

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



MARIONETAS DE LISBOA: UM CONTRIBUTO PARA A
RENOVAÇÃO DO TEATRO DE MARIONETAS E ACÇÃO NA
COMUNIDADE

ILDEBERTO CALMEIRO DA SILVA GAMA

AMADORA, MAIO 2011

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

DEPARTAMENTO DE TEATRO

MARIONETAS DE LISBOA: UM CONTRIBUTO PARA A
RENOVAÇÃO DO TEATRO DE MARIONETAS E ACÇÃO NA
COMUNIDADE.

ILDEBERTO CALMEIRO DA SILVA GAMA

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro, realizada sob a orientação científica de da Professora Doutora Maria Eugénia Miranda Afonso Vasques, Professora-Coordenadora do Departamento de Teatro

Constituição do Júri:

Presidente _____

Vogal _____

Vogal _____

AMADORA, MAIO DE 2011

RESUMO

A constituição da Associação Cultural Marionetas de Lisboa em 1985 tornou-se um momento marcante na história do Teatro de Marionetas em Portugal.

É feita uma resenha histórica breve introduzindo alguns dados recentemente vindos a público sobre a presença das marionetas em Portugal desde tempos remotos, nomeadamente a chamada de atenção para um documento do primeiro quartel do século XVI que sugere a possibilidade de ter existido nessa época uma espécie de Teatro de Sombras.

Dedica-se algum espaço ao panorama do teatro de marionetas em Portugal no século XX, que teve ilustres representantes entre algumas elites como exemplo da marioneta urbana renascida no século XX depois do longo interregno e perseguições que se seguiram á morte do Judeu. Contudo, foi na sua matriz rural - como o exemplificam os Bonecos de Santo Aleixo e de Orada, o Pavilhão Mexicano do Manuel Rosado e o Teatro D. Roberto do António Dias entre outros, que o teatro de fantoches, como então se designava, ficou gravado no imaginário colectivo.

As bruscas alterações sociais, demográficas e económicas na 2ª metade do século provocaram inexoravelmente a decadência do teatro de bonecos nas comunidades rurais desertificadas, reduzindo-o à condição de curiosidade etnográfica embora, num ou noutro caso, reconstituído mais tarde em meio urbano.

É neste contexto que o aparecimento das Marionetas de Lisboa acontece. A repercussão do aparecimento desta estrutura constituiu um estímulo para florescimento de outras estruturas, por vezes seguindo o mesmo modelo organizativo, que enriqueceram o panorama nacional da Arte da Marioneta.

Em conclusão, far-se-á um balanço da acção das Marionetas de Lisboa, nomeadamente no plano da divulgação e formação de públicos, não esquecendo a vertente da formação tecnológica e artística, com reflexos directos e indirectos na comunidade contribuindo para um novo olhar e novas atitudes.

Palavras-chave: Teatro e Comunidade, teatro de marionetas, fantocheiros, bonecos, Marionetas de Lisboa

ABSTRACT

The establishment in 1985 of *Marionetas de Lisboa* – Cultural Association for Puppetry has become a milestone in the history of Puppet Theatre in Portugal.

A brief historical review will be presented, introducing some data recently made public which hints at the existence of puppetry in Portugal since ancient times, namely drawing attention to a document from the first quarter of the sixteenth century which suggests the possibility of there having existed at that time a sort of Shadow Puppetry.

Some space will be devoted to an overview of puppet theatre in Portugal in the twentieth century. This will include urban puppetry, reborn around this time after the long interruption and persecutions following the death of *the Jew*, and having distinguished representatives within the elites. However, it has been in its rural expression – represented, among others, by Puppets of Santo Aleixo or those from Orada, Manuel Rosado's Mexican Pavilion and António Dias's Theatre D. Roberto – that puppet theatre has become printed in the collective imagination.

Abrupt changes brought about by social, demographic and economic reforms in the second half of the century inexorably led to the decline of puppetry in depopulated rural communities, where it was reduced to the status of ethnographic curiosity – although occasionally revived, later on, in urban settings.

It is in this context that *Marionetas de Lisboa* appears. Its emergence stimulated the flowering of other structures, sometimes using the same organizational model, which came to enrich the national scenery of the Art of Puppetry.

In conclusion, an assessment will be made of the work of *Marionetas de Lisboa*, especially in the dissemination and training of audiences, without forgetting the dimension of technological and artistic training, which has had direct and indirect repercussions in society, contributing towards a new gaze and novel attitudes.

Keywords: Theatre and Community, puppetry, puppeteers, puppets, *Marionetas de Lisboa*

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	1
2. DAS ORIGENS DO TEATRO DE MARIONETAS EM PORTUGAL	3
a) Conceitos	3
b) Interrogações da história do teatro de marionetas em Portugal:	8
i) Teatro de sombras em 1500?	12
ii) Ausência de registos nega a existência de teatro de bonecos?	18
3. O PANORAMA DO TEATRO DE MARIONETAS EM PORTUGAL NO SÉCULO XX	22
a) A marioneta popular até à década de Oitenta	22
b) A marioneta urbana e erudita até à década de Oitenta.	43
c) Os Encontros Nacionais do FAOJ	68
4. A CONSTITUIÇÃO DAS MARIONETAS DE LISBOA	74
a) O núcleo fundador das Marionetas de Lisboa	76
b) A 1ª apresentação pública Sala Polivalente do ACARTE	79
c) Depois da estreia, o percurso.	81
d) Um modelo para novas estruturas?	101
5. CONCLUSÃO	102
6. REFERÊNCIAS	105
7. ANEXOS	111

1. INTRODUÇÃO

A constituição da Associação Cultural Marionetas de Lisboa em 8 de Janeiro de 1985, e a sua primeira apresentação em 30 de Junho seguinte com o espectáculo “D. Quixote e Sancho Pança” na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, tornou-se um momento marcante na história do Teatro de Marionetas em Portugal, como os ecos na imprensa de então ilustram: “Marionetas de Lisboa, uma nova companhia de teatro, uma aventura pior que a de D. Quixote” in Diário Popular de 20 de Junho 1985, “Nova companhia de marionetas nasceu em Lisboa” in Diário de Notícias de 25 Junho de 1985, “ Marionetas no Centro de Arte Moderna: *Dom Quixote e Sancho Pança* mostra riqueza de uma arte” in A Capital de 4 de Julho de 1985, “Marionetas de Lisboa espantam a capital” in Correio da Manhã de 4 Julho de 1985, “Marionetas portuguesas «avançam» na Gulbenkian” in Correio da Manhã de 5 de Julho 1985, “Marionetas de Lisboa – estreia mereceu «Bravo!»” in O Diário de 8 de Julho de 1985, “Marionetas de Lisboa: D. Quixote e Sancho Pança voltam às origens” in Diário de Notícias de 16 Julho de 1985, ”Marionetas no CAM” in Diário de Lisboa de 19 de Julho de 1985, “Grande teatro da vida com marionetas” in A Capital de 30 de Julho de 1985, “ «O Romance da Raposa» feito com marionetas” in Diário de Notícias de 21 de Janeiro de 1986, “ A criatividade das Marionetas de Lisboa” in Diário de Lisboa de 3 de Maio de 1986, “Em sala do Teatro Nacional: Gil Vicente diferente feito com marionetas” in A Capital de 20 de Maio de 1986, etc.

Para entender o contributo das Marionetas de Lisboa para um importante impulso na esperança de renovação da arte da marioneta em Portugal, será conveniente um olhar sobre a sua inserção no desenrolar natural da história.

A arte da marioneta, que alguns ainda resistem a considerar como estando em pé de igualdade com as demais, teve no século XX, embora relativamente episódicos,

ilustres representantes entre algumas elites (Santa Rita, Henrique Delgado, Lília da Fonseca e, mais recentemente, Helena Vaz e José Alberto Gil) como exemplo de um teatro de marionetas urbano renascido depois de longo interregno e perseguições que se seguiram á morte do Judeu.

Contudo, foi na sua matriz rural que o teatro de fantoches ou de títeres, como então se designava, ficou gravado no imaginário colectivo, como bem o exemplificam os Bonecos de Santo Aleixo de Manuel Jaleca e Joaquim Talhinhos de S. Tiago de Rio de Moinhos, a Nova Companhia de Bonecos do António Sandes, de Orada, também referidos por Azinhal Abelho, os pavilhões de bonecos de Faustino Duarte ou de Joaquim Pinto, de Setúbal, o Pavilhão Mexicano de Manuel Rosado, “O Moca” de Almeirim, o Teatro D. Roberto do António Dias (ilustrado em cinema, com a interpretação de Raul Solnado e a participação do próprio Dias que, nas cenas de manipulação, “dobrava” o intérprete principal) entre outros.

Com efeito, mesmo nos maiores centros urbanos do país persistiram até muito tarde hábitos e práticas próprias de meios rurais, facilitados até pelo conservadorismo atávico da Ditadura nacionalista, regime político longo e temeroso da emancipação dos vários estratos sociais.

As bruscas alterações sociais, demográficas e económicas na 2ª metade do século provocaram inexoravelmente a decadência do teatro de bonecos nas comunidades rurais desertificadas pela emigração, reduzindo-o à condição de curiosidade etnográfica e, num ou noutro caso, reconstituído mais tarde em meio urbano, como o atesta a “família” que o Centro Dramático de Évora mantém.

No alvor dos anos 80, o então Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis, antecessor do Instituto da Juventude, promoveu alguns Encontros Nacionais de Fantoches que se tornaram cruciais na identificação da iminente perda de todo um património ainda presente na memória de muitos (mas cujos agentes estavam já, na

maioria, inactivos e praticamente sem discípulos) insuflando um novo alento entre uma geração jovem que se vai empenhar na sua redescoberta, reinvenção e actualização, com particular destaque para João Paulo Seara Cardoso.

É neste contexto que o aparecimento das Marionetas de Lisboa acontece, com base na parceria técnico-artística entre José Carlos Barros e Ildeberto Gama, então aderecistas no Teatro Nacional D. Maria II e o entusiástico incentivo do dramaturgo Norberto Ávila (que incansavelmente batalhou pelo resgate e aquisição da colecção dos Bonecos de Santo Aleixo para o Estado, através da Junta Distrital de Évora) e acompanhados por outros entusiastas.

A repercussão do aparecimento desta estrutura, apoiada pela Dr.^a Madalena Perdigão, Directora do serviço ACARTE (que inteligentemente apresentou a primeira produção das Marionetas de Lisboa inserida numa Mostra Internacional por si organizada, permitindo o confronto com outras experiências sólidas em que a representação nacional, também a cargo das Marionetas de S. Lourenço, foi assim dignificada) constituiu um estímulo para florescimento de outras estruturas, por vezes seguindo o mesmo modelo organizativo, que enriqueceram o panorama nacional da Arte da Marioneta.

Analisar-se-á, então, a acção das Marionetas de Lisboa no decurso dos seus primeiros vinte anos de existência, nomeadamente no plano da divulgação e formação de públicos, não esquecendo a vertente da formação tecnológica e artística de muitos agentes e também de professores e educadores, com reflexos directos e indirectos na comunidade contribuindo para um novo olhar e novas atitudes.

2. DAS ORIGENS DO TEATRO DE MARIONETAS EM PORTUGAL

a) Conceitos

“Marioneta, /é ou ê/s.f. P 1 boneco (pessoa, animal ou objecto animado) de madeira, papelão, pano ou outro material, movido

por cordéis manipulados por pessoa oculta atrás de uma tela, num palco em miniatura **2** pessoa sem personalidade, que se pode manejar á vontade ■ ETIM fr. *marionnette* (1479) ‘instrumento musical’, (1517) ‘espécie de dança’, (1556) ‘boneco que se movimenta pela articulação de fios presos à mão de alguém’, (1738) ‘pessoa manipulável’ da f. dissimilada de *Mariole* (sXIII), dim. de Marie, designativo de uma pequena imagem da Virgem Maria; f.hist. 1899 *marionnette* ■ SIN/VAR boneco, bonifrate, fantoche, mamulengo, marionete, presepe, roberto, títere”

In Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, 2003 (versão portuguesa), Lisboa: Círculo de Leitores, p. 2404.

A estes sinónimos poderíamos acrescentar as variantes “bonecro” e “presépio” ou o galicismo “marote” que se refere já a uma técnica específica identificável também pela forma composta “marioneta-de-vara”, outras formas compostas indicativas de subtipos como “marioneta-de-fio”, “marioneta-de-luva”, “marioneta-de-varão”, “marioneta-de-tecla”, “marioneta-de-revólver”, “marioneta-de-mesa”, “marioneta-auto-propulsora”, e ainda outras denominações aparentadas como “gigantone”, “máscara”, “careto”, “carantula”, “objecto animado”, “sombra”, e tantas outras formas que na sua significação específica por vezes sinalizam ora um factor de dimensão, ora o modo de manipulação, outras ainda a hibridação de técnicas e / ou posicionamentos de manipulação.

Não surpreende, pois, que naquele verbete seja bem visível o sinal da confusão que está estabelecida sempre que se aborda a temática do teatro de marionetas: apesar de figurar numa obra de referência recente, que envolveu vastas equipas de especialistas em ambos os lados do Atlântico, a definição de marioneta permanece confusa quanto á forma que reveste, quanto á função que desempenha, quanto à utilidade social.

Esta situação não é de todo exclusiva da língua portuguesa. Conquanto em Francês o termo seja genérico – não obstante a existência também de algumas designações específicas, outras línguas aclimataram – sobretudo para a variante “nobre”

das marionetas com fios, a palavra francesa *marionnette*, como é o exemplo do italiano com *marionetta*, do inglês e do alemão com *marionette* (em ambos com um só *n*) mas acompanhados de outros termos, muitas vezes em torno da ideia de boneco, como *puppi* (da Sicília) – mas também *burattini*, de luva – ou o *puppet* inglês ou o *puppe* alemão, as línguas indianas usando *putul* ou *pava*, o japonês *ningiô*; o espanhol, como outros também integrou a forma adaptada de *marioneta*, se bem que dê primazia ao termo *títere* que ali tem um sentido genérico, como acima se refere o caso francês (GRAZIOLI & E.M.A.M: 2009).

Talvez a definição mais clara a que o autor adira seja a que Paul Fournel usou na ‘Introdução’ à *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, sintetizando o conceito com a frase: *la marionnette est un objet animé par une intention dramatique* (a marioneta é um objecto animado por uma intenção dramática).

Apresentada esta definição, Fournel procede de imediato à decomposição da sua afirmação, com vista á reconstrução e restituição do conceito na sua plenitude:

O **Objecto** – partindo da fronteira/ referência ao Teatro de Objectos que fez sua razão-de-ser a atribuição de um destino dramático ao ‘bri-a-brac’ e viajando através dos inúmeros acessórios que participam no universo da marioneta, quer se trate do bastão rachado de Guignol (e nós podemos dizer “de Dom Roberto”) da lendária garrafa de Beaujolais de Gnafron, da cimitarra de Karagöz ou das árvores entre as sombras de Bali, até encontrarmos a mole imensa de figurinhas antropomórficas ou zoomórficas declinadas num incomensurável rol de escalas e matérias.

A **Intenção Dramática** – sem a sua existência não há marioneta. É ela que fixa claramente a fronteira com os autómatos, as bonecas, as máquinas e as esculturas. Mesmo que deva tributo às artes plásticas, que a sua prática exija um conhecimento e um saber-fazer derivado dos ofícios artesanais, a marioneta, sendo um espaço paradoxal

de permanente experimentação e de tradições perduráveis, reivindica naturalmente o seu lugar entre as artes do espectáculo.

A **Animação** – para adaptar o objecto à intenção dramática é preciso animá-lo e, portanto, o essencial é colocar a marioneta no centro da acção cénica, face ao seu público, à distância correcta e sob luz adequada. Com essa finalidade, todas as posições, por natureza mais discretas, do marionetista são elegíveis. Porém, a sua escolha não é indiferente já que, de acordo com o dispositivo escolhido, se repercute no ritmo, no conteúdo e na produção do espectáculo.

A **Irreverência** – O Tempo escoá-se mais devagar para a marioneta e faz com que pertença ao mundo das recordações e da memória; vista pela criança, viverá na criança que restar em cada um de nós e assim a marioneta pertence ao mundo do património íntimo, familiar e comunitário.

A irreverência e a rebeldia fazem parte do código genético da marioneta e, face às etapas de desenvolvimento do ser humano, acompanha, como por estranha magia, a atitude de afirmação da sua individualidade que é própria dos seres juvenis. São estes quem melhor sabe ver, entender, amar e questionar a alma da marioneta. Talvez para desespero do marionetista que se sente traído pois sabe que a sua arte é adulta e que clama o reconhecimento enquanto tal.

(FOURNEL: 2009 [adaptado])

Regressando ao tema do confuso cenário antes esboçado, são conhecidos no nosso meio os sinais de discussões, mais recuadas ou mais recentes, a propósito da genuinidade ou da legitimidade das diversas designações que a “marioneta” apresenta: à semelhança do polimorfismo, a polissemia coloca problemas de entendimento sobre a essência da entidade.

Em 1989, quando foi fundada a UNIMA-P, secção portuguesa da Union Internationale de la Marionnette, foi preocupação dos participantes da primeira

Assembleia-geral daquela Associação, em Évora, estabelecer uma convenção que diminuísse os inconvenientes que reconhecidamente eram consequência do polimorfismo e da polissemia referidos.

Esta convenção¹ estabeleceu que se designaria por «marioneta a entidade criada para, perante um público, descrever trajectórias geradas por impulso intencional e em tempo real com propósitos dramáticos, qualquer que fosse a sua natureza e dimensão e independentemente do posicionamento do impulsor do movimento.»

Por extensão, ao impulsor designar-se-ia marionetista.

A convenção aqui referida, salvo raras excepções, desde então tem sido seguida pelos agentes da Arte da Marioneta em Portugal, pelo que, decorridos mais de duas décadas sobre a sua adopção, já se observam sinais evidentes da sua aceitação pela comunidade, apreciáveis no uso que a Comunicação Social faz do termo, forma e conteúdo ou na diminuição, entre especialistas ou público em geral, do grau de polemização já referido.

