernos.

Para comprender el teatro de títeres en Portugal, hemos retrocedido hasta su probable llegada a la Península Ibérica, con las invasiones del imperio romano, concluyendo que los tradicionales *Bonecos de Santo Aleixo* serán descendientes de las *Imaguncula Animata* (figuras articuladas romanas), pudiendo observar en estas, características similares a nivel de la construcción y manipulación, en los actuales *títeres alentejanos*.

De esta investigación hacen parte los títeres tradicionales, los populares, y los de carácter pedagógico. Estos tres siguen un orden creciente, iniciado en el tradicional que diverge para el popular e que culmina en lo que hemos llamado erudito. Las manifestaciones tradicionales son, en un primer momento, un fenómeno individual que evoluciona para un colectivo mientras las personas las van transmitiendo por vía oral a las generaciones siguientes. El proceso de imitación va, con el tiempo, sufriendo las inevitables alteraciones, tanto a nivel de los textos como, por ejemplo, de la representación teatral. Las manifestaciones culturales, como el *teatro de bonifrates*, sufrirán una mutación por la adaptación a las varias circunstancias a las cuales vengan a estar sometidas, sean ellas del foro social o político. En esta fase surgía la necesidad de recuperación de esas manifestaciones tradicionales por parte de etnógrafos y otros intelectuales lo que hemos designado de erudito.

El teatro de títeres habrá tenido sus orígenes en los rituales, donde la figura antropomórfica construida en una escala menor, asumía para los animistas un valor sobrenatural. El ser humano siempre tuvo necesidad de concebir una extensión de la propia imagen, prolongándola en el tiempo, por medio de la creación de iconos, pudiendo establecer-se una relación entre el sagrado y el profano. Las propias terminologías usadas en el pasado vienen a confirmar esta teoría. Los titereros actuaban en las iglesias, contando las historias bíblicas con sus muñecos en sus retablos, los cuales eran también llamados p*resépios*. Existe, así, una estrecha ligación entre el títere y las figuras articuladas religiosas *(*Cristos y

Imagens de Roca). Estas son el ejemplo de como la iglesia usó la estatuaria para aproximar a los creyentes, conmoviéndolos por medio del realismo impreso en esas imágenes. De igual modo los muñecos de teatro tienen esa capacidad de crear en el espectador emociones y de transportarlo más allá del real por medio de sus representaciones. Los títeres contienen en ellos las ambiciones de cada artista y de cada ser humano; la perfección y completitud. El deseo de transcendencia siempre fue en el ser humano un objeto de su ambición. Hace siglos busca, por los varios medios ultrapasar-se, descubriendo por intermedio del camino de su aprendizaje las formas de alcanzarlo. En el final del segundo capítulo vamos al encuentro de esa demanda ancestral, fundamentada a lo largo de los siglos por inúmeros pensadores, sin embargo el tema continua disperso por varias obras, por lo que quisimos reunir-lo en esta tesis.

Hecho el levantamiento de la introducción del teatro de títeres en Portugal, de su contexto temporal y de su evolución en territorio nacional, distinguimos dos tipos de títeres, los de alambre y los de guante. Los de alambre, que llegaron a nuestros días conocidos por *Bonecos de Santo Aleixo* (por su localización geográfica en aquel pueblo del Alentejo) y los de guante, apodados de *Robertos*, con una distribución de norte a sur de Portugal, pero con una más grande incidencia en el litoral.

Era, ahora, importante hacer el levantamiento de los antecedentes de estos dos tipos de marionetas, de modo a encuadrarlos en el periodo histórico a que dice respecto esta investigación; 1933-1974. El conocimiento de las orígenes de cada uno de los géneros de marionetas referidos, y los apellidos por los cuales son conocidos, era de suma

importancia para la comprensión de su todo a lo largo de este estudio. Los repertorios, las técnicas o los materiales podían proporcionar pistas para la definición de los varios factores que habrían influenciado su *modus faciendi*.