Assim, o autor segue o sentido desta convenção, tanto mais que foi um dos seus promotores e interveniente na referida Assembleia-geral da Unima-P.

Contudo, quando se referir alguma técnica de manipulação específica a que corresponda designação tradicional, poderá optar por esta forma como, por exemplo, no caso de “marioneta-de-luva” designada popularmente por “fantoche”, termo que o dicionário acima referido indica ter origem etimológica no século XIX a partir do francês que, por sua vez, derivará do termo italiano Fantoccio (HOUAISS: 2003, p. 1695).

¹ Infelizmente, devido a vicissitudes várias porque passou a Unima-P em meados da década de 90, as actas da Assembleia-geral referida perderam-se. Assim, a forma descrita do conceito corresponde aos ditames da memória do Autor, considerando também a consulta a alguns dos restantes participantes de então.

b) Interrogações da história do teatro de marionetas em Portugal

Não é intenção do autor escrever, neste trabalho, a História do Teatro de Marionetas em Portugal, tema interessantíssimo mas demasiado vasto e ambicioso, quando tão pouco material se encontra identificado e sempre de modo muito fragmentado. No entanto, no decurso das consultas bibliográficas e demais fontes surgiram alguns detalhes ou informações aparentemente até aqui não referidos pelos diversos autores que de algum modo abordaram aquela temática e considerou-se pertinente chamar a atenção para alguns indícios, expor novas informações obtidas ou citar referências há muito caídas no esquecimento e ainda elaborar uma resenha panorâmica da actividade durante o século XX.

Alexandre Passos, em *Bonecos de Santo Aleixo, A sua (Im) possível história* (1999) apresenta-nos, na Parte I da obra, um estudo bem documentado sobre o tema, embora conduzido na perspectiva da história da “família” que o Centro Dramático de Évora (CENDREV) fez reviver.

Passos, que também abordou a questão da definição de marioneta, apresenta em nota de rodapé duas etimologias do vocábulo que, para uma corrente de estudiosos, derivará do nome de um certo Marion que as teria introduzido em França durante o reinado de Carlos IX enquanto outros defenderiam ser um diminutivo de Marion, nome dado à Virgem na Idade Média e que era representada por figuras mais ou menos articuladas; acrescenta ainda uma terceira hipótese ligando à expressão Maria di legno, significando estátua da Virgem (PASSOS:1999, p.23).

Não gerará qualquer controvérsia afirmar que a história das marionetas se perde na noite dos tempos. Logo vêm uns autores a referir estatuetas articuladas com finalidades rituais remontando ao V milénio A.C., outros exibindo como facto certo umas figurinhas egípcias em marfim, articuladas e com fios no seu interior, relacionadas com textos do século XXIII A.C. (DIAS: 1998, p. 9).

Passos, que afirma dispensar referências às marionetas da Índia, do Egito, da Síria ou da China ou evocar Heródoto, Xenofonte (“neuropasta”, n.de a.) ou Marco Aurélio (e resiste a citar a alegoria da caverna de Platão que, com outros propósitos, não deixa de coincidir com a descrição da técnica de teatro de sombras...), inicia a sua abordagem ao passado da marioneta pela referência a um pequeno mistério, “Abraão o eremita no tempo do imperador Otão” que a abadessa Hrostsivitha teria escrito e feito representar no seu mosteiro na Saxónia, no séc. IX.

Dirigindo a sua atenção para o caso de Portugal, Passos evoca o período da regência do Infante D. Pedro e vê nas Ordenações Afonsinas sinais que permitirão supor o recurso a títeres como forma que os grupos de jograis teriam para assim aumentar o número de personagens representadas, já que estavam limitados a três integrantes, como expresso pelas *Partidas* de Afonso X de Castela que foram incluídas nas referidas Ordenações Afonsinas (PASSOS: 1999, p.27-29).

Esta suposta existência de marionetas de uso civil coexistiria com uma outra utilização de figuras articuladas associada a actos litúrgicos ou de esforços de evangelização, à semelhança, aliás, do já referido exemplo da abadessa Hrostsivitha.

São conhecidas em Portugal algumas figuras dessa época que certamente teriam esta utilização. Ao autor, no quadro de uma consulta sobre a passagem do manuscrito de Paris mais adiante referida, o Professor José Camões referiu o caso de um Cristo articulado do início do século XVI que existe ou terá existido na Matriz de Alcochete. Henrique Delgado também já incidira o seu olhar sobre um Cristo articulado existente no Museu Grão Vasco, datado do século XII e que seria utilizado de uma forma semi-dramática para ilustrar episódios bíblicos (DELGADO: 1968.a)

Permita-se a abertura de um parêntesis para aqui referir, na opinião do autor, a existência de um estado de latência, entre populações rurais do interior do país, deste tipo de proto-teatro ligado às manifestações litúrgicas, que poderá estar na génese da

recriação contemporânea de procissões do ciclo da Paixão em que no seu decurso são representados alguns quadros, nomeadamente a “descida da cruz”, com a utilização da imagem articulada de Cristo. É o caso, por exemplo, da vila de Pedrógão Grande no distrito de Coimbra, onde a Procissão dos Passos que aí se realiza anualmente e a que o autor já assistiu algumas vezes, levou os seus organizadores a encomendarem, nos anos sessenta do século passado, uma estátua articulada de Cristo para a obtenção de uma melhor qualidade da “cerimónia”, como foi referido em resposta a um contacto do autor, por um dos representantes da Santa Casa da Misericórdia daquele Concelho, entidade co-organizadora.

Retomando a exposição, teríamos assim, em Portugal e à semelhança do resto da Europa, uma familiaridade com representações utilizando figuras articuladas (bonecos de engonço, dir-se-á um pouco mais tarde) dentro e fora dos rituais litúrgicos, dentro e fora dos templos. A frequência desses eventos, e a sua degenerescência (ou a sua irreverência) e excessos associados, é evidenciada pela proibição da utilização de tais imagens e a perseguição às marionetas decretadas pelo Concílio de Trento de 1546 – 1563 (PASSOS:1999, p.31), reiterada pelos ditames do segundo (ano de 1600) Sínodo de Orihuela, (região Valenciana, n.a.) cuja influência se estendeu naturalmente ao território nacional, mercê da “unificação dos reinos”.

Até à época dos Descobrimentos, a população portuguesa compreendia grupos étnicos diferenciados correspondentes a comunidades distintas, nomeadamente as minoritárias compostas por “judeus” e “mouros”.

Em diversas ocasiões, essas comunidades eram mobilizadas para proporcionarem divertimento público. Guilherme Felgueiras, no estudo publicado em *A Arte Popular em Portugal*, disso dá conta transcrevendo algumas linhas da *Miscellanea* de Garcia de Resende, e, entre outros exemplos, extrai da obra de Eduardo Freire de Oliveira, *Elementos para a História do Município de Lisboa, Tomo I*, o seguinte «...os Judeus e

Mouros andem por a cidade com alegrias e cantares, e asy homeês como molheres, que forem de sorte para folyas, e Ramos postos pollas Ruas, e asy toda outra cousa de festa e dalegria se faça...». Cita ainda passagens de teor semelhante da *Croniqua delrey Dom Joham II* de Ruy de Pina.

A estruturação, como referido, da população portuguesa em comunidades étnicas distintas devia-se ao facto de parte considerável dos moçárabes terem permanecido após a reconquista, aculturando-se de forma lenta mas gradual, e a presença da comunidade judaica, com organização e leis próprias², não só era fortíssima como era um verdadeiro pilar do poder real que entre os seus membros escolhia conselheiros, colectores de impostos, médicos e boticários. No dealbar de Quinhentos, esta comunidade representaria entre seis a dez por cento da população do país, distribuída de norte a sul por 134 comunas. (COELHO: 1997, p.39)

Será no fim do século XV e primeira metade de Quinhentos que essa realidade se irá alterar abruptamente. Num primeiro tempo, em Portugal, retardam-se tais alterações, já que as expulsões dos Judeus de Espanha, vão constituir fonte de receita para o tesouro real quer pelos tributos cobrados por cabeça, quer pela riqueza que gente qualificada e empreendedora vai gerar fixando-se em regiões até aí deprimidas.

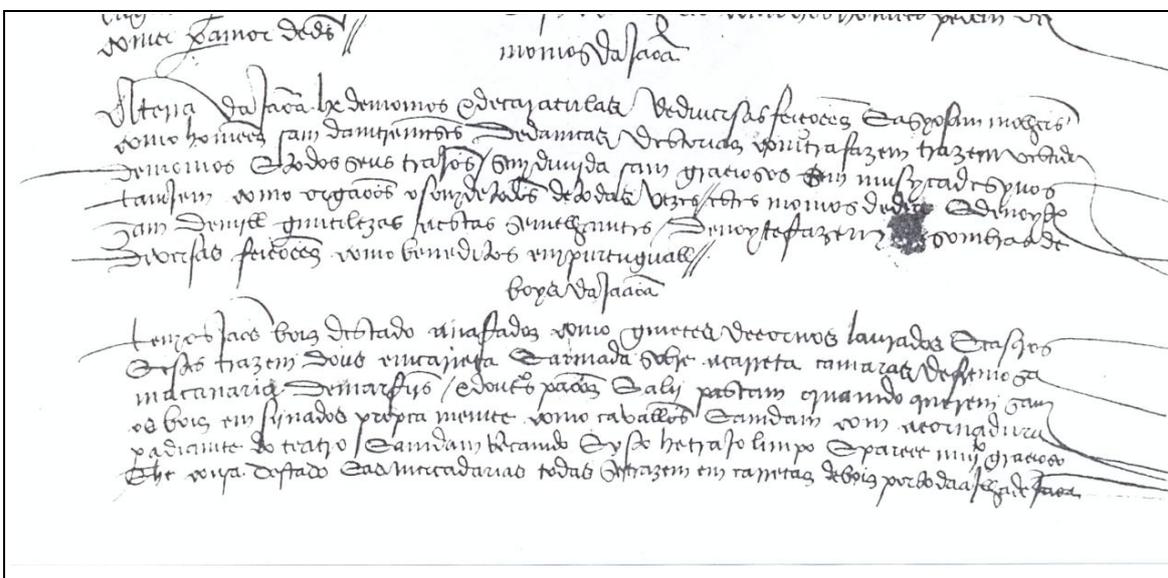
Quando D. Manuel empreende as conversões forçadas de judeus, “criando” os cristãos-novos, está de certo modo mais interessado em obter argumentos diplomáticos para a sua relação com a coroa castelhano-aragonesa do que verdadeiramente preocupado com questões teológicas, não hesitando sequer em proteger os “seus” judeus/ cristãos-novos através de um édito, em Maio de 1497, em que promete não fazer

² Veja-se o Título LXXI das Ordenações Afonsinas: *Que os Arrabys das Comunas guardem em seus Julgados os seus direitos, e custumes*. In *Ordenações Afonsinas*. Nota de apresentação de Mário Júlio de Almeida Costa, Livro II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, pp. 432– 433. Consulta, em 18 de Novembro de 2009, em [http://www.catedra-alberto-benveniste.org/_fich/15/ORDENACO_ES_AFONSINAS_-_71_-_LIVRO_II_\(1\).pdf](http://www.catedra-alberto-benveniste.org/_fich/15/ORDENACO_ES_AFONSINAS_-_71_-_LIVRO_II_(1).pdf)

qualquer inquirição a crenças e práticas religiosas nos 20 anos seguintes (PINTO & MATEUS: 2006, p.10), fazendo uso das prerrogativas filosoficamente filiadas na teologia de São Tomás de Aquino que fundamenta a autoridade dos reis em questões temporais pelo que os “seus” judeus eram matéria de sua jurisdição e não da igreja (VENTURA: 2005). E parece cumprir, como prova a violenta repressão que exerce sobre os autores do massacre de 19 de Abril de 1506 que Damião de Góis descreve na sua *Chronica do Felicissimo Rei Dom Emanuel*, publicada em 1566-1567 (e que um pouco mais adiante se referirá de novo, com mais detalhe).

i) Teatro de sombras em 1500?

Esta chamada de atenção para a divisão da sociedade portuguesa em várias comunidades nos séculos XV e XVI tem em vista enquadrar a apresentação da possibilidade de um caso de teatro de sombras cuja provável existência em Portugal nos pode ser revelada por uma enigmática passagem na *Suma Oriental* de Tomé Pires (CORTESÃO: 1944, p. 300): «estes momos de dia E de noyte Sam de mjll gimtilezas a estas semelhantes/De noyte fazem sombras de Diversas feicoões como beneditos em portuguall//».



Esta imagem com a passagem descrita foi extraída do Manuscrito de Paris, que Armando Cortesão estudou e transcreveu, e foi gentilmente cedida pelo Sr. Prof.

Dr. Rui Manuel Loureiro, autor da edição crítica do Manuscrito de Lisboa (o qual, no entanto, diferindo daquele outro, não contém este segmento de texto)

Tomé Pires (c.1465 – c.1540), escreveu a *Suma Orientall que trata do mar Roxo athee os chijs* em 1515, na forma do que hoje chamaríamos um relatório, destinada ao Rei, redigindo assim o primeiro tratado europeu de geografia oriental, onde descrevia minuciosamente as terras e as gentes asiáticas das regiões litorais que se estendiam “desde o Mar Roxo até aos Chins”, e que remeteu, talvez em Janeiro de 1516, antes de ser nomeado embaixador enviado em missão a Pequim (LOUREIRO: 1996).

A transcrição que Armando Cortesão fez do manuscrito de Paris, no que ao segmento ilustrado se refere, é a seguinte:

momos

Da Jaõa

A terra Da Jaõa he de momos & de caratulas De diuersas feiçoões E asy o sam molhêrs como homêes sam damtremêses De damcas Destorias comtrafazem trazem vestidos De momos E todos seus traJõs/ sem duujda sam graciosos tem musyca de synos tamJem como orgaõos o som de todõs de todas vezes// estes momos de dia E de noyte Sam De mjll gimtilezas a estas semelhamtes/ De noyte fazem **sombras** de Diversas feiçoões **como beneditos em purtuquall**//.

(N.A.: o negrito e o sublinhado são nossos)

Tomé Pires refere com toda a clareza uma manifestação a que os indonésios chamam *wayang kulit*, em que o primeiro termo se reporta ao género e o segundo à forma específica do couro recortado para produção da sombra (FOLEY, in EMAM: 2009, p. 753-757). E estabelece assim uma comparação que não necessita de mais delongas: o destinatário reconhecerá o que o relator descreve pois ambos conhecem o termo de comparação – *beneditos em purtuquall* .

Armando Cortesão, não encontrando uma explicação óbvia, sugere numa nota de rodapé a ligação à ideia do sambenito usado pelos Judeus, levantando a hipótese de semelhança com o *tapih* ou jaqueta usada pelas bailarinas javanesas e que tal tenha sugerido a Tomé Pires o termo de comparação (CORTESÃO: 1944, p. 177)

Não nos parece ser uma explicação convincente. Porque não uma leitura mais linear? Vejamos: Tomé Pires escreve entre 1512 e 1515 e ainda não saberia que D. Manuel I iria fazer, o pedido ao Papa para a instauração da Inquisição em Portugal seguindo o modelo castelhano. É certo que já ocorrera a *matança* de 1506, mas os Autos de fé, com o seu cortejo de horrores e parafernália visual de que os “sambenitos” fariam parte, só se institucionalizariam bem mais tarde.

Por outro lado, de Tomé Pires sabe-se que exerceu o cargo de boticário do Príncipe D. Afonso de Portugal e seu pai era o boticário de D. João II. Foi enviado em 1511 para a Índia como Feitor das Drogas em Cananor, (como seria Garcia de Horta, duas décadas mais tarde). O ofício de boticário, tal como o de médico, era então frequente ser exercido por Judeus (e *conversos*). Como já referido, estes eram considerados propriedade real (PINTO & MATEUS: 2006, p. 5), até como forma de protecção, e os membros mais eminentes da comunidade representavam a elite profundamente intrincada com as dinâmicas de comércio e da finança, ligada às finanças da Coroa, com importante papel na construção do reino português, quer a nível económico, quer a nível administrativo, secundando muitas vezes os monarcas nas mais altas funções governativas. As famílias do topo social, sefarditas ou cristãs, mantinham entre si uma rede complexa de relações, comerciais, muitas vezes consolidada pelo casamento, em que o cruzamento de sangue se constituía como elemento de consolidação e se estendia aos mercadores de tradição cristã que com as uniões com elementos da nação hebreia, aproveitavam exemplarmente, as economias de escala que, no mundo dos negócios, a diáspora proporcionava (ALMEIDA: 1997). Para melhor

evidenciar este ponto, demasiado negligenciado ou mesmo desconhecido por muitos, veja-se o estudo de A. A. Marques de Almeida, *O Zangão e o mel. Uma metáfora sobre a diáspora sefardita e a formação das elites financeiras na Europa (séc.XV-XVII)* que a dado momento refere:

«Nas cortes de Coimbra-Évora de 1472/73 os procuradores queixavam-se de que os corsários apresavam navios portugueses, alegando que pertenciam a judeus e propõem que estes não possam transportar as suas mercadorias por mar. O Monarca opôs-se, alegando que eles têm o direito de exercer livremente o comércio por mar e por terra. Pouco tempo depois, D. Afonso V autorizou que os judeus nascidos em Portugal armassem navios e fossem aos lugares da conquista ou ao estrangeiro carregá-los.

Já com D. João II, nas Cortes de Évora de 1481/1482, os representantes voltaram à carga queixando-se de Genoveses e de Judeus porque açambarcavam o açúcar e o mel da Ilha da Madeira. Tinham na mira um contrato directo que os italianos e os sefarditas tinham firmado com os produtores; reclamavam os povos e asseguravam que, por via desse contracto, e nos primeiros seis meses da sua vigência, o preço passara de 400 reaes a arroba para 1000.

Mas esta situação de malquerença nunca será invertida, antes pelo contrário, irá radicalizar-se com D. Manuel e D. João III, quando estes se apoiaram nas comunidades judaicas para o refinanciamento das empresas reais, como tão bem mostram os estudos de Virgínia Rau e de Federigo Mellis. D. Manuel percebeu a importância dos Judeus como financeiros do Estado e, por carta de 1 de Março de 1507, concede aos cristãos-novos garantia de liberdade civil, autorização de sair do país, definitiva ou temporária, para comerciar por terra e mar e para vender ou transportar bens para países cristãos em navios portugueses. Num primeiro momento, a conversão forçada favoreceu a comunidade judaica, ao abrir-lhe as portas aos arrendamentos da Coroa,

segundo o próprio testemunho de Damião de Góis. A este propósito a historiografia produziu registo copioso desta rede de interesses que se mantém até 1550, altura em que tudo começa a mudar.» (ALMEIDA: 1999)

Creemos que este notável estudo nos permite intuir sobre a importância da comunidade judaica/sefardita/cristã-nova, de um ângulo pouco abordado – parece-nos – mas muito clarificador. Deste modo, será natural considerar a possibilidade da existência no seio da comunidade judaica de alguma forma de jogo dramático e, nesse caso, seria seguro que o rei dela tivesse, pelo menos, a descrição já que entre os seus mais próximos colaboradores estavam, como já dito, muitos dos que integravam essa comunidade, certamente os mais relevantes. Também o boticário e embaixador Tomé Pires na sua formação e exercício inter-pares a conheceria, senão faria uma descrição alongada e não teria escolhido usar um termo de comparação que tudo sintetizava e bastava á comunicação. Seria a essa forma que chamaria *beneditos em portugall*? Creemos que sim.

Procurando entender o termo “beneditos”, o autor abordou o professor José Camões que, tendo apreciado detalhadamente a imagem do texto que temos vindo a referir, informou não ter registo de mais nenhum caso em que o termo, na forma apresentada, apareça escrito durante a primeira metade do século XVI, admitiu o interesse que a questão suscita e, perante a hipótese judaica, não a excluiu liminarmente.

Portanto, se existiu alguma forma de espectáculo (ou, de forma mais lata, ritual social) com recurso a sombras, é questão sobre a qual se desconhecem outros indícios neste ou nos séculos seguintes. No entanto, a hipótese de existência naquela época de uma manifestação teatral – ritual – lúdica entre a comunidade sefardita não pode ser excluída: entre outras, a festividade do *Purim* é particularmente propícia a jogos e representações.

Curiosamente, ou talvez não tanto assim, veja-se que, dois séculos depois, um dos expoentes maiores do teatro português, patrono dos marionetistas e descendente dos sefarditas que saíram para o Brasil no século XVI, António José da Silva, filho de João Mendes da Silva, “um dos mais insignes poetas de seu tempo”, nas palavras de Diogo Barbosa Machado (DINES: 2005. p. 30), ser-nos-á “devolvido” daquele território – por obra da Santa Inquisição – e virá a espantar a sociedade lisboeta do século XVIII com as suas óperas de bonifrates.

Nesta linha de pensamento acerca da possibilidade de existência de um “teatro de sombras” entre a nação hebreia, deve ser valorizada a descrição que Damião de Góis faz do incidente que originou o massacre de 1506:

(Capitu. Cii)

(...) hũ tumulto, & aleuantamento, que fe ahos xix dias Dabril deftanno de M.D.VI, em domingo de Pafcoella fez em Lisboa contra hos Chriftãos nouos, que foi pela maneira feguinte. No mofteiro de fam Domingos da dita çidade eftà hũa capella aque chamão de Iefu, & nella hum Cruçifíxo, em que foi entam vifto hum final, a que dauão cor de milagre, com quanto hos que fe na egreja acharam julgauam fer ho con*trairo, dos quais hũ chriftão nouo dixe q lhe pareçia hũa candeia açefa que eftaua pofta no lado da imagem de Iefu, ho que ouuindo algũs homẽs baixos, ho tiraram pelos cabellos arrafto fora da egreja, & ho mattaram, & queimaram logo ho corpo no refio.

(in *Chronica do Felicissimo Rei Dom Emanuel*)

O céptico cristão-novo que Damião de Góis coloca a desmontar a teoria do milagre tem, para mal da sua vida, uma noção precisa do efeito da “mágica”, indício que nos conduz à plausibilidade do pensamento que vem sendo exposto.

Num encontro, graças aos bons ofícios do Professor Domingos Morais, no Museu de Etnologia em Lisboa com a Dr.^a Judith R. Cohen, etnomusicóloga e

performer especializada em musica medieval, tradicional e, em particular, em canções sefarditas em ‘ladino’, o autor teve oportunidade de expor a ideia e não percebeu qualquer surpresa na emérita especialista, antes a sua concordância acerca da real possibilidade, ressaltando apenas que não poderia contribuir com alguma referência a qualquer facto documentado.

ii) Ausência de registos significa inexistência de teatro de bonecos?

Ora, o teatro de marionetas, de um modo geral, sempre se caracterizou por alguma marginalidade ou inferiorização social, portanto pouco merecedor de registos e ainda menos da atenção para a respectiva conservação e estudo.

Henrique Delgado, jornalista, investigador, colecionador e entusiasta incontornável da marioneta portuguesa já manifestava de uma forma clara e exemplar, em 1970, esta problemática – que, apesar da sua extensão, não resistimos a transcrever:

«Nas primeiras páginas da «História do Teatro Português» de Teófilo Braga, este autor refere que, do mesmo século da Fundação do Reino de Portugal, encontramos um documento que descobre o fio da tradição dramática através da utilização da palavra «arremedilho», que Santa Rosa Viterbo interpretou como sendo uma espécie de força mímica. E comentava Teófilo Braga: - «Notável coincidência! Começaria o teatro português pelas pantominas rudes, e não conheceria nunca o nosso povo outra forma, por isso que a única designação inventada por ele foi a palavra bonifrate?»

Depois, ao longo das outras inúmeras páginas que compõem os dois volumes da sua importante obra, Teófilo poucas mais referências faz à presença dos bonecos actores na história do teatro lusitano.»

(...) «Ao tempo em que Teófilo Braga escreveu a sua história apenas Charles Magnin havia publicado, em 1862, um valioso estudo sobre a evolução das marionetas europeias.» (...) «Muitos estudos se têm publicado sobre a história das marionetas, no nosso século. Eis os principais: «The History of the English Puppet Theatre» (Londres, 1955), de George Speaight;; «Histoire Générale des Marionnettes» (Paris, 1947), de Jacques Chesnais; «Histoire des Marionnettes» (Paris, 1959), de Gaston Baty e René Chavance; «Storia dei Burattini» (Florença, 1902), de P. C. Ferrigni; «Historia de los Títeres en España» (Madrid, 1957), de J. Varey; «The Art of a Puppet» (Nova Iorque, 1965); «The Puppet Theatre in America» (Nova Iorque, 1949), de Paul MacPharlin.

Estamos igualmente convencidos de que estas obras não foram lidas pelos teatrólogos que modernamente se dedicaram ao estudo do teatro português. É decepcionante a quase total ausência de informações sobre a actividade bonifrateira nacional que se verificam na «Storia del Teatro Portuguese», (Roma, 1964), de Luciana Stegnano Picchio e na recente «Historia do Teatro Português», de Luís Francisco Rebello. »

(...)

«Conversando, certo dia, com Luís Francisco Rebello, ouvimos, ao tão distinto homem de teatro, o comentário de que, até à data, não tinha aparecido ninguém que se tivesse dedicado a estudar a história das marionetas portuguesas. É absolutamente exacta tal afirmação. Pela nossa parte, achamos que tal tarefa só pode ser levada a cabo por um especialista do teatro de fantoches que esteja muitíssimo bem documentado, e tenha uma infinita dose de paciência e amor pelos bonecos.»

(...) «Todavia não queremos concluir este artigo sem referir, a propósito, um processo de que Teófilo Braga se serviu»

(...)

«É procedimento normal de um investigador da história do teatro humano debruçar-se sobre a análise de textos dramáticos escritos. Por isso, algumas histórias de teatro quase mais nada são do que uma longa série de críticas e comentários feitos a obras escritas por autores teatrais. Tais autores ficam, por esse motivo, impossibilitados de se referirem a bonifrates porque no teatro em que eles se integram não há, geralmente, textos escritos e, a algumas vezes, quando os há nem sempre é boa a sua qualidade literária. É que, contrariamente, ao que acontece no teatro humano, no teatro de fantoches o texto não é de primordial importância (neste interessam mais os comentários feitos à margem do texto, pois a improvisação e o diálogo com o público são essenciais).

O teatro de fantoches é a forma por excelência do teatro popular. E, como se sabe, as manifestações populares deixam poucos testemunhos e despertam pouco a atenção dos cronistas e historiadores. (...)» (DELGADO: 1969.c)

Henrique Delgado termina o seu artigo com um rol de razões, cuja transcrição não será relevante para a exposição da problemática que se apresenta, mas não deixa de, no entanto, homenagear Teófilo Braga como um pioneiro da investigação da história das marionetas portuguesas.

Com excepção de um curto período do século XVIII em que aparecem companhias italianas de ópera bufa na Corte e na Cidade, imitadas e g(l)osadas por António José da Silva no Teatro do Bairro Alto, a existência do teatro de marionetas é vítima de despeito, desdém e, bastas vezes, de atropelos e perseguições travestidos de reposição da ordem e dos bons costumes que, precisamente por serem registados, são a confirmação da sua existência: veja-se a notícia de um “auto de fé” aos bonecos ordenado por um cura em Estremoz, em meados do século XIX, verdadeira certidão de vida dos Bonecos de Santo Aleixo (CORREIA:1989).

Dir-se-á que houve nota de diversos casos de espectáculos com bonifrates, ou similares, em meio urbano e até na corte nos alvares do século XIX; será até referido por vários autores que a designação de “Robertos” terá surgido por referência ao empresário Roberto Xavier de Matos que apresentava o marionetista D. Simón Sadinos, um refugiado de Espanha (BRANCO: 1983,citando SEQUEIRA: 1933). Porém, tratam-se geralmente de empresas de origem estrangeira que por certo não levantariam grandes celeumas, porventura devido a apresentação de temáticas de natureza mais lúdica e pontilhada de exotismo, veja-se em Branco: - 27 de Maio de 1827: Noites Pittorescas e Mecânicas “feitas e arranjadas na cidade de Paris”, por Mr. Gamet Lariva & C.e (BRANCO: 1983,citando SEQUEIRA: 1939).

Mas, mesmo os estrangeiros podiam sofrer dissabores como terá sido o caso do “politiqueiro Martin (que) expunha Sombrinhas no Theatro do Salitre em 1804, mas impediram-no porque apresentava figuras de pessoas que tinham tido papel na Revolução Franceza” (TINOP, citado por BRANCO: 1983). Será já em ambiente pré-republicano (1891) que iremos encontrar o Theatro Pairet de Fantoques apresentando, na barra de Lisboa, *A Expulsão dos Jesuítas Pelo Marquez de Pombal* (BRANCO: 1983).

Creemos, portanto, que as liberalidades que o teatro de marionetas proporciona, também devem ter contribuído com a sua quota-parte para esse lado de exclusão dos ambientes mais sérios e respeitadores da Ordem que se observam na parte superior da pirâmide social. A sobrevivência em comunidades rurais mais afastadas dos grandes centros urbanos não seria estranha à maior distância face ao braço da Lei, associada ao factor mobilidade de que os seus cultores, por montes, casais, herdades e vilas, feiras e mercados sempre fizeram uso, marcados pelos ritmos próprios das sementeiras, das colheitas e das festividades. Mesmo quando as alterações sociais a que o país assistirá na viragem para o século XX, nomeadamente, com a emigração dos campos para alimentar em mão-de-obra as indústrias emergentes nas grandes urbes, prolongar-se-á

nestas alguma vivência rural em certos núcleos: o “bairro”, a “vila operária”, etc. onde a nostalgia da “terra-mãe” se cultiva e alimenta, mudando a geografia dos mercados mas não tão depressa a sua alma, porque, esse, é um processo em que o tempo se escoia mais lentamente.

3. O PANORAMA DO TEATRO DE MARIONETAS EM PORTUGAL NO SÉCULO XX

a) A marioneta popular até à década de Oitenta

Na entrada do século XX, em Portugal, a vida das marionetas (e dos marionetistas) está, como já vimos anteriormente – excepção feita às poucas referências de Teófilo Braga assinaladas por Henrique Delgado, completamente arredada das preocupações dos estudiosos da História.

Poder-se-ia pensar que seria uma actividade irrelevante do ponto de vista social ou económico. A ausência de referências será ilusória; no caso das marionetas de varão radicadas no leste alentejano é conhecida a mobilidade pelas comunidades rurais da região, como assinalado por Abelho, Passos ou Correia nos seus estudos, levando a que, à família dos Nepomoceno – cuja genealogia Passos muito bem estabeleceu, se tenha juntado a concorrência da Nova Companhia de Bonecos do António Sandes, de Orada (ABELHO: 1973) e que irão repartir o “mercado”: expandindo a norte para o Sandes, a sul para o Jaleca e Talhinas³.

Consequência daquela desatenção será, no presente, a que nos leva a crer existir alguma sub-avaliação da real «força» dos bonecos alentejanos, isto é, ‘dos outros’ bonecos, (nomeadamente, na apreciação que Passos e, por si referido, o actor e também marionetista José Alegria fazem dos “bonecos Bailarinos de São Bento do Cortiço,

³ Esta explicação sobre a divisão do mercado leste-alentejano entre as citadas duas companhias “profissionais” rurais, ouvimo-la do senhor António João Morgado, de 88 anos de idade, guitarrista do Grupo Bonecos Bailarinos de S. Bento do Cortiço e antigo instrumentista do Sandes de Orada [Abelho: 1973]; Manuel da Costa Dias, em conversa com o autor noutra ocasião, corroborou esta ideia.

aparecidos em finais dos anos 80) que terá fermentado e emergido nas diversas comunidades que com eles conviveram, sendo um fenómeno mais apressadamente classificado como tentativas de retraditionalização do que enquanto prática comunitária integrando uma genuína cultura popular. E, no entanto, o fenómeno em si aparenta ser mais plural e descentralizado do que tem sido sinalizado, o que poderá revelar uma latência nas populações para além das “genealogias” conhecidas: o Sr. António Dias, integrante do grupo Bonecos Bailarinos de São Bento do Cortiço (concelho de Estremoz), relatou que há cerca de 8 anos em Arronches estiveram ainda mais três grupos populares de bonecos, embora não soubesse precisar as respectivas proveniências.

Também de Cristóvão Oliveira (que na década de 70, com Manuel Feijão Baptista, procedeu ao resgate do espólio de Manuel Rosado), ouvimos afirmações concordantes, num colóquio em Montemor-o-Novo, em Junho de 2010.

Nuno Correia Pinto, director da companhia Fio de Azeite, de Sintra, relatou também ter presenciado «há três ou quatro anos, numa colectividade, no Cacém, onde ocorria uma reunião de naturais do Alentejo» uma apresentação de “bonecos” e, no final, verificou que eram pessoas ainda novas e nenhuma das que conhecia, nomeadamente, dos Bonecos de Santo Aleixo, pelo que presumia ser algum grupo amador cuja origem não conseguiu apurar.

Até Azinhal Abelho, embora vagamente, parece concorrer para essa ideia de pluralidade, referindo que na orientação de António Talhinhos os Bonecos de Santo Aleixo andam de terra em terra, «até Lisboa e por todo o País, celebrados e estudados como a última companhia de Bonifrates» e concluindo com uma pergunta: «Mas será mesmo a última?» (Abelho:1973, p.188)

Seguindo a descrição, reproduzida por Abelho, que António Sandes faz da constituição da «sociedade» encontramos sinais que convidam a reflexão:

Numa primeira tentativa, para aprender o repertório,

«(...) Como o Cartaxo já tinha trabalhado com outros Bonecos em sociedade com o José Gordancha e o João de Orada, (...) foi chamado para nos ensinar aquilo que tinha de experiência.» (Abelho:1973, p.190).

A passagem do relato, que sublinhámos, sugere-nos a existência de uma sociedade anterior, com um estojo existente e não referenciado, mas que não parece ser nenhum dos referidos no trabalho de Passos que propõe terem sido umas cópias efectuadas por um indivíduo, alcunhado de “Padre”, a partir dos bonecos que pertenceram ao avô de Manuel Jaleca – presumivelmente, Joaquim Francisco Napomoceno (sic).

A questão da rentabilidade da sociedade era importante, como se depreende do restante relato:

«Tudo muito pobre, mas ganhámos dinheiro, sendo as entradas pagas a um escudo, para quem não queria balhinho.» (op. cit., idem).

Mais adiante, Sandes revela ter comprado material de qualidade⁴, isto é, um estojo de Bonecos que teria pertencido ao poeta popular Inácio Franco Farrifa, para substituir os exemplares incipientes que o empenho da comunidade de S. Bento de Ana Loura (como Passos precisa, no seu trabalho) produzira. Este estojo adquirido por

⁴ «Na tarde dum domingo, antes do terceiro espectáculo, estávamos cantando o fado na tasca do Picamilho, quando apareceu o poeta popular Inácio Franco Farrifa. Já velho e pobre, vivendo quase de esmolas, ficou na nossa Orada para assistir aos Bonecos. Lá dentro, atrás das cortinas, quando falou com a gente disse : - É pena vocês não lidarem com material. Mas, se quiserem, eu tenho uns bonecos, com que trabalhava antigamente, mais o Jaleca, grande improvisador. (...) (...) Se quiserem eu vou a São Tiago de Rio de Moinhos e vendo os Bonecos que estão em casa do José Cachatra. Logo se resolveu tudo com entusiasmo.» (Discurso directo de António Sande, in Abelho:1973, pp.190 - 191)

Sandes estava em São Tiago de Rio de Moinhos, «em casa do José Cachatra» e «custou a colecção 100\$00. Recomeçámos com aqueles Bonecos». Até 1967, ano em que se quedaram de vez em Orada.