Durante la duración del *Estado Novo* existieron tres tipos de teatro de títeres: los *títeres alentejanos*, más conocidos por *Bonecos de Santo Aleixo* (y los *Bonecos de Orada*, llegando hasta nosotros únicamente los de *Santo Aleixo*); los pabellones ambulantes de marionetas de feria; y los teatros de *Robertos*.

El repertorio de los *Bonecos de Santo Aleixo* es de naturaleza religiosa inspirado en episodios bíblicos, siendo posteriormente añadidos nuevos textos de origen popular, a saber: temas difundidos por la literatura de cordel (pliego de cordel) usada también por los *roberteiros* (titereros de títeres de guante).

Los empresarios de los pabellones ambulantes de marionetas de feria recorrían a un repertorio idéntico al de los *roberteiros*, ya que las historias principales eran representadas por los *Robertos* que hacían igualmente parte de los espectáculos de aquellas salas itinerantes. Los pabellones eran auténticos teatros de variedades, donde eran presentados varios cuadros con títeres de hilo, fantoches (de guante) música y canto en vivo.

Los *roberteiros*, por las características de su retablo (la barraca hecha de listones de madera y tela de *chita*), se presentaban en las plazas y en las playas, fundamentalmente en el verano, divirtiendo a niños y adultos con las diabluras de sus *Robertos.* El repertorio provenía de textos

de cordel y cuadros del cotidiano de la gente de aquella época. Las escenas eran cortas, debido a la presentación por un solo manipulador y a la exigencia de manipulación, lo que hacía que fueran divertidas y extremamente dinámicas.

Actualmente se encuentra vulgarizado el nombre *Roberto*, para designar los títeres de guante populares. Este podrá haber provenido de la *comédia de cordel* (comedia difundida en pliego de cordel) *Roberto do diabo*, cuya apropiación del nombre inscrito en el título resultó en la difusión de la nomenclatura para designar los intrépidos títeres de guante. Sin embargo hemos encontrado documentación que viene delimitar la generalización del nombre *Roberto*, quedando este circunscrito a algunos *roberteiros*. Por lo tanto hemos verificado que hasta 1974 cada titerero bautizaba su personaje principal a su manera, no habiendo consenso entre los varios *roberteiros.* Así, hemos encontrado: en Braga, el *Zé Broas*; y en Esposende, el *Arturinho.*

Los textos usados por los titereros establecían, a veces, un paralelismo entre la historia que estaba siendo contada y el ambiente real que era vivido por el público. Se da el ejemplo, entre otras, de la obra *O Marquês de Pombal e os Jesuítas*, que cuenta el episodio de la expulsión de estos curas por el Ministro del Rey Don José I, en 1759. La historia estimulaba el público, el cual se envolvía en la representación y se revolucionaba contra el opresor. La figura del Inquisidor del siglo XVIII fuera aquí transpuesto para la del régimen de Salazar del siglo XX.

Hasta 1974, los *Bonecos de Santo Aleixo* y los *Robertos* compartían el mismo tipo de construcción, usando materiales similares, de los cuales

hacían parte la madera y la tela. Estos titereros eran todos de orígenes humildes, por lo que los materiales y las herramientas (esencialmente la navaja) usados para las esculturas, reflejaban sus escasos recursos económicos.

Antes de 1974 los *Robertos* eran integralmente esculpidos con una navaja intentando, conforme la pericia de cada *roberteiro*, llegar a las líneas de un rostro humano. Los colores buscaban, también, imitar el tono natural de la piel, sin exagerar la pintura de los dientes o de los ojos. Actualmente las cabezas de los *Robertos* son, la gran mayoría, hechas en un torno, pintadas de color rosa fuerte, donde sobresale la nariz incorporada, en general roja. Los ojos son grandes, para que tengan una más grande expresividad, son pintados de blanco, contorneados de negro, con el iris también negro. La boca muestra una sonrisa amplia, con dientes blancos, demarcados de negro. Esta característica de una pintura exagerada podrá haber empezado por accidente, por uno de los últimos *roberteiros*; el maestro *António Dias.* Este titerero había quedado ciego de un ojo y más tarde casi ciego del otro. Su falta de visión podrá haber llevado a la pintura de unos ojos y de una boca, más grandes que lo normal y del color rosa para toda la cabeza. Esto puede explicar la nueva imagen, ya que hasta 1974 *António Dias* y los otros *roberteiros* esculpían las cabezas de sus títeres y usaban colores discretos.