António Sandes, chamava-se António Serafim dos Santos, tendo provavelmente - como tantas vezes acontecia, tomado o ápodo de Sandes devido à sua origem no lugar de Sande, junto a Orada, segundo informação recolhida de António João Morgado, um dos seus guitarristas (citado por Abelho) e actual acompanhante dos Bonecos Bailarinos de São Bento do Cortiço.

Outro testemunho relevante quanto à importância económica destas empresas na dinâmica local das comunidades de suas áreas de influência pode-se suspeitar do relato que Passos descreve na sua obra já bastas vezes referida. Assim, identificando D. Felícia Maria Moura, filha mais nova de José Jaleca (cujos Bonecos, como vimos, foram adquiridos – via Inácio Farrifa - por Mestre Sandes, de Orada) Passos descreve o depoimento:

«E disse ainda do êxito que os espectáculos de Bonecos obtiveram em Rio de Moinhos onde se exibiram por todo um mês, mas com a Guarda a “tomar conta” da assistência, não deixando a mesma pessoa repetir o visionamento do espectáculo em noites sucessivas, para assim poderem ser todos contemplados.»

Outra região em que a prática das marionetas, à entrada do século XX, está bem estabelecida é a da Estremadura. No entanto, será preciso procurar o rasto dos espectáculos de marionetas e outros aparentados, entre as referências a divertimentos de feiras e as actividades circenses que, como notado por Delgado, não passariam de manifestações (“pantominas”) rudes nas palavras de Teófilo Braga. E com este, a generalidade dos historiadores em condições de trabalhar os testemunhos coevos.

Pedro Branco, em *Notas para a História dos Bonifrates, Presépios, Fantoques, Robertos e Marionetas em Portugal*, refere o anúncio publicado no Diário Ilustrado de 8

de Outubro de 1900, informando que em Cascais, «no Parque Palmella nas Noites 13, 14 e 15... Haverá mais: animatographo, Theatro de marionettes, lanterna mágica, etc.»

Branco anota que não seria um arraial rústico, por então Cascais ser um local de veraneio da aristocracia e acrescenta que Suas Altezas Reais estiveram no dito arraial.

Armando de Lucena (1886-1975), professor, cronista, historiador de arte e pintor, rememora em *Arte Popular, Usos e Costumes Portugueses*, as feiras da Lisboa de sua juventude: nas Amoreiras, em Alcântara, depois em Santos e no Parque Eduardo VII, sendo manifesto o baixo apreço que reserva a tais manifestações:

«A maior parte das feiras portuguesas, além do valor económico, relativamente pouco diminuído, que ainda oferecem, são principalmente apreciadas na sua feição pitoresca, ou pelo espectáculo oferecido em que subsistem as velhas tradições da nossa terra.

Observada na sua intimidade, ou apenas no aspecto exterior, a feira reproduz quási sempre a sua feição primitiva.

Os lisboetas de há trinta anos não devem ter esquecido os encantos da Feira de Alcântara, (...). É verdade que nos era permitido assistir aos fantoches por meio tostão a entrada (...). Ficou célebre nos anais desta feira a figura inconfundível do *Ravachol*, locutor – como agora se diz – a quem estava confiado o rèclamo e prólogo das peças que dentro, na antiga barraca de lona pintada, a seguir se iriam representar. Episódios ingénuos com actores de madeira, articulados e movidos do interior por numerosos cordelinhos.

No alto da barraca, em letras gordas e com os ss pintados ao contrário, lia-se esta indicação pomposa e sibilina: Colossal Teatro Andronique. »

Diz-nos Branco que o Diário Ilustrado de 21 de Junho de 1901 se refere (com menos reservas, n. a.) à empresa atrás descrita por Lucena:

«Apezar de feito na feira de Alcântara, este teatro tem obtido uma concorrência enorme, graças à perfeição dos fantoches articulados, sistema Thomas Holden, e aos bons espectáculos que apresenta.»

Outro autor, Mário Costa, diz-nos:

«Não esqueceram também o «Theatro de Marionettes» (bonecos articulados e falantes), cujas pantominas o actor Estêvão Amarante, entre bastidores ajudou a animar; e as barracas de fantoches ou robertos, entre os quais estavam o «Guignol Teatro» e o «Teatro Nova Aorora» (era precisamente com esta grafia que, em 1905, estava escrito o letreiro do último) que, como isca, davam aos passeantes o bônus de presenciarem gratuitamente, no exterior, uma parte da *peça* de maior *movimento* e espectacularidade, que, se não era o «Noivado do Sepulcro», a *coroa de glória destes palcos*, era qualquer outra peça que acabava invariavelmente com grande pancadaria.» (Costa: 1950, p. 180).

Mário Costa refere outras feiras de Lisboa, como a do Campo Grande, a da Luz e a da Senhora da Rocha, em que eram presença certa as barracas de fantoches (numa episódica transferência da Feira do Campo Grande, em 1902, para o Campo Pequeno, cita a inventariação de atracções que o jornal O Diário fez: « (...) dois teatros de fantoches articulados e um teatro de fantoches não articulados, 2 teatros com actores de carne e osso»). Pelo mesmo autor são feitas ainda algumas referências que permitem suspeitar que as barracas poderiam levar numeroso público, com preços diferenciados para a “geral” e para a “superior”, possivelmente na ordem das duas centenas.

Ainda na Estremadura, Setúbal constitui-se também como centro de irradiação de marionetas. Em finais do século XIX, uma família, a dos «Faustinos» no dizer de

António Dias⁵ (in revista Plateia nº 354, de 14 de Novembro de 1967, p. 9), vai dar origem a diversas empresas concorrentes, na exibição de ‘fantoques e marionetas’, com expressão nacional.

No entanto são muito poucos os traços deixados já que, como referido, e tendo ficado confinados ao mundo das diversões de feira e do circo, embora fossem reconhecidos pelo público mais popular e rústico, raras foram as menções feitas em letra de forma, raros os registos fotográficos e, sobretudo, saíram “de cena” cedo de mais para se tornarem objecto da atenção dos estudiosos e entusiastas da arte da marioneta que timidamente começaram a surgir em maior número no dealbar dos anos setenta do século passado.

Um nome maior se destaca: Joaquim Pinto ou Joaquim dos Fantoques.

Nasceu em 1899, filho de Faustino Duarte e neto e afilhado de outro Joaquim Pinto que fora o mestre de seu pai. Dele diz Henrique Delgado, acentuando as questões da formação do artista:

«Seja qual for o tipo do fantoche que utiliza, um marionetista não precisa só de talento e de habilidade para se impor. Ele terá, forçosamente, que absorver grande parte da experiência que outros artistas mais velhos adquiriram durante muitas décadas de trabalho aturado. Essa transmissão de conhecimentos é tanto mais completa quanto mais íntimo e prolongado for o contacto estabelecido com os mestres. Não admira portanto que o filho de um «bonecreiro» venha a obter, ainda muito jovem, êxitos que outros, aparentemente mais experimentados, nunca lograram alcançar.

Assim aconteceu entre nós com Joaquim Pinto, fantocheiro popular nascido e criado no meio das marionetas, que seu pai e

⁵ Na reportagem de Henrique Delgado, à pergunta « – Quem o ensinou a manejar os fantoques?», António Dias responde: «- Foi o mais velho dos Faustinos – nome que damos, indistintamente, a todos os componentes de uma família de “bonecreiros” que fez teatro de fantoques durante três gerações.»

seu avô construíram com amor e serviram com dedicação verdadeiramente exemplares, introduzindo, na vida quotidiana do povo português dos fins do século XIX e dos inícios do século XX, um inestimável elemento de valorização artística e cultural.» (DELGADO: 1968)

Na reportagem, que continuaremos a utilizar como fonte e de onde foram extraídas as palavras de Henrique Delgado acima reproduzidas, Joaquim Pinto descreve o início da sua actividade independente de um modo que nos permite entrever a extensão deste núcleo de marionetistas de Setúbal e perspectivar a real importância que teve e que hoje, com a cobertura do esquecimento, é insuspeita.

Já referimos o facto de seu pai, Faustino Duarte, ser então um famoso marionetista, filho de outro marionetista a quem fora oferecido «o esqueleto suspenso por fios (...) a marioneta mais perfeita que até hoje existiu no nosso país.»

Com 21 anos, prestando então serviço militar em Abrantes, Joaquim Pinto empreende a exploração por sua conta de um pavilhão a que deu o nome de “Os Três Irmãos Unidos” com a colaboração de dois irmãos, Berta e Policarpo Pinto. Este empreendimento vai competir directamente com Faustino Duarte; a sua autonomia relativamente ao progenitor e também a seu avô é evidenciada nas suas palavras:

«Auxiliaram-me bastante na medida em que me ensinaram quanto sabiam. No entanto, em nada contribuíram para que eu montasse a minha própria barraca de fantoches. Tive de construir quase tudo com as minhas próprias mãos.»

Os espectáculos envolviam directamente um número apreciável de artistas e o testemunho deixa antever uma actividade que seria tudo, menos irrelevante do ponto de vista social ou económico:

« (H. Delgado) – Trabalhavam muitas pessoas consigo? »

« (J. Pinto) – Normalmente, todo o trabalho relacionado com a apresentação dos espectáculos era executado por três ‘palhetas’, dois ajudantes e, ainda, por cinco músicos que tocavam os seguintes instrumentos musicais: um trombone, uma concertina, um saxofone, um acordeão e uma trompete. »

« (H. Delgado) – Isso leva a concluir que as despesas eram muito elevadas... »

« (J. Pinto) – Não podiam deixar de o ser; todavia, ...veja, também, que os apreciadores do teatro de fantoches contam-se por largas dezenas e 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 espectáculos que apresentávamos nas feiras de maior movimento que só tirava a ‘palheta’ da boca para comer. »

« (H. Delgado) – O facto de ter utilizado um pavilhão para fazer teatro de marionetas impediu-o alguma vez de se deslocar para muito longe de Setúbal? »

« (J. Pinto) – Não há dúvida nenhuma que um pavilhão não se transporta tão facilmente como uma ‘guarita’. Não obstante, os pavilhões percorrem distâncias que uma barraca pequena de fantoches não sonha vencer. É que, conseguindo atrair muito público, obtêm-se receitas que nos permitem alugar camionetas. Desta maneira, o longe se faz perto.

Além das deslocações que efectuei a Espanha, fui por diversas vezes aos Açores e à Madeira. Nesta ilha estive presente em todos os fins de Ano desde 1917 até 1964! » (DELGADO: 1968, (c))

Também a nível de repertório, hoje em grande parte irremediavelmente perdido, Joaquim Pinto teria 17 peças, mais dez que seu pai, segundo Emílio Silva, um trompetista que tocara para ambos, que descreve assim a rivalidade entre pai e filho:

«Havia uma grande rivalidade entre pai e filho. O Faustino e o Pinto nunca se encontravam na mesma feira. Quando um ia para Sacavém o outro ia para Vendas Novas. Mas nas terras em que o Faustino era mais conhecido era difícil o Pinto bater o pai, porque ele estava muito acreditado. O Faustino pintava os cenários muito bem, mas o Pinto suplantava-o. Tinha mais gosto. Quando acabou a 2ª Guerra estávamos no Cartaxo e fizemos, nessa feira, 45 espectáculos... o Pinto era medraço, mas atirava-se... as melhores feiras para os fantoches eram Évora, Matosinhos, Montemor, Tavira, Vila Real, Beja, Tomar, Santarém, Setúbal, Sacavém, Cartaxo, Borba, Faro e Portimão.» (VALQUE: 2003)

Outro irmão de Joaquim Pinto, Henrique Duarte, vai igualmente desenvolver importante actividade marionetística. Iniciou-se com 10 anos de idade pela mão de seu próprio pai que o colocou em cima de um banco para segurar marionetas que faziam figuração nos espectáculos exibidos no “Teatro Guignol” de Faustino.

Mais tarde viria a trabalhar para seu irmão Joaquim como director de uma barraca mais pequena, construída expressamente para a expansão do negócio, com lotação de apenas 100 pessoas, antes de enveredar por um caminho autónomo e arranjando, para esse fim, a sua própria «guarida» que terá o nome de “Teatro Scalabitano”, como refere António Dias. (DELGADO: 1967, d)

Se nos situarmos nas décadas de trinta a cinquenta, observamos assim a actividade competitiva de vários empresários de marionetas (além de Faustino, Joaquim Pinto, Henrique Duarte e também Manuel Rosado com base na Estremadura, a que poderíamos juntar os que tinham base no Entre Douro e Minho a cujo levantamento será necessário proceder) percorrendo as feiras de todo o país, com equipas numerosas e proventos muito apreciáveis, ainda que sujeitos aos efeitos da sazonalidade.

Podemos, pelo esboço que vem sendo feito, intuir uma realidade sócio-económica muito diferente do quadro miserabilista que um intelectual da craveira de Armando de Lucena faz da personagem do “fantocheiro”:

«Terminara o último acto. Pouco depois, ao longo da estrada, e envoltos pela névoa do entardecer, perderam-se os derradeiros contornos do pobre *teatro de feira*, tão pequeno, tão leve e tão frágil como a própria receita recolhida pelo dono que se afastava, faminto e triste!» (LUCENA: 1944, p. 80)

Também Guilherme Felgueiras, no já referido estudo em *A Arte Popular em Portugal*, de inegável qualidade, do ponto de vista arqueológico e etnográfico, e apesar do tom interessado pela génese do teatro popular em Portugal, aí considerando os fantoches, não deixa, porém de transparecer um intencional apoucamento da sua natureza. Citemos:

«Resta fazer referência ao divertimento popular, que consiste em representações jocoso-dramáticas, por meio de bonifrates que se fazem mover com a mão e se esganiçam em teatritos ambulantes. Devem descender dos *Títeres* e *Marionnettes*, trazidos no século XVIII para o nosso meio popular pelas companhias de actores estrangeiros, com influências nítidas no *Puppazzo* italiano e no *Guignol* francês.

Estas «*barracas de fantoches*» andam de feira em feira, de praia em praia, e até nos jardins públicos e nos bairros humildes. Dos centros populosos. Nesses toscos caixotões-palcos, com estrutura em género de quatro tabiques móveis, ligados nos ângulos e forrados de linhagem ou de chitas lavradas, os zombeteiros e desajeitados «*robertos*», foram sempre e continuam sendo, o enlevo da gente miúda; (...)

Os míseros «empresários» – *bonequeiros* (Alentejo) e *fantocheiros* (Estremadura) – imprimem aos grotescos títeres «de pau e de trapos», prodigiosa mímica, para que estes se movam e

agitem em sirigaitados meneios. Procuram assim conseguir que as sessões, apesar da sua modéstia e aparente mesquinhez e miséria, se revistam de certo atractivo para agradar ao rapazio.» (FELGUEIRAS: 1967, pp. 316-317)

Até mesmo Augusto de Santa-Rita, que acreditava fortemente no potencial dos fantoches como instrumento de cultura e procurou activamente fazer a sua reabilitação, nomeadamente através da constituição do seu “Teatro de Mestre Gil”, utilizou as seguintes palavras:

«– Os ‘robertos’, os ‘robertos’!... E a esta festiva exclamação, como um clarim anunciando a alvorada, a alvorada do Espírito, ao ver surgir os fantocheiros, **maltrapilhos**, com a sua barraca às costas, tôda a população, quer nas aldeias quer nas cidades, acorre, curiosa, ávida de emoções (...).» (SANTA-RITA: 1944)

Mesmo nos casos em que a actividade decorre a solo, com a sua «guarita», haveriam períodos em que os rendimentos seriam compensadores, como o dá a entender Henrique Duarte, numa entrevista a Henrique Delgado:

«Aqui há uns quantos anos era possível fazer-se 300\$00 numa tarde de domingo quando as coisas corriam bem. Na Figueira da Foz, onde estive durante todas as épocas balneares, entre 1939 e 1958, tirava, nos três únicos dias de trabalho que me eram permitidos pelas autoridades, à volta de 1500\$00. Ultimamente a situação modificou-se bastante, talvez porque os números que apresentamos são quase sempre os mesmos.» (DELGADO: 1968, e)

Para melhor compreender a dimensão dos valores referidos, compare-se o montante de «300\$00 numa tarde de domingo» com o salário mensal de aproximadamente 500\$00 que, por volta de 1940, uma professora primária receberia. (Narciso: 2010)

Mas, trabalhando por conta de outrem, os rendimentos também não seriam despiciendos:

« – 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, o que, em muitos casos, não é nenhuma luxaria. Se há feiras em que se dão entre 12 e 20 exhibições num só dia, noutras não se chega sequer à meia-dúzia.»
(DELGADO: idem)

O testemunho já desvela, porém, um pouco a natureza das limitações que enformavam esta actividade. Além da acção das autoridades locais, a não renovação do repertório – motivada por factores tão diversos como o condicionamento ao exame prévio dos “textos” pela Inspeção dos Espectáculos (vulgo, Censura), o grau de instrução dos empresários-artistas, com forte grau de iliteracia ou mesmo total analfabetismo e os condicionalismos da vida ambulante – e, a partir de meados dos anos cinquenta, com o aparecimento da Televisão, o desenvolvimento dos meios de comunicação, a evolução tecnológica a que feiras e mercados não são imunes, como, por exemplo, o aumento exponencial da poluição sonora que vai afectar particularmente os pavilhões de teatro de fantoches pela interferência na audição da palavra, constituem factores objectivos para o declínio desta actividade, afinal, tão intensa.

Por outro lado, a vida de marionetista popular era particularmente dura, como, em resposta à pergunta « – É extenuante o vosso trabalho?», noutro ponto do testemunho, Henrique Duarte o demonstra:

« – Sim, especialmente no Verão. Estar sozinho dentro de uma pequena «guarida», animando diversos personagens, constitui uma tarefa demolidora. Muitas alturas há em que seguro dois bonifrates numa das mãos, enquanto com a outra manipulo um boneco que volteia um pau. Depois há que manter sempre humedecida a fita de nastro que envolve as palhetas metálicas que introduzimos na boca. Para conseguir tal (*sic*) resultados somos obrigados a evitar o vinho, as sardinhas e as azeitonas que, como deve saber,

impedem o funcionamento normal das glândulas salivares.»
(DELGADO: ibidem)

Num texto com o título “Henrique Duarte e outros seguidores de Joaquim Pinto” que foi recolhido por Serge Valque, mas cuja origem não nos foi esclarecida, é feita a seguinte descrição:

A arte da marioneta é das artes mais contagiosas. Músicos e manipuladores dos Faustinos tornaram-se empresários das suas próprias barracas e pavilhões, ou navegaram pelas profissões do circo e dos carrosséis. João Ribeiro, «O Caxuxo», Carlos Silva, chefe de uma trupe de saltimbancos, o «Batata», o músico e cronista Emílio Silva que ele próprio se tornou empresário e autor: «... escrevi uma peça, quando tive o pavilhão, que era ‘A Revolução de 1640’, com cenas de entrada dos revoltosos no palácio, a aparição de Miguel de Vasconcelos dentro do armário, a senhora que indicou onde ele estava, ele levado de rastos e depois o povo... (VALQUE: 2003)

Além da família dos Faustinos, que temos vindo a seguir, importa referir que outros fantocheiros existiram, muitas das vezes depois de terem passado pelos empreendimentos dos membros daquela família que, assim, se constituiu numa verdadeira escola.

É o caso do já antes nomeado Manuel Rosado, nascido em 1909 e conhecido pelo «Moca de Almeirim» ou pelo «Pégacho» (devido à sua naturalidade de Pego de Abrantes) que tomou contacto com o mundo dos fantoches aos treze anos pela mão do fantocheiro espanhol Juan Gonzalez que «fazia» uma feira nas proximidades de Abrantes e a quem faltara, na ocasião, um colaborador habitual. Quando questionado por Henrique Delgado se teria sido esse episódio com o espanhol, o início da paixão pelo teatro de fantoches, Rosado:

«- O que me fez seguir a carreira de titereiro foi o julgar ter descoberto uma maneira de ganhar muito dinheiro com pouco trabalho. Quando vi o espanhol embolsar muitas centenas de escudos em apenas algumas horas, disse, assim, para comigo: “isto é melhor do que andar num campo a trabalhar com uma enxada.” Acabada a feira aproveitei umas madeiras que o meu pai tinha em casa – era marceneiro – e esculpi três fantoches idênticos aos que vi manipular.»

Mais tarde Manuel Rosado travaria conhecimento, na Figueira da Foz com outro fantocheiro com quem apurou a sua técnica e ampliou a sua paixão pelo teatro de fantoches abraçando em definitivo a profissão: Jaime Maluco, que também tinha sido um dos colaboradores dos Faustinos (com quem, aliás, também Rosado viria a trabalhar).

Aos quinze anos apresentou-se

«pela primeira vez com uma barraca grande com 6x4 metros de base, que apresentei na feira da Atalaia. Foi construída de sociedade com um acordeonista – o João ‘Cachucho’. Nos espectáculos que apresentei nas feiras seguintes – em Montemor, Coruche e Ponte de Sôr – utilizei barracas sucessivamente maiores (...). Mas cheguei a ter uma de 6X22 metros» (Delgado: 1967, f)

Com a vulgarização das instalações sonoras nas feiras, e algum declínio que o levou, por vezes a interromper a actividade, que era substituída pela exploração de outras diversões de feira, deixou de ter orquestra privativa (tal como os Faustinos tinham tido) e utilizou como recurso uma instalação sonora em que usava um giradiscos para emitir os anúncios aos espectáculos para o exterior do seu Pavilhão Mexicano ou fazer suporte musical aos seus espectáculos no interior do referido pavilhão. (Delgado: 1968, g)

O reconhecimento do virtuosismo de Manuel Rosado levá-lo-ia a ser convidado a integrar a companhia de Vitorio Podreca quando esta passou por Portugal numa

digressão que a levaria aos Estados Unidos e, por força da 2ª guerra mundial entretanto despoletada, à América do Sul e, mais tarde, a colaborar com o ‘Teatro de Mestre Gil’, de Augusto de Santa-Rita.

A degradação da sua saúde no dealbar dos anos setenta, afastam-no das feiras que, entretanto, também já não constituíam as fontes de receita de outros tempos. A sua colecção de 250 bonecos (150 de luva e 100 suspensos por fios) (Delgado: 1967, f) quedou-se pelas arcas e o seu pavilhão desmontado ficou sujeito à inclemência dos elementos num quintal de sua casa em Almeirim. Ocasionalmente, alguns dos bonecos foram vendidos, à sua revelia, pela família para acorrer a despesas que o seu estado de saúde, acamado, exigia. Foi nessa fase que os amadores nas pessoas de Cristóvão Oliveira e Manuel Feijão Batista, do grupo Teatro Ensaio da Glória do Ribatejo, sedeados na Casa do Povo daquela localidade não distante de Almeirim, recolheram alguns dos seus testemunhos bem como o que restava da colecção. Em 1990, por iniciativa da UNIMA-P, de que Cristóvão Oliveira fez parte, ainda foram expostos em Almada e, algum tempo depois, por intermédio de um outro pequeno e efémero grupo (Teatro A Barca) a quem os bonecos tinham sido emprestados, estes foram entregues ao Museu da Marioneta onde agora integram as suas colecções

Também se sabe que Mestre António Dias fez parte da empresa de Joaquim Pinto quando, aos 16 anos, fugiu de casa dos pais para se dedicar aos fantoches. Nessa altura terá conhecido Manuel Rosado com quem mais tarde viria também a trabalhar. António Dias, numa reportagem em que responde a Henrique Delgado, nomeia ainda Zé Neto, do teatro D. Roberto Valente (marido de Clarinda de Azevedo - que mais tarde acabará por o substituir nas funções de fantocheiro devido a doença. N.A.) e «o meu cunhado» (que não conseguimos identificar, N.A.), além de Henrique Duarte, filho de Faustino. (DELGADO: 1967, d)

António Dias (1913-1986) nasceu em Rossio ao Sul do Tejo, junto a Abrantes, e fez o seu tirocínio no “Jardim dos Fantoques” (de Faustino Duarte), em Setúbal, para onde se deslocou expressamente. (Jornal de Notícias. 17 de Janeiro de 1982) Mais tarde, o virtuosismo alcançado permite-lhe a apresentação em palco em dois teatros de revista e, em 1943, fazia parte do empreendimento que Augusto de Santa-Rita fundou com o objectivo de redenção e revalorização do teatro de fantoches, o “Teatro de Mestre Gil”, e, no dizer de Henrique Delgado, atingiria a consagração com o convite para participar no filme D. Roberto, de Ernesto de Sousa, que se inspirou na sua vida de titereiro ambulante. (DELGADO: idem)

António Dias, certamente de modo involuntário, tornou-se modelo para Alexandre O’Neill quando escreveu o poema “Toma Toma Toma”, publicado em *Tomai lá do O’Neill* (Círculo de Leitores, 1986):

«Ainda prefiro os bonecos de cachaporra,
contundentes, contundidos, esmocados
com vozes de cana rachada e um toma toma toma
de quem não usa a moca para coçar os piolhos,
mas para rachar as cabeças.

O padreca, o diabo, a criadita,
O tarata, a velha alcoviteira, o galã
E, às vezes, **um verdadeiro rato branco trapezista,**
Tramavam para nós a estafada estória
Da nossa própria vida.»
(...)

O rato branco trapezista foi uma das soluções de António Dias para obviar aos obstáculos que eram colocados ao seu repertório, em particular no que de algum modo pudesse pôr em causa a autoridade ou pudesse dar campo a saídas mais licenciosas.

Esta solução conjugava-se com outra do género, um número «revelação» de «um galo que canta o fado» e, assim se compunha um «programa» em que, entre os

fantoches, apenas a «tourada» estava autorizada. A explicação é dada a Henrique Delgado um pouco mais adiante, na entrevista já várias vezes referida:

«(...) tenho em meu poder o Alvará nº 511 passado pela Delegação da Inspeção de Espectáculos Públicos que me autoriza a ‘exercer divertimento ambulante de fantoches... na via pública sem cobrar bilhetes’ (...) Tenho no entanto encontrado já muitos agentes em serviço que me mandam embora. Uma vez um chefe da 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...»

Embora por razões diversas, a única fantocheira então conhecida, Clarinda de Azevedo também utilizava uma mescla de fantoches com animais amestrados. Com a sua barraca “D. Roberto Valente” apresentou-se durante anos consecutivos na Feira Popular de Lisboa com a colaboração de seu marido (Zé Neto) que, por sofrer de uma doença pulmonar, « se limita a recolher as dádivas dos assistentes e a apresentar, de fora, o espectáculo.» Esta mulher que, no dizer de Delgado (DELGADO: 1967, h), «domina a técnica da declamação através da ‘palheta’ tão bem como qualquer homem» explica: « – A minha actividade tem estado sempre muito ligada à apresentação de números de circo, como contorcionismo e apresentação de animais amestrados. (...) Mudar de processos seria quebrar uma rotina a que estou muito presa». Para além da Feira Popular, Clarinda de Azevedo também levava a barraca para o Campo Grande, em Lisboa, ou respondia a solicitações para festas para filhos e netos que «umas senhoras organizavam», tendo também sido «abordada para trabalhar no pavilhão de marionetas de Manuel Rosado que apreciava a minha maneira de trabalhar».

Henrique Delgado dedicou, ainda, um artigo, na revista *Plateia* nº 394 de 20-80-1968, a Gonzalo Navarro, de ascendência espanhola, e que aí é apontado como aquele

que terá insuflado a apetência pelos fantoches a Manuel Rosado, em 1923, numa feira de Abrantes (porém, Rosado nomeia um Juan Gonzalez, o que poderá ser uma discrepância devida a memórias algo difusas da adolescência). Dando nota do percurso aventureiro deste fantocheiro, aponta o seu encontro com Joaquim Pinto, em 1958, e posterior fixação em Angola, exercendo a arte em Sá da Bandeira (actualmente a cidade de Lubango) e Luanda, com uma incursão a Moçambique.

Ainda na região estremenha, podemos citar os nomes de Cesário da Cruz Nunes que, em 1946, conheceu Mestre António Dias (SERRALHEIRO: 1990) que logo se tornou a sua referência de trabalho e, com quem, aliás, terá colaborado na apresentação de peças cujos requisitos exigiam um segundo manipulador, ou também João António de Santa Bárbara, que se iniciou aos 17 anos na empresa de Joaquim Pinto e, mais tarde viria a tornar-se genro de Manuel Rosado, para quem trabalhou quinze anos (Jornal Costa do Sol de 18-08-1983) e ainda Isidro Esteves que igualmente trabalhou com Rosado. (Plateia n.º 407 de 19-11-1968)

Neste ponto temos já razoavelmente descrita, para a primeira metade do século XX, a actividade marionetística das zonas estremenha, ribatejana e alentejana, sendo esta um caso singular da marioneta ibérica face á sua específica forma de manipulação de que não existem, em termos de arte popular, outros exemplos relevantes na península. (PASSOS: 1999)

No entanto, outras áreas do território nacional teriam os seus exemplos cuja identificação se torna mais difícil fazer em termos de comprovação. Apesar dessa lacuna por parte do autor, recorrendo a Henrique Delgado uma enésima vez, assinalamos o caso de um titereiro popular, Augusto Sérgio de seu nome, que estava radicado em Tavira e fazia a temporada das grandes feiras algarvias com uma barraca muito peculiar de forma triangular (Delgado afirma: «não conhecemos qualquer

testemunho sobre a existência presente de uma barraca idêntica em países estrangeiros») e usava um exótico instrumento musical, uma espécie de marimba com lâminas de vidro, para com os bonecos executar um número musical (« vamos tocar o 31») em voga naquela época. (DELGADO:1969, g)

Conforme Delgado nos revela, Augusto Sérgio recebeu todo o material de seu pai, o qual encetara «a sua carreira bonifrateira em Braga». Solicitado por Delgado, Augusto Sérgio revelou o formato da luva que foi então reconhecida como de padrão tipicamente inglês, «aproximando-se o seu aspecto de uma estrela», completamente diferente daquelas «outras que estamos habituados a ver no Centro são de modelo francês.» (DELGADO: idem)

Esta dissemelhança leva o jornalista a questionar-se: «Sendo minhota e antiga a raiz deste espectáculo, até que ponto teria havido influência britânica na tradição titerreira do Norte de Portugal?». A ter existido, pensamos nós, não será estranha a forte implantação da colónia britânica ligada aos negócios do Douro e do comércio internacional.

A Norte, ainda, outro nome é bastante conhecido dos actuais agentes e entusiastas da Marioneta Portuguesa: Domingos Basto Moura, que nasceu em 1921 e terá iniciado a sua actividade, no início dos anos 40, no Pavilhão Mexicano de Manuel Rosado. Pouco depois, prosseguiu a sua carreira a solo percorrendo feiras, praias e romarias em todo o litoral de Entre Douro e Minho.

Referindo-se a “*Portugal*”, a página de Internet do Museu da Marioneta refere ainda Ernesto de Abreu que, à semelhança de Domingos Moura, animou durante as épocas balneares e em feiras e mercados nortenhos com a sua arte aprendida com Alexandre, o “Vassourinha”, de São Miguel de Passou.

Na região de Aveiro, ficou na memória popular o fantocheiro autodidacta Armando Ferraz. (jornal paroquial Timoneiro)

Terá assistido, com 14 anos a uma sessão de robertos de feira e dedicou-se logo à construção, à navalha, de bonecos que tratou de vestir e com histórias imaginadas e

«fez rir a bom rir os irmãos. Aos 15 anos, no largo do "Zé da Branca", enfrentou o público. Disse-me: 'Pelo que vi e ouvi, todos gostaram'. E nunca mais parou». (...) «Trabalhou sempre desde os 15 anos. Por morte de sua mãe, os seus robertos ficaram guardados numa caixa durante um ano.

Faleceu em 19 de Março de 1997, com 73 anos de idade.»
(MARTINS: 2010)

Pelos exemplos até aqui referidos, poderemos afirmar que os cultores da marioneta popular seriam, portanto, razoavelmente numerosos, circulando por todo o território nacional e deixando a sua marca impressa no imaginário colectivo. De formação, a maior parte das vezes, autodidacta mas frequentemente com aperfeiçoamento com os mais conceituados, movendo-se no universo das diversões de feira e com afinidades ao mundo do circo, desenvolviam temáticas que se filiavam em episódios históricos comuns à literatura de cordel, mas também em factos do quotidiano, o que os tornava bastante expostos às arbitrariedades dos diversos poderes que assim condicionavam a actividade.

Na primeira metade do século XX, o analfabetismo era a marca corrente entre a maioria da população portuguesa: segundo Candeias, em 1900, a alfabetização apenas atingia 27% da população de idade igual ou superior a 10 anos, 31% em 1911, 35% em 1920, 40% em 1930, 48% em 1940, 58% em 1950 para apenas próximo do final do século, em 1991, se situar em perto de 90%. (CANDEIAS: 2005)

Assim não será de estranhar que todo um corpus de textos dramáticos passados de geração em geração, apurados e reinventados ao sabor das assistências, tenha acabado por se ter perdido, não restando senão apenas os títulos que ocasionalmente foram assinalados, como "*O Noivado do Sepulcro*", "*A Expulsão dos Jesuítas pelo*

Marquês de Pombal”, “*O Zé da Aldeia*”, “*O Milagre de Santo António*”, “*A Volta do Zé do Telhado*”, “*O Milagre da Rainha Santa*”, “*Os Palhaços*”, “*O Rancho*”. Escaparam a esse destino os escassos exemplos, como “*O Barbeiro*” e “*A Tourada*” que João Paulo Seara Cardoso, em finais dos anos setenta, aprendeu e aperfeiçoou numa relação estreita com Mestre António Dias, ou o “*Castelo dos Fantasmas*” que José Gil reconstituiu a partir das imagens de fundo do genérico do filme *D. Roberto* de Ernesto de Sousa, ou ainda “*a Rosa e os Três Namorados*” e algum repertório dos Bonecos de Santo Aleixo recolhidos por Azinhal Abelho ou Michel Giacometti, com destaque – naturalmente – para o trabalho desenvolvido, com o contributo de Manuel da Costa Dias e José Alegria entre outros, pelo Centro Dramático de Évora que Passos bem documentou.

b) A marioneta urbana e erudita até à década de Oitenta

Nos séculos XVII e XVIII há notícia da vinda de troupes espanholas, italianas e francesas para animar os serões da corte, como detalhadamente Passos descreveu na sua já várias vezes referida obra como, por exemplo, e citando Sequeira, Pierre Delaval terá apresentado provavelmente no desaparecido Teatro da Ópera de Queluz [...] « figuras que falavam no ar suspensas por fitas. O francês voltou a dar em Queluz outro espectáculo, com uma companhia completa de trágicos de cabeça de pau, artistas célebres, únicos que representam, suspensos no ar, os maiores dramas. Em 84 voltaram os fantoches [...]”.

Presumivelmente, terão existido casos idênticos ao longo do século XIX, tal como à entrada do século XX, ao caso das diversões estivais na estância balnear de Cascais, frequentada pela realeza, como Branco assinalou.

Mas, de uma forma genérica, as elites faziam questão de ignorar ou repudiar as animações marionetísticas em feiras, praias ou outras ocasiões festivas tecendo, nas

raras vezes em que lhes prestaram alguma atenção, considerações pouco abonatórias como atrás se exemplificou citando Lucena ou Guilherme de Figueiredo.

Pontualmente, no entanto, terão havido atitudes menos duras, como o denotam alguns artigos publicados na revista ABC, nomeadamente em 1920, fazendo um historial apologético sob o título ‘*Os antepassados do senhor Roberto*’ e, em 1928, onde, sob o pendor exótico, se descreve o trabalho “dos marionetes” (*sic*) e se ilustra com fotografia o Teatro de Marionetes de Berlim, referindo « – O pano de fundo é negro para que não se vejam os fios que animam os marionetes. E por cada boneco há em cima, fora da vista dos espectadores, um indivíduo – um animador, um ventríloquo. Desta forma conseguem-se representar obras completas e, por mais surpresa que possa causar aos leitores, ainda há pouco tempo o ‘Hamlet’ foi interpretado por esta singular companhia.»