En el título de esta tesis está inscrito el espacio temporal que definió el régimen dictatorial comandado por Salazar. Era importante el encuadramiento del teatro de títeres en el contexto sociopolítico del *Estado Novo*. Están aquí presentes las varias estrategias usadas por la

máquina del régimen para controlar a los portugueses en el interés del orden, de la moral y de las buenas costumbres. La Censura pasó a estar presente en todos los campos de la vida de los portugueses, permitiendo a Salazar la creación de un Portugal irreal, diferente en mucho, de aquel que era vivido y sentido por el pueblo dedicado a las más diversas actividades de carácter intelectual, administrativo, trabajo de campo, industrial o artístico.

No obstante, los largos años de actividad titerera de algunos marionetistas – como la familia de los *Faustinos* y otros resistentes – resultó difícil su manutención durante la dictadura de Salazar.

Las apretadas reglas impuestas por el *Estado Novo* dificultaban el trabajo de la gente del teatro de actores y de títeres, con recurrentes cortes infligidos a los textos dramáticos y a las sucesivas prohibiciones de presentación de sus espectáculos en espacios al aire libre. Los titereros, a pesar de la Inspección autorizar la representación pública de los fantoches, después de apreciación previa de los textos en aquel organismo, no les era concedida licencia por parte del Ayuntamiento. Sin esta autorización la policía podría detenerlos por transgresión a la ley, confiscando el producto infractor, como el caso de un títere que representaba un policía, cuya figura fue substituida en los espectáculos por la de un guardia fiscal.

Así, para la real percepción de la necesidad de ciertos procedimientos por parte de los artistas de teatro, era inevitable su contextualización en la envolvente de las políticas del *Estado Novo*. Los organismos de supervisión eran responsables por la fiscalización de las

“sessões de teatro, cinema, bailado, as competições desportivas, as touradas, vacadas e garraiadas, as barracas de espelhos e de quiromantes, os divertimentos mecanizados e todas as representações, execuções e diversões de natureza análoga” (Decreto-Lei nº 42660 de 20 de novembro de 1959). El contenido de este decreto visaba, sobre todo, garantir un servicio de vigilancia, en el interés de la orden, de la moral y de las buenas costumbres.

El tercer capítulo aborda la coyuntura social e política, dando una visión general de los principales acontecimientos protagonizados por la máquina del *Estado Novo*. Son puestos en práctica diversos proyectos infraestructurales, entre los cuales encontramos presas, puentes, carreteras, redes de escuelas y salas de cine y teatro (cineteatros). En relación a estos últimos, el gobierno determinó por decreto un amplio número de instrucciones, cuanto a los proyectos depositados en la *Inspeção Geral dos Teatros* para que fuesen sometidos a evaluación. Al mismo tiempo los grandes íconos de la cultura popular tradicional portuguesa, que hoy día se exportan para todo el mundo, tuvieron su origen en aquella época. Varios concursos fueron creados para encontrar la autenticidad de la identidad nacional, quedando de fuera el tradicional teatro de títeres.

Para todo el *Estado Novo* había creado restricciones, de forma a asegurar el control de la sociedad portuguesa. La censura fue su principal instrumento, de la responsabilidad del *Secretariado da Propaganda Nacional (SPN/SNI)*, el cuadro funcionaba como aparato central de fiscalización y censura de todas las formas de expresión que asumiesen

carácter público, independientemente de su naturaleza: periodística, literaria o artística. En este ámbito, hacemos un abordaje genérico de la censura durante la dictadura de Salazar, encuadrando aquí la prensa y el teatro del atores. Cuanto al teatro de títeres, en este campo de las prohibiciones, hemos pasado por algunos periodos críticos de la historia de los titereros hasta el siglo XX, dando una visión más amplia y profundada de la vida artística de los artistas titereros.