Nos anos 40 ficou célebre a, já citada, tentativa de Augusto de Santa-Rita (1888-1956) para reabilitar o teatro de fantoches e promover a elevação dos seus espectáculos de forma a torná-lo um importante «instrumento de cultura», reconhecendo e exaltando «o seu valor intrínseco, o seu incontestável mérito e constatar a extraordinária influência que ele exerce na educação do povo e principalmente, na formação moral das crianças e dos adultos». Esta tentativa parecia fundar-se, portanto, numa série de considerandos que, em Portugal, duas décadas mais tarde, com toda uma terminologia específica e diferente, viria a ser estruturada e conhecida por *Educação pela Arte*. Esse empreendimento teve a colaboração de Júlio de Sousa, que confeccionou as marionetas, em particular as cabeças, com tecido o que não tinha qualquer antecedente nas tradições nacionais.

Santa-Rita, estoicamente sustentou durante um período considerável uma experiência de natureza artística e literária, tendo lançado mão, emprestados do mundo da marioneta popular rural e de feira, de alguns dos melhores animadores de então,

nomeadamente Manuel Rosado ou António Dias, como anteriormente já se referira, sem negligenciar a busca de um público mais vasto que o seu estabelecimento no antigo café do Coliseu dos Recreios ou, mais tarde, na Feira Popular de Lisboa assim procurava, convicto de que «(...) é certo – (a experiência por nós feita o demonstrou) – que há um público, pelo menos de elite, que o estima [ao Teatro de Fantoques] e o aprecia entusiasticamente.»

De Santa Rita, diz Guilherme Felgueiras:

«Á semelhança do que fez Walt Disney no mundo cinematográfico, o sublime autor de ‘O Mundo dos meus bonitos’, Augusto de Santa Rita, reanimou há anos com o seu indiscutível talento de poeta das crianças, espectáculos de sabor popular a que era preciso dar alento impulsor. Surgiu então, com excepcional brilho e uma montagem adequada, o *‘Teatro de Mestre Gil’*, que abriu as portas em Lisboa, não longe do Coliseu dos Recreios e, num ambiente pueril, ingénuo, mas cultural, levou à cena, interpretadas por toscos bonifrates, graciosas historietas comediadas por Luís de Oliveira Guimarães, e autos de sabor vicentino, adaptadas ao paladar infantil por Afonso Lopes Vieira, outro valor literário de alta estirpe.

O ‘Auto da Barca do Inferno’, por exemplo, foi adaptado como convinha a um serão de “robertos”; é à “mocada, que o senhor Diabo despacha para o porão da sua barca quantos meninos andaram cá pelo mundo a fazer traquinices – destas, como dizer mentirolas, destruir ninhos, “reinar” nas ruas com bolas de trapos, partir vidraças, pisar canteiros com flores e coisas parecidas. No fim, o bom Anjo, conduz para a sua barca da Glória o mestre-escola, paciente e tolerante, que atura os colegiais e os desemburra para a vida”.

E. o artista-empresário Augusto de Santa Rita, que se dedicou com insuperável mestria a esta ressurreição recreativa e instrutiva, comentava ironicamente: “ na vida todos somos fantoches, fantoches do Destino, à mercê dos caprichos da sorte e movidos

pelo fantocheiro-mestre que é o nosso subconsciente”. »
(FELGUEIRAS: 1967, p. 320)

Importa aqui fazer desde já uma chamada de atenção. Como se vê, a preocupação de Augusto Santa-Rita centra-se no espectador infantil. E, de uma forma geral até à década de 70, com todas as experiências que a seguir se referirão essa é uma tendência que se acentuará: assistimos, portanto a uma «infantilização» dos espectáculos de «fantoques» (por oposição ao teatro popular, de natureza comunitário e, por conseguinte, intergeracional no que ao público diz respeito), em que a inegável boa vontade, empreendedorismo e entrega à causa da arte da marioneta irá produzir, paradoxalmente, dificuldades acrescidas à afirmação das gerações de artistas que irão estar envolvidas na renovação da arte nas duas décadas finais do século XX (em rigor, um pouco antes ainda, em 1973, com o notável contributo da Companhia de Ópera Buffa ou, porque depressa mudaria a sua designação para o nome pelo qual ficou conhecida, Marionetas de São Lourenço e o Diabo).

Prosseguindo, refira-se outra experiência: a da artista plástica Lena Perestrelo (aluna de, entre outros, Armando Lucena, Tertuliano Marques e Vasco Marques, vide Diário da Manhã de 5 de Junho de 1964) que formou com o seu marido, o arquitecto Vasco Costa, o “Teatro de Bonifrates” cuja duração terá sido curta em virtude dos manipuladores intérpretes serem recrutados entre estudantes universitários com os naturais constrangimentos que as exigências académicas colocavam. Do repertório deste agrupamento faziam parte “*O Auto do Boticário*” e a “*Velha Furunfunvelha*” de Luís de Oliveira Guimarães e Silva Bastos, “*O Auto de Agapito*” de Betty Corrêa, “*A Menina dos Cabelos d’Oiro*” e “*Rosa Linda e o Gigante da Montanha*” de Aida Oliveira Trigo.

O “Teatro de Bonifrates” teve órgão de luzes e aparelhagem sonora completa próprios, e contou com muitos especialistas de que é exemplo o maquinista de cena que pertencia aos quadros do Teatro Nacional, além da participação de primeiras figuras da

Orquestra Sinfónica Nacional formando uma pequena orquestra e as canções, com música do Maestro Wolmar Silva, eram interpretadas por Maria Helena Wolmar Silva, Silvestre Sabino de Sousa e pelo tenor Américo Lima. A parte cenográfica esteve a cargo de Otelio Azinhais e Reinaldo Martins, e as cabeças e mãos das marionetas foram talhadas pelo escultor António Santos. (DELGADO: 1967, i)

Seguindo o modelo de construção, em que o uso de tecido é a sua fundamental característica, iniciado por Júlio de Sousa, Lena Perestrelo viria também a construir marionetas para o “Teatro de Mestre Gil”, para o seu próprio projecto e, ainda, para produções televisivas a que esteve ligada, nomeadamente, através do ‘Teatro de Polichinelo’, um «agrupamento marionetístico» que, até às «crianças de bairro», levava bonecos que eram vistos «na pantalha da televisão nas tardes de domingo» e do qual «Maria Aurora, a simpática apresentadora do programa Girassol tomou recentemente a direcção». (Plateia n.º 431)

A sua irmã, Maria Emília Perestrelo, embora não sendo marionetista, mas certamente por sua influência, dedicou o seu tempo livre, após a aposentação como engenheira química, à criação de marionetas; tendo começado “por brincadeira e para ocupar o tempo”, nas suas próprias palavras, criou, com recurso quase exclusivo ao pano, agulha e tesoura uma admirável galeria de caricaturas de figuras conhecidas das artes e da política e de personagens que, no início da década de 1980, viriam a dar vida a diversos programas infantis da RTP, com textos de Maria Alberta Menéres e Natércia Rocha. (in Página de internet do Museu da Marioneta)

Outra experiência, marcante a vários títulos, seja pelo factor de mobilização de trabalhadores diferenciados em torno de um projecto de natureza lúdica, cultural, de solidariedade social e até filantrópica, seja pela natureza de alfofre para um significativo número de artistas marionetistas que aí se formaram, cresceram e se

autonomizaram, foi o “Teatro de Fantoches Robertoscope” da Casa do Pessoal da Companhia das Águas de Lisboa.

Foi seu principal impulsionador e director Henrique do Carmo Trindade («cérebro e coração da obra», dele diz o Diário da Manhã de 11 de Outubro de 1964) congregando mais de uma trintena de outros funcionários daquela Companhia, entre os quais Henrique Delgado, Augusto Sibona e Francisco Esteves que, muito mais tarde e depois de tentativas infrutíferas para reanimar o grupo por volta de 1970, acabaria por utilizar nos seus espectáculos e actividades muito do espólio do “Robertoscope”, segundo informação recolhida junto de Joaquim Cosme, um dos membros do vasto grupo inicial e actualmente reformado da EPAL (actual designação da C.A.L.).

O empreendimento já fora congeminado cerca de 10 anos antes, mas dificuldades de natureza financeira forçaram o seu adiamento (CASTRO: 1964) até que em 4 de Novembro de 1963 (*in* Diário Popular de 22-05-1965) se iniciam os trabalhos para o espectáculo cuja estreia viria a ocorrer a 22 de Maio de 1964, depois de terem sido previamente submetidas e aprovadas pela Comissão de Censura as peças escritas com essa finalidade. (*in* O Século Ilustrado de 16-05-1964)

Henrique Trindade, embora sempre pretendendo focar – pelo menos durante os dois primeiros anos, em todas as notícias consultadas que se publicaram, é bem patente esse esforço – a importância do colectivo e tentando a todo custo evitar protagonismos, estabelece, numa entrevista ao Diário Popular, um verdadeiro manifesto do agrupamento:

«O QUE SOMOS: - ...um grupo de amadores sem aspirações de “astros” ou de “estrelato” e sem ambições económicas... duas dezenas de indivíduos que procuraram descansar, trabalhando, nas horas vagas, e que, por isso mesmo, ficaram sem horas vagas...

O QUE QUEREMOS: - ...dar o nosso contributo para fazer reviver uma arte popular tradicional, hoje, infelizmente quase extinta em Portugal...

...e mais queremos «educar divertindo» levando com os nossos programas um fio moralizador que se afirme pela presença, sem se impor pelo ar doutoral...

COMO O FAZEMOS: - ...planeamos, escrevemos, desenhamos, pintamos, moldamos, costuramos, cosemos, serramos, pregamos, soldamos, ensaiamos, e representamos...

...e representamos onde quer que nos chamem, de acordo com as disponibilidades de tempo e de dinheiro...

QUANTO COBRAMOS: - ...nada onde hajam crianças pobres, doentes ou desvalidos: o máximo que nos queiram oferecer onde hajam disponibilidades – “OS QUE PODEM AOS QUE PRECISAM”».

(in Diário Popular de 22-05-1965)

A caracterização social do agrupamento é-nos dada pela seguinte descrição que o jornal O Primeiro de Janeiro de 26 de Abril de 1964 faz, sob o subtítulo “Milagres do Entusiasmo”:

(...) «Trinta pessoas que passam o dia sentadas a uma secretária ou a correr a cidade, lendo contadores e cobrando recibos, ou, ainda, ocupadas a uma banca de oficina, descobriram-se, subitamente, por força sugestiva do entusiástico e metódico organizador, talentos e paciência inesgotáveis.»

Quanto ao programa de estreia, este era constituído pelas peças ‘*Os Sonhos de Roberto*’ e ‘*Roberto e a Esfera de Cristal*’, ambas de autoria de Henrique do Carmo Trindade e, ainda, de ‘*Breve Encontro – Palhaços*’ de Neves Delgado (trata-se, cremos, de Henrique Delgado).

O segundo programa, apresentado em 1965, era constituído pelas peças ‘*Roberto e os Piratas*’, ‘*Xu-Xu-Xu, O Mágico*’ (Ilusionismo), ‘*Pepe, Óscar y Tátá*’ (Palhaços) e ‘*Roberto no Oriente*’; o terceiro programa apresentava ‘*Orquestra*’, ‘*Os Jograis do Robertoscope*’, ‘*O Cão, o melhor amigo*’ escrito pelo Major Forte Faria, ‘*Cão e Gato*’,

de Henrique Trindade, ‘*Os Inventores Aldrabões*’ e, com novo reportório, ‘*Xu-Xu-Xu, O Mágico*’ (Ilusionismo); pelo Natal de 1967 era apresentado o quarto programa com uma pequena fábula, ‘*O Homem e o Macaco*’, uma farsa dos palhaços musicais ‘*Bibi, Titó e Zugu*’, um número de circo ‘*Os animais sábios do capitão Perlimpimpof*’ e uma pequena peça intitulada ‘*Pantomínices e Fantasmagorias*’.

Na entrevista em que Henrique Trindade descreve os programas já apresentados, é feito igualmente um balanço de 3 anos de actividade: 64 representações (com os já referidos 4 programas distintos) e 13.335 espectadores, alguns na sala do nº 42 da Avenida da Liberdade, mas muitos em colectividades e estabelecimentos hospitalares ou escolares de localidades tão distintas como Amadora, Setúbal, São Pedro do Estoril, Santarém, Palmela, Beato, Bairro Padre Cruz, Outão, etc., a que acrescem ainda 6 presenças na televisão. (*in* revista Plateia nº 310)

Henrique Delgado, que foi um dos membros iniciais deste agrupamento, era escriturário na Empresa. A sua dedicação à causa da Marioneta vai levá-lo a uma intensa actividade de investigação e divulgação para o que constitui na sua própria casa um pequeno teatrinho, o Teatro Lilipute, paralelamente à correspondência que estabelece com o movimento internacional da marioneta, em particular com o britânico Alexis Robert Philpott, autor, professor e marionetista que usava o nome artístico de *Pantopuck, the puppetmen* (ou simplesmente Mr. Panto), co fundador da Educational Puppetry Association (EPA), também vice presidente da UNIMA/Grã-Bretanha e, ainda, animador da publicação *Puppet Post*.

Da sua ligação a este grupo é dada a seguinte imagem:

«O contacto com o “Robertoscope” pôs-nos no caminho de Henrique Delgado, seu colaborador escrevendo originais, modelando bonecos, desenhando cenários e montando uma biblioteca especializada no assunto (para o que contou com o seu conhecimento dos idiomas francês, inglês, alemão, espanhol,

italiano e russo) com cerca de setenta volumes adquiridos em diversas línguas.

Recentemente deu importante auxílio a Francisco Esteves para a recente experiência deste na Casa da Comédia.»

Escreveu para muitas publicações e grande parte deste trabalho não seria possível sem esse intenso labor que constitui, em grande medida, a única fonte a que hoje podemos recorrer, interrompida por uma morte prematura. Mas, no curto espaço de menos de uma década que constitui o seu percurso, estendeu a sua influência e entusiasmo para além das nossas fronteiras europeias, como na mesma publicação, em entrevista, à pergunta « – De si próprio, que nos pode dizer? » ele responde:

« – Apenas que construí um teatro próprio em minha casa, facilmente transportável e tenho contribuído com modelos de cabeças, luvas, etc., para grupos que se têm apresentado em público.

Também escrevi artigos no semanário «Voz de Moçambique» que encontraram eco num grupo de entusiastas daquela província e se propuseram utilizar o folclore nativo como fonte inspiradora de peças de teatro para fantoches com vozes gravadas nos dialectos nativos – admirável propósito de levar este teatro a cantos onde o humano ainda não chegou. Um dos artigos esteve na base de, em Angola, se criar um teatro de bonifrates de e para soldados.

(« – Tem projectos que deseja realizar? »)

« – Sim, a aprendizagem da arte de encenar e das técnicas pedagógicas, a utilização do meu “Teatro Lilipute” como teatro piloto de experiências com marionetas, o lançamento de um livro manual de divulgação que, facto inédito na Europa, ainda não foi publicado em Portugal.»

In revista Plateia n.º 313 de 31 de Janeiro de 1967.

O espólio de Henrique Delgado encontra-se, por cedência da família, depositado no Museu da Marioneta de Lisboa.

Augusto Sibona foi outro dos marionetistas do viveiro “Robertoscope” que viria a desenvolver actividade autónoma, nomeadamente no Centro Social dos Olivais. (In revista Plateia n.º 436 de 10 de Junho de 1969).

Francisco Esteves, actor desde 1945, também foi trabalhador na Companhia das Águas de Lisboa (« ...mas, nessa altura, era também um apumado funcionário da Companhia das Águas, de que chegou a ser chefe de secção, até arranjar uma doença que o reformou»...) e esteve ligado naturalmente ao Robertoscope (revista Flama n.º 1316). No entanto, os seus primeiros contactos com o mundo da marioneta remontam aos anos cinquenta quando, nas suas palavras:

« – Um dia apareceu em Lisboa um marionetista catalão, que tinha sido convidado para formar aqui uma companhia de fantocheiros. Havia um grupo de pessoas ligadas a essa organização, entre as quais o Cesariny, o Manuel de Lima e o Luís Pacheco, de quem eu era amigo. O catalão trazia uma peça escrita em castelhano que eu e o Manuel de Lima começámos a querer traduzir. Mas chegámos à conclusão de que éramos capazes de fazer melhor e desatámos a escrever uma peça. As coisas não correram bem ao catalão, que se foi embora e nós ficámos com a peça.

Quem a levou à cena foi o Vasco Morgado. Chamava-se ‘A Lua Viu Tudo’ e foi encenada pelo Armando Cortês.»

In revista Flama n.º 1316 de 25 de Maio de 1973, p.14

Em 1960 Francisco Esteves escreve com Jaime Salazar Sampaio, a peça ‘*Chegaram os Robertos*’ que é levada à cena no Teatro Monumental pela companhia Teatro do Gerifalto de António Manuel Couto Viana (MOURA: 2007).

Entretanto a Casa da Comédia abriu-lhe as portas, visando também a apresentação de programas especificamente orientados para o público infanto-juvenil. Francisco Esteves (tomando o nome de um dos personagens mais conhecidos de Manuel Rosado) escreve, encena e também representa (e maneja fantoches) ‘*Zé Broa no Far-*

West' com a intervenção de actores, máscaras e teatro de robertos, o que lhe vale bastos encómios:

«A nota mais saliente, quanto a nós, esteve na decisão de realizar tal tipo de espectáculo e na forma como ele foi constituído. Ainda toma o carácter de pioneirismo atribuir ao teatro infantil importância igual ao adulto, sobretudo nos moldes seguidos pela Casa da Comédia.

In revista *Plateia*, nº 310 de 10 de Janeiro de 1967

Em consequência da sua acção, a Casa da Comédia promoverá no final dos anos sessenta um conjunto de iniciativas que se revelarão fulcrais para a preservação da arte popular da marioneta portuguesa. A mais importante será a apresentação em Lisboa (a que se seguirão outras em diversas paragens) dos Bonecos de Santo Aleixo, até então agonizantes e confinados ao seu território rural, ignorados pelo mundo e para ele recuperados pela incansável acção de Michel Giacometti no âmbito dos seus trabalhos de campo para os «Arquivos Sonoros Portugueses». (*Plateia* n.º 338)

Mas também a promoção de um concurso de marionetas, será outra dessas iniciativas. Tutelado pela Direcção da Casa da Comédia, é lançado em Fevereiro de 1968 o 1º Concurso de Teatro de Marionetas, com um montante global de prémios no valor de vinte mil escudos repartidos por quatro categorias («Escolas Primárias, Escolas Secundárias, Escolas Superiores ou Faculdades e Independentes»), cujas apresentações públicas ocorreriam em «uma ou duas sessões, aos sábados de tarde, devidamente anunciadas nos jornais», no Teatro da Casa da Comédia entre Novembro de 1968 e Março do ano seguinte. (*Plateia* n.º 369) Um dos agrupamentos concorrentes, constituído por estudantes do Liceu D. João de Castro sob o nome de *Clube 68*, viria a ter algum destaque nas páginas da revista *Plateia* (nº379).

Francisco Esteves incrementa o seu papel de formador na arte da marioneta, ainda na Casa da Comédia, organizando cursos livres que foram o trampolim para o convite que recebeu (LOURO: 1973) da direcção do Instituto de Tecnologia Educativa

(então, ainda Imave) para, em regime de *part-time*, ali desenvolver a acção formativa, sendo, mais tarde integrado nos serviços do Secretariado para a Juventude (que em 30 de Abril de 1974, em consequência do fim do regime, seria extinto e substituído pelo FAOJ, Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis que subsistiu até 1988, altura em que é integrado no Instituto de Juventude).

Viaja então por vários países europeus, e em Bochum, Alemanha, com um pequeno apoio do Fundo de Teatro, frequenta nos verões de 1970 e 1971 os cursos para estrangeiros que ali se realizam, conhecendo as grandes companhias checas e russas, com particular destaque para o grande Sergueï Vladimirovitch Obratzov, que ali se apresentavam por essas ocasiões.

Ainda ligado à Casa da Comédia e com o objectivo de percorrer escolas e liceus, encena vários espectáculos vicentinos, nomeadamente *‘Quem tem Farelos?’* e *‘Todo o Mundo e Ninguém’*.

Também abordará um universo específico em que o uso da marioneta se revela de grande utilidade (existe mesmo o movimento Marioneta e Terapia...) no campo da reabilitação física, mas também no da intervenção no campo das doenças mentais, colaborando com o Centro de reabilitação física de Alcoitão, com o centro Hellen Keller e a Fundação Sain, com o Hospital Miguel Bombarda. (LOURO: idem)

A sua relação com as instituições já referidas, o ITE e, depois, o FAOJ, permitir-lhe-ão vir a ter junto a si, com regularidade, alguns dos fantocheiros populares para apresentações de divulgação, como aconteceu – como vimos – com os Bonecos de Santo Aleixo e, em particular, com Mestre António Dias, sem o que as novas gerações, que constituem a actual realidade da marioneta portuguesa, não teriam tido qualquer contacto, com as inevitáveis consequências em termos de salvaguarda de património imaterial que assim estaria irremediavelmente perdido.

No texto de Regina Louro, que temos vindo a referir, sob o subtítulo ‘*Os indesejáveis*’, Francisco Esteves afirma «com tristeza» ser «profundamente errado considerar a marioneta apenas como um meio de entreter criancinhas» e, enumerando inúmeras qualidades e efeitos que estão muito para além do que, para seu desgosto, aquele preconceito que estava presente então (e 40 anos depois ainda não se desvaneceu completamente...) na sociedade, diz o seguinte:

«– Se eu já vi o ‘Mandarim Maravilhoso’ de Bela Bartok, e a ‘Petruska’ de Stravinsky; se vou ver o ‘Sonho de uma Noite de Verão’; se se pode representar Shakespeare em marionetas... As marionetas vão tão longe quanto o pode ir o teatro.»

Como referido, Francisco Esteves teve os seus primeiros contactos com o universo das marionetas, associado ao Teatro do Gerifalto com representações no Teatro Monumental, do empresário Vasco Morgado.

Este facto denota, no nosso entender, que apesar da baixa conta em que era tido o teatro popular de marionetas pelas elites, o empresariado não desdenhava totalmente do fascínio que os fantoches exercem sobre as camadas populares ou jovens que habitam as cidades. Henrique Delgado, na revista *Plateia* nº 416 de 21 de Janeiro de 1969, entrevistou Joaquim de Vasconcelos, o promotor de uma empresa que teve a designação de ‘Empresa Popular de Teatro- Fantoches Artístico-Mágicos, Lda.’, surgida em 1956 – sensivelmente na mesma época em que tiveram igualmente existência os anteriormente referidos ‘Teatro de Mestre Gil’ e ‘Teatro de Bonifrates’, de Augusto Santa-Rita e Lena Perestrelo, respectivamente – e que se apresentou nos teatros Avenida, ABC e Apolo.

Este empreendimento teve vida curta de cerca de dois anos, que se esgotou em virtude dos encargos muito elevados que decorriam da contradição expressa pelas palavras do citado promotor:

«— (...) Trabalhávamos só com marionetas de fios que, como sabe, saem muito dispendiosas por exigirem o concurso de especialistas que, ou existem e pagam-se muito caro, ou não existem e é preciso treinar durante largos meses.»

As dificuldades, portanto, não seriam certamente por falta de público a crer nas referências que a imprensa da época terá feito e de que são transcritos, na revista acima citada, os seguintes excertos:

«Como a imprensa apreciou os espectáculos da Empresa Popular de Teatro-Marionetas:

“A cada espectáculo mais se afirma o êxito do teatro de marionetas que ao Apolo tem levado Milhares de espectadores. Pode dizer-se que, desde há muito, Lisboa não tinha um espectáculo tão alegre, saudável e divertido, que agrada às crianças e aos adultos. Os famosos bonecos são tão perfeitos que parecem humanos”. ‘Diário de Notícias’, de 22/9/56

“ O Teatro de Marionetas cujo êxito estrondoso se repete consecutivamente, é um espectáculo verdadeiramente excepcional. Apesar de ser um espectáculo infantil, o facto é que mais de metade dos espectadores é composta por adultos que se riem a bandeiras despregadas”. ‘O Século’, de 13/9/56»

Esta empresa ainda retomou as apresentações em 1967, mas por pouco tempo. Esta derradeira tentativa mereceu do Diário Popular, na transcrição acima referida, a seguinte reacção:

“Com a lotação completamente esgotada realizou ontem no Avenida, onde está actuando com enorme êxito, um novo espectáculo, o já famoso Teatro de Marionetas, verdadeiro encanto das crianças.»

Em 1962, apresentando-se na Sociedade Nacional de Belas-Artes, surgiu outro agrupamento, o ‘Teatro de Branca-Flor’ por iniciativa de Lília da Fonseca.

Maria Lília Valente da Fonseca Severino, nasceu em Benguela, Angola, a 21 de Maio de 1916, tendo-se iniciado no jornalismo e dedicado ao romance e, sobretudo, à escrita na área da literatura infantil, tendo prefaciado ‘O Romance da Raposa’, de Aquilino Ribeiro.

O seu envolvimento com o teatro de fantoches começou por, nas suas palavras:

«Há já muitos anos que escrevo para crianças, tendo observado que o teatro de fantoches, porque utiliza recursos de várias artes, constitui um meio bastante completo de educação estética.» (Plateia n.º 385)

Já em 1958 começara a preparação do projecto, «sensibilizada com mais profundidade pelo abandono das crianças das classes mais modestas – abandono material, moral e cultural –e, dentro deste abandono, a inexistência de teatro principalmente para elas. Era preciso lutar pela acção contra essa situação estagnada da época.» (FONSECA: 1982)

Contudo, o desconhecimento que então tinha de tudo o que dizia respeito a um teatro desta natureza, a dificuldade em manter colaboradores interessados perante exigências de perseverança e sacrifício pessoais, as carências materiais e técnicas, etc., levaram a que fossem gastos quatro anos até à estreia acima referida que contou com, além dos textos, fantoches por si criados com intenção de servirem para ensaios, na vã esperança de encontrar algum especialista que fizesse uns definitivos. Contou então com um subsídio da fundação Calouste Gulbenkian que viria a permitir que o Teatro de Branca-Flor tivesse, à altura da estreia, uma equipa de cena de 12 pessoas, entre maneja-dores, contra-regra, operadores de som e luz e carpinteiros de cena, além dos dispositivos e equipamentos cénicos indispensáveis.

A peça em três actos, de sua autoria, ‘A menina da Gruta e a sua Varinha’ constituiu o programa de estreia; os cenários eram de Cunha e Silva, a música de Francine Benoît, as decorações exteriores do palco executadas por alunos da Escola

Técnica Elementar Francisco Arruda sob orientação dos professores Calvet de Magalhães e Keil do Amaral,

Nos anos seguintes seriam encenadas '*O Pinheirinho de Natal*', '*O Bom Gigante da Floresta*', '*O Vento e as Flores*', '*A Festa da Aldeia*', '*O Passarinho Poeta*'. Uma série de outras peças de Lília da Fonseca aguardavam a sua encenação, bem como algumas adaptações de contos clássicos e tradicionais como '*O Velho, o Rapaz e o Burro*', '*A História da Carochinha*' e '*A história da Menina do Capuchinho Vermelho*'.» (FONSECA: idem)

Lília da Fonseca, em 1964-65, também viria a receber apoio enquanto bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian para poder viajar e visitar países com forte tradição em teatro de marionetas, como França Inglaterra, Bélgica, Itália e Alemanha, estudando diversas técnicas junto de renomados marionetistas desses países. O que a conduz, naturalmente, ao estabelecimento de relações com aquela que é a mais antiga organização mundial das artes cénicas, a UNIMA – Union Internationale de la Marionnette, fundada em 25 de Maio de 1929 em Praga (e em relação operacional com a UNESCO desde 1960). Em 1966, já filiada na British UNIMA, assiste ao Congresso da UNIMA em Munique, tornando-se então Representante da UNIMA para Portugal.

Depois de um percurso por várias colectividades, em acolhimento precário, como o Centro Social do Beato e o Belém Clube, fixou-se durante algum tempo, já depois do 25 de Abril de 1974, no Salão da Plateia do Teatro Municipal de São Luís, passando a partir de 1980 a partilhar aquele espaço com outras produções teatrais, com as inerentes montagens e desmontagens técnicas e demais constrangimentos. (FONSECA: ibidem) Em 1983-84, sob o pretexto da Câmara Municipal de Lisboa de que o espaço carecia de obras, o Teatro de Branca-Flor teve que deixar aquelas instalações e não sobreviveria a mais essa vicissitude. Lília da Fonseca faleceu em 1991. (*in* Infopédia)

No Porto, Maria Helena Alves da Costa e o Arquitecto Mário Bonito criam ‘O Teatro Mais Pequeno do Mundo’ que se tornaria um projecto pioneiro na abordagem da marioneta como instrumento de pedagogia e terapia, com actividade nos anos de 1957 e 1958, e ainda o ‘Teatro dos Polichinelos’, com actividade entre 1964 e 1968, nos quais se usavam pequenas estruturas para títeres de luva e o recurso, à semelhança de outras experiências que vêm sendo referidas, a gravadores de som para registo e reprodução de vozes.

Surge ainda um outro agrupamento promovido pela escritora Ilse Losa, ligado à Cooperativa de Actividades Artísticas «Árvore» e com apoio de muitos elementos do Teatro Experimental do Porto, apresentando a «novidade de prescindir de gravação» (DELGADO: 1967, j) o que originaria que se improvisassem «muitos discursos e estabelece-se, frequentemente, diálogo com o público». O programa de estreia foi constituído por uma adaptação, em três actos, de ‘O Capuchinho Vermelho’ feita, naturalmente, por Ilse Losa.

Os espectáculos tinham música ao vivo, composta por José Pereira, com a intervenção de guitarra, flauta, xilofone e uma cantora que interpretava canções escritas expressamente para a peça apresentada. Os bonecos eram de diversa proveniência, a maioria de origem estrangeira dado que apenas dois foram construídos por colaboradores do empreendimento, o que denotava alguma falta de personalidade própria que Ilse Lose afirmava então querer ultrapassar em breve.

De certa maneira, a divulgação do uso dos tecidos como matéria prima para a construção de cabeças de fantoches, conduz a uma certa feminilização das intervenções mais urbanas ou eruditas na área da Arte da Marioneta, de que as já referidas Lena Perestrelo, Maria Emília Perestrelo, Lília da Fonseca e Maria Helena Alves da Costa, são exemplo e a que se poderá juntar ainda os nomes de Maria Octávia Machado, do Clube Mobil, (Plateia n.º 386) e Maria Laura Azevedo, professora da Escola Técnica

Elementar Francisco Arruda que, desde os anos 40, se iniciara no estudo e aplicação na área da pedagogia com o uso de marionetas, num primeiro tempo na restrita esfera familiar (para o que contava com o envolvimento de uma sua irmã) e, posteriormente num Centro da Mocidade Portuguesa Feminina onde mensalmente, durante oito anos, apresentou espectáculos de títeres.

Maria Laura de Azevedo, que interrompera a actividade marionetística com a saída daquele Centro, retomaria as suas actividades, em 1967, na já referida Escola Francisco Arruda de que o professor Calvet de Magalhães era director. Sobre as vantagens que o Teatro de Marionetas ofereceria do ponto de vista pedagógico diria o seguinte:

«— Através do Teatro de Marionetas os alunos podem manifestar as suas aptidões, realizarem aquilo que imaginam, fazerem exercícios manuais. Além disso, há a considerar a função catártica pois que permite aos garotos desembaraçarem-se de complexos e de problemas de ordem emocional. Todos eles gostam de brincar com os bonecos, mais até que de os construir. Quanto mais pequeninos mais gostam de os animar, quanto mais crescidos mais gostam de os construir.» (DELGADO: 1967, i)

Henrique Delgado, na sua persistente tarefa de registar quantas iniciativas se passavam no campo da arte marionetística, deu conta também de uma experiência levada a cabo em Setúbal que se pretendia contrapor à considerada degradante natureza dos fantoches de feira a cujos cultores temos já se fez referência. Tratou-se de um agrupamento designado ‘Pequenos actores de Alma de Pau’.

Este agrupamento era dirigido e financiado por Henrique Delpeut (na grafia da revista Plateia n.º 434, em que o artigo a si dedicado se encontra, surge erroneamente «Delpeux», n.a.) e moviam o seu promotor preocupações de benemerência e

solidariedade que «a sua elevada posição social e património herdado dos seus antepassados» lhe permitiriam.

Com efeito, Henrique Delpeut descendia de Léon Delpeut, um dos primeiros industriais conserveiros de Setúbal, gerente da firma ‘Ferdinand Garrect, & C.^a’ que se destacara também por uma postura assistencialista que o tornaram pessoa muito respeitada na cidade. (ENVIA: 2003)

Delgado notou não só a extrema qualidade de execução do guarda-roupa como uma série de melhoramentos plásticos, tais como a aposição de pernas postiças às luvas dos fantoches que assim ganhariam um acrescido realismo, mas também a meticulosidade e apuro do trabalho de Delpeut, desde o desenho e pintura dos cenários até à montagem de um completo e eficiente sistema de iluminação. O interesse por esta arte adviria da sua juventude em França (nascera em Portugal, mas manteve a sua nacionalidade francesa), tendo então assistido a numerosos espectáculos de marionetas que se afastavam bastante do tipo de representação popular dos fantoches de feira.

Indagado, por Delgado, sobre o que o teria levado a organizar «uma companhia titereira», respondeu:

« - Nunca achei que as funções de “robertos” de feira pudessem ter qualquer interesse para as crianças. Conheci, aqui em Setúbal, um “bonecreiro” famoso que se chamou Joaquim Pinto, do qual fui bastante amigo. Mas o reportório de Joaquim Pinto nada tinha de infantil.

Foi então em 1948, tinha eu nessa altura quarenta e três anos, que decidi criar espectáculos propositadamente para o público miúdo. (...) De princípio sucedeu que as pessoas ficaram decepcionadas por não encontrarem aquilo que esperavam, isto é, o género habitual de “frigideirada”. Depois, foram-se habituando e acabaram por gostar.»

In revista Plateia n.º 434 de 27 de Maio de 1969

Com apresentações em Setúbal, Almada, Grândola, Alcácer do Sal e Coimbra, a equipa de manipuladores contava com quatro operários, um empregado de escritório e um cabeleireiro que, após um ano de preparação e ensaios todas as semanas, e a quem Delpeut, apesar de se apresentarem a título gracioso ao público nas horas vagas dos seus afazeres, lhes entregava uma quantia certa nos dias de espectáculo com o reconhecimento de que «de modo algum compensava o esforço que altruisticamente desenvolviam», os espectáculos contavam com banda sonora com a «gravação dos efeitos sonoros e das vozes feita nos estúdios da Rádio Graça, com a participação de artistas ligados a essa estação emissora.»

Representavam cenas de circo com fantoches executando ‘números’ de palhaços, ilusionistas e transformistas, e algumas peças cujos títulos seriam ‘*Zé de Setúbal*’, ‘*O Tio do Brasil*’, ‘*A Gata Assanhada*’, ‘*A Casa dos Sarilhos*’, ‘*O Diabo na Aldeia*’, ‘*O Barbeiro de Sevilha*’ e ‘*Essa D. Ana*’.

Delgado ilustra a entrevista a Henrique Delpeut com duas imagens que nos poderão ajudar a imaginar o que seria a peça ‘*Zé de Setúbal*’:

«Enquanto o protagonista (...) dormia deitado sobre um dos muros do castelo, um anjo branco chamado “História” ia mostrando cenas célebres da História de Portugal. De cada vez que batia as asas, mudavam os cenários»

«D. João II, Viriato, D. Afonso Henriques e Santo António são os personagens históricos representados por estes interessantíssimos bonifrates sadinos.»