En el siglo XX, se asiste a un crecimiento de la actividad titerera, con el aparecimiento de nuevos empresarios y equipamientos para la exhibición de espectáculos de esta naturaleza; los pabellones ambulantes de marionetas de feria. A lo largo de décadas los *teatros-barracas* de las ferias tuvieron un papel predominante como principales empleadores de todo un linaje de artistas varios, como fue el caso de los *Faustinos* (familia que trabajó con fantoches durante cuatro generaciones), y en cuyos pabellones empezaron muchos de los futuros titereros.

El quinto capítulo incide sobre los varios proyectos artísticos dedicados al teatro de marionetas de aquella época. Para cada uno será echa una introducción, recurriendo a sus orígenes, con el intuito de conocer su evolución y consecuentes razones para su decaimiento. A lo largo de esta descripción buscaremos, aún, la posible fecha de la fijación del antropónimo *Roberto*, tal como llegó a nuestros días.

Sin embargo, en los años 60 se empieza presenciando a un decaimiento del teatro de fantoches popular que amenazaba su fin, resultado de las transformaciones tecnológicas, de la evolución de las estructuras de la sociedad y de los consecuentes cambios de mentalidades

de la población. Uno de estos ejemplos es el mejoramiento de la red de transportes, que permitió que las personas se desplazaran con más facilidad de un sitio al otro, sin la necesidad de quedarse a dormir en las ferias, donde los titereros actuaban. Otro ejemplo fue la llegada de la televisión, que empezó transmitiendo programas con fantoches, quitando espectadores a los titereros. Y, al mismo tiempo los programas televisivos se convirtieron en uno de los enemigos de los titereros, porque comenzó mostrando como se manipulaban a las marionetas, exponiendo un secreto que los titereros nunca habían revelado a los espectadores.

A partir de 1954 son creados proyectos pedagógicos con fantoches en escuelas y otras instituciones, entre las cuales: *Escola Técnica Elementar Francisco Arruda, Mocidade Portuguesa, Casa da Comédia* y *Instituto de Tecnologia Educativa.* Y también compañías de teatro de títeres, como: *O Teatro mais Pequeno do Mundo*, *Teatro de Branca-Flor*, *Robertoscope* y *Teatro Lilipute*. El teatro de fantoches de naturaleza pedagógica, iniciado durante la duración del *Estado Novo*, buscó, sobre todo, orientar los niños y los jóvenes en el sentido del aprendizaje de nuevos preceptos relacionados con la formación del individuo.

En este sentido, algunos intelectuales impelidos por nuevas teorías relacionadas con la educación de los niños echan mano al títere de guante introduciéndolo en espectáculos para niños y también en las escuelas, a través de la construcción y manipulación de fantoches. El ser inanimado tenía ahora nuevos seguidores, los cuales reconocían el mérito de la marioneta en la enseñanza con base en los preceptos de la Educación por el Arte. Siguiendo estas premisas apoyamos las prácticas desarrolladas

por algunos de aquellos pedagogos y estudiosos con testigos en primera persona de individualidades que empezaron sus carreras cerca de 1974, haciendo hasta hoy su trayectoria profesional en el área del teatro de títeres y de la educación a través de la marioneta.

A finalizar exponemos en anexo cuatro entrevistas que hemos realizado a cuatro individualidades del panorama teatral y literario portugués y, aunque hayan empezado sus carreras próximo de 1974 (límite de la fecha establecida para esta tesis), consideramos sus testigos imprescindibles para la compresión de lo que fue el fenómeno artístico en la coyuntura sociopolítica del *Estado Novo*.

La figura del títere nos llevó a la formulación de sucesivas cuestiones, para las cuales necesitábamos encontrar respuestas. Con esta tesis buscamos, aún, reunir la información posible sobre esta temática – dispersa por diversos suportes bibliográficos – y que nos proponemos compilar.