Idem

O ponto final da actividade deste agrupamento teve a seguinte explicação:

« – Os espectáculos eram todos apresentados à noite, pois que era essa a única altura do dia que eu tinha livre. Quando saiu aquele decreto que proibiu às crianças de assistirem aos espectáculos nocturnos fiquei impossibilitado de continuar.»

Ibidem

Fazendo a charneira entre esta primeira vaga de marionetistas urbanos e/ou eruditos e a geração actual de marionetistas, surgirão dois agrupamentos, ainda na década de setenta, que prenunciam novos ventos de modernidade e em que as preocupações de natureza pedagógica ou artística já não são balizadas por reacções ao teatro popular de marionetas de matriz rural que, por essa época, já pouca expressão tinha em consequência das drásticas mudanças sociais, económicas e políticas operadas na sociedade portuguesa em geral, e no mundo rural em particular. São eles o grupo Marionetas de São Lourenço e o Diabo, que aparece, ainda em 1973, sob o nome de Companhia de Ópera Buffa e o Grupo de Fantoques Perna de Pau.

O primeiro destes agrupamentos foi formado por Fernando Serafim, Helena Vaz e José Alberto Gil e por lá passaram o actor João Perry (que, curiosamente, viria a evocar essa sua experiência através da expressa vontade em interpretar, com uma marioneta *à la "São Lourenço"*, a figura de Almada Negreiros na revista 'Passa por Mim no Rossio' que Filipe la Féria criou para o Teatro Nacional D.^a Maria II, em 1991) e Eugénia Vasques, entre outros.

As intenções de refrescamento da arte da marioneta passavam pelo desenvolvimento de uma técnica de construção e manipulação das marionetas tomada ao universo da marioneta terapêutica desenvolvida nos anos sessenta, sobretudo em França, que então não era conhecida entre nós, passavam também por intenções de estudo e recuperação do património dramático-musical do século XVIII, nomeadamente das óperas de António José da Silva, O Judeu, e do compositor António Teixeira, tentando fazer a respectiva actualização sem, no entanto, destruir as suas características históricas e, sobretudo tentar transmitir os traços psicológicos das personagens da ópera – mordacidade, truculência – que se teriam diluído nos tempos.

Um dos aspectos desta tentativa de evocação de uma herança cultural a partir de origens populares incorporando componentes eruditas reflectiu-se na iniciativa performativa com recurso a uma «carroça-teatro» puxada por um cavalo representando, assim, a reconstituição do percurso lendário do teatro ambulante. Entre as diversas peças encenadas pelo grupo contam-se ‘Gerinaldo, o Atrevido’, ‘Romance do Conde da Alemanha’, ‘D. Mariana’, ‘O Pranto de Maria Parda’, ‘D. Quixote’, ‘Salomé’, ‘Os encantos de Medeia’, ‘As Variedades de Proteu’ ou ‘Conferências do Procurador Geral da Cultura’. (Santos: s/d)

Curiosamente, e visto a esta distância, poderíamos encontrar aqui o exemplo da barreira psicológica entre o teatro urbano e erudito e o teatro popular de marionetas: enquanto nas décadas de 20, 30 e 40 este se fazia apresentar em pavilhões comportando várias centenas de pessoas, com recurso a meios importantes e então modernos para a sua circulação no período anterior ao seu declínio e quase total desaparecimento, aquele guardava deste a poética imagem restrita de uma carroça (o que se aplicaria apenas, talvez, aos Bonecos de Santo Aleixo algo confinados ao Nordeste Alentejano).

Em 1987, num edifício situado ao largo Rodrigues de Freitas, entre o Castelo São Jorge e a Graça, o grupo abrirá o primeiro Museu da Marioneta de Lisboa cujo espólio que se virá a tornar no núcleo principal do actual Museu municipal da Marioneta instalado no antigo Convento das Bernardas, no bairro da Madragoa, em Lisboa.

Quanto ao Grupo de Fantoques Perna de Pau, este tem a sua constituição em 1974, de modo informal ainda antes da Revolução de 1974, e os seus integrantes, entre os quais José Carlos Barros, Carlos Cabral, Carlos Zíngaro e Natália de Matos estavam de algum modo ligados à Escola Superior de Teatro do então Conservatório Nacional que, na sequência da Reforma do Ensino Artístico (correntemente designada reforma Veiga Simão) vivia tempos excepcionais de renovação. O período revolucionário, com as suas Jornadas de Acção de Dinamização Cultural, vai ter enorme importância na

rápida progressão e circulação deste agrupamento que enceta em 1976 a publicação de um boletim informativo – com o nome do grupo – que, embora de curta vida, veiculava informação especializada muito importante para os estudiosos da arte da marioneta de então, assim como para os interessados nas questões de pedagogia e intervenção social e comunitária.

Aos componentes iniciais do grupo, a quem António Torrado deu estreita colaboração, juntar-se iam, depois, Manuel da Costa Dias, Luísa Macedo, Gracelina Barros e Dalton Salem Assef e, mais tarde, Rogério Guimarães que, com a desintegração do grupo ainda antes da década de oitenta, acabaria por ficar depositário do seu espólio.

Foi criada a personagem ‘*Sebastião*’, fotógrafo e inventor que serviria de base a várias intervenções televisivas que constituíram a principal fonte de subsistência do agrupamento nos primeiros tempos. Foi igualmente o objecto do espectáculo, com texto escrito por António Torrado, ‘*Sebastião e o Dragão*’.

Numa espécie de manifesto reflectindo as preocupações do grupo, no número zero da referida publicação é enunciado, sob o título “Abertura”, o objectivo da comunicação, através do boletim, da seguinte forma:

«O Perna de Pau é o boletim informativo do Grupo de Teatro de Fantoques do mesmo nome.

Este é o primeiro número e pretendemos que saia mensalmente fazendo um balanço da nossa actividade e divulgando notícias sobre o mundo da criança.

Como a actividade do nosso Grupo é a comunicação com as crianças através do fantoche, não vimos necessidade deste boletim se dirigir essencialmente a elas, mas sim aos adultos, informando-os sobre o que sociólogos, educadores, pessoas ligadas ao teatro, etc., escreveram sobre os mais pequeninos.

Por outro lado a linguagem escrita dos adultos é de tão difícil entendimento para as crianças que nós preferimos antes

introduzir no boletim o grafismo deles próprios para reflexão dos adultos.

Nestas páginas tentaremos também dar uma visão geral e, em alguns casos particulares, do teatro de fantoches e da dramaturgia para crianças.»

(Perna de Pau n.º 0 de Janeiro de 1976)

O início da publicação deste boletim coincidiu com a deslocação da base de actividade do grupo de Lisboa para as Caldas da Rainha onde a Casa da Cultura local cedeu instalações ao grupo, o que acabaria por afastar Natália de Matos e Valentim Lemos (que, entretanto, aderira colaborando como dramaturgista) da vida corrente do Perna de Pau. Esta mudança coincide também com a atribuição de um subsídio pelo Ministério da Comunicação Social (a quem competia a gestão do Fundo de Teatro) que conduzirá o grupo a prescindir da cobrança de bilhetes nos seus espectáculos.

Este primeiro número do boletim, numa secção sob a designação ‘Para uma Nova Dramaturgia’ continha importantes textos de reflexão sobre o fenómeno da marioneta, nomeadamente da crítica teatral de nacionalidade romena Margareta Barbuta (1922-2009), ou citações de Jean Piaget, Pierre Duquet e François Dolto. Era ainda dado destaque a uma afirmação de Valentim Lemos:

«O teatro de Fantoches é uma forma expressiva profundamente ligada à cultura e a cuja morte se tem vindo gradualmente a assistir sendo isto tanto mais lastimável quanto este teatro apresenta largas possibilidades inventivas e de comunicação.»

Por essa altura estava prestes a estrear uma nova produção, ‘*O Lobo, a Ovelha e o Repolho*’, um conto tradicional popular adaptado para o efeito. Antes desta produção tinha sido montado um espectáculo a partir de um texto de teatro campesino, ‘*Os Bons Vizinhos*’.

No número seguinte do boletim, o numero 1, publicado em Maio desse ano, é feito um balanço das actividades nos três meses compreendidos entre a mudança do grupo em Novembro de 1975 e Março de 1976: 27 representações distribuídas pelo território do distrito de Leiria a que assistiram 7.410 crianças que eram ainda envolvidas numa série de actividades (lúdicas, culturais e formativas) anteriores e posteriores à própria apresentação, de onde nasceria ainda a colaboração com um grupo que nesse contexto, entretanto, seria formado, o Grupo de Teatro de Fantoques «Os Maravilhas». Eram ainda enumerados cursos práticos sobre o Teatro de Fantoques e um conjunto apreciável de conferências em torno do mesmo tema, em escolas de vários níveis e também na Casa da Cultura que acolhia então o grupo.

Era ainda publicado um texto de Andrée Levy- Bonevitz intitulado “Catherine Dasté ou a oportunidade de um teatro com as crianças” cuja metodologia inspirava o grupo no desenvolvimento das suas actividades junto dos públicos juvenis. Era mencionada a realização, em Setembro do ano findo, do festival internacional dos teatros de marionetas de Charleville-Mézières, que se viria a tornar a «Meca» dos marionetistas de todo o mundo.

O Grupo de Fantoques Perna de Pau, segundo relato de José Carlos Barros, efectuou intensas experiências de animação, inspiradas nos conceitos das novas pedagogias a que o seu boletim fazia menção, o que levava a que, habitualmente onde o grupo se deslocava, fosse criado previamente todo um envolvimento, através da disposição de tintas, pincéis, instrumentos musicais, etc., que permitiriam às crianças serem elas a criarem o seu próprio espectáculo de fantoches e a intervirem activamente na representação, em que não havia, por outro lado, a tradicional barraca de fantoches que era substituída por um pano que dividia o espaço em dois sem, contudo, servir de barreira: o trânsito era livre, os fantoches andariam entre as crianças, de cá e de lá do pano, dialogando à distância, etc.

A intervenção do grupo no local tornava-se assim numa festa e num jogo em que se construíam e desconstruíam situações, gestos, palavras lançando mão das cores, dos sons e das imagens que as próprias crianças iam elaborando. Ao mesmo tempo, tentava não só alargar e aprofundar o seu espaço de intervenção dinamizando iniciativas autónomas juvenis, como contribuir para a inventariação e pesquisa do teatro de fantoches em Portugal, intenções que viriam a não ter continuidade em virtude da interrupção do apoio da Direcção Geral de Acção Cultural que até finais de 1976 terá recebido. Face a esta situação, a maior parte dos membros do grupo viria a regressar a Lisboa onde as oportunidades de subsistência eram maiores, tendo Rogério Guimarães ficado depositário do espólio e a efectuar alguma actividade local devido à sua ligação à Escola do Magistério Primário de Caldas da Rainha.

Em 1978, já não se encontra qualquer indício de actividade. Porém, os artistas que faziam parte da estrutura viriam, no futuro, a ter relevância no mundo das marionetas portuguesas, quer pelo seu envolvimento no lançamento de novas estruturas, como José Carlos Barros que esteve na génese das Marionetas de Lisboa e posteriormente dos Criadores de Imagens, quer Manuel da Costa Dias que desde a primeira hora acompanhou Alexandre Passos na recolha de materiais e levantamento técnico dos novos Bonecos de Santo Aleixo que o Cendrev operou, quer ainda pela extensa actividade formativa que ambos, mas também Carlos Cabral, e outros em menor grau, foram fazendo ao longo de anos por todo o país.

c) Os Encontros Nacionais do FAOJ.

Como temos vindo a ver, as marionetas em Portugal, sobretudo as de natureza popular e rural, entraram num processo agonizante, em particular na década de setenta. Algumas das razões também já foram elencadas: desertificação das regiões rurais provocada pela emigração interna que o surto de industrialização, a partir dos anos

sessenta, o país conheceu, a massiva emigração para o estrangeiro na busca de melhores condições de vida, a alteração no humor social que as consequências da guerra colonial trazia e a carga negativa que “as coisas do campo” de algum modo representaria para quem dele se afastava na busca do “progresso” (por oposição ao “atraso”), as alterações de desenvolvimento da rede viária e das condições de transporte com consequências na alteração dos “tempos” de socialização das comunidades a que se poderia ainda associar a perda de ingenuidade natural que a progressiva alfabetização da população acarretaria, etc. Várias outras razões se poderiam ainda elencar mas, na perspectiva deste trabalho, não será relevante.

Interessará apenas salientar que, ao chegarmos aos anos oitenta, se muitos dos actuais representantes da arte da marioneta de algum modo teriam assistido a alguns espectáculos dos antigos mestres, pouquíssimos foram os que tiveram o privilégio de lhes aprenderem alguns dos segredos da Arte.

A «infantilização» por parte dos cultores da marioneta de natureza erudita e urbana, operada desde Augusto de Santa-Rita, mas também presente nas preocupações de Henrique Delpeut, Lília da Fonseca e de muitos outros, concorreu também para a depreciação do estatuto social que a arte da marioneta tinha, com o consequente desinteresse dos responsáveis nos vários escalões de poder social, em termos de prioridades, mesmo após a revolução de 1974, com as drásticas alterações sociais, económicas e políticas que produziu, até que, devido ao estado de rarefacção a que se chegou no final da década de setenta, quase se transforma em objecto exótico ou de nostálgicas recordações de infância.

Teve, no entanto, papel de particular relevância na formação de muitos dos actuais representantes da arte da marioneta a acção desempenhada pelo FAOJ, Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis.

Com motivos fundados «na necessidade de reajustar ao programa da Junta de Salvação Nacional as estruturas de apoio à livre adesão dos jovens na ocupação dos seus tempos livres» e com «a preocupação de estimular o espírito associativo e fomentar a formação democrática e cultural da juventude», este organismo foi criado em 30 de Abril de 1974 (Decreto-Lei n.º 191/74) na sequência da extinção do Secretariado para a Juventude, criado em 1971 pelo regime do Estado Novo (Decreto-Lei n.º 446/71, de 25 de Outubro) e que incorporara a maioria das competências até então a cargo da Mocidade Portuguesa e da Mocidade Portuguesa Feminina (que nessa altura, por motivo de uma pequena abertura do regime, foram transformadas em simples associações cívicas de participação não obrigatória). Vai assim herdar alguns “centros de juventude” e uma preocupação para a formação técnica de animadores, monitores e outro pessoal técnico que a organização de campos de férias, pousadas de juventude, acampamentos, viagem de estudos, festivais ou concursos a que as vagas sucessivas de juvenis, adolescentes e jovens adultos acorrem naturalmente.

Entre os animadores, monitores e outro pessoal técnico que então se encontravam na instituição ou que entretanto vieram a integrar os seus quadros, encontravam-se Francisco Esteves, em Lisboa, e João Paulo Seara Cardoso, no Porto.

Francisco Esteves, enquanto esteve ligado ao Imave / Instituto de Tecnologia Educativa, atraiu para a sua órbita, como já referido, o fantocheiro Popular Mestre António Dias que então já tinha uma actividade quase residual e com enormes dificuldades de sobrevivência, agravadas por más condições de saúde. Assinale-se, a título de curiosidade, a forma como se fazia anunciar em iniciativas de divulgação daquele instituto: «Mestre Fantocheiro: Francisco Esteves / Fantocheira: Clotilde Lapa Carneiro / Fantocheiro Popular António Dias» (de um folheto anunciando uma função no Museu Malhoa e de um catálogo - programa da 1ª Feira do Livro de Caldas da

Rainha, de 6 a 16 de Outubro de 1973, associada à comemoração do Ano Internacional da Criança).

Com a transferência de Esteves para o FAOJ e a extensão a Dias das possibilidades de colaboração nos quadros deste organismo, este vai poder usufruir de alguma estabilidade e as acções de formação multiplicam-se. Porém, segundo testemunhou José Gil, do grupo de Alcobaça ‘S.A. Marionetas’, Dias teria a “rédea curta” por parte do Esteves e determinados segredos (como o uso da palheta, por exemplo), bem como boa parte do seu repertório, permaneceriam ocultos. João Paulo Seara Cardoso, felizmente, devido à sua relação laboral com a Casa da Cultura e Juventude e a Delegação Regional do FAOJ no Porto que o tornava, afinal, um jovem colega de Esteves, foi quem teve a maior oportunidade, como em diversas ocasiões revelaria, de requisitar os préstimos de António Dias, com ele conviver por diversos períodos de forma mais prolongada e descontraída, “bebendo” um saber que, além de ter tornado João Paulo no mais exímio executante do Teatro de Dom Roberto nos tempos actuais (e que a morte prematuramente, em 29 de Outubro último, subtrairia do nosso convívio, com grande perda para a comunidade marionetística) como também no novo mestre de uma nova geração que no dealbar do século XXI aparece: Raul Constante Pereira, Manuel da Costa Dias, José Gil, Jorge Soares e Rui Sousa, a que se juntará – em breve, cremos – Nuno Correia Pinto que, embora dominando já o repertório e sendo possuidor das estruturas de representação e manipulação, à presente data, ainda não domina a técnica da palheta que é o sinal mais distintivo deste género específico de teatro de marionetas.

Em 1977 o FAOJ inicia a organização anual, no final de cada verão, sem interrupções até 1987, ano da última edição promovida, dos Encontros Nacionais de Teatros de Fantoques.

Sucedendo-se em localidades diferentes⁶ em cada ano, como Lisboa, Setúbal, Aveiro, Porto, Alcobaça, Mangualde, Viseu, Santarém ou Viana do Castelo, estes encontros tornavam-se assim em estimulantes e fervilhantes ocasiões de aprendizagem e, sobretudo, de trocas e confronto de experiências, algumas vezes enriquecidos com a presença de algumas companhias estrangeiras convidadas criando um ambiente favorável à profissionalização de alguns dos participantes de então.

O lançamento desta iniciativa foi precedido do estímulo para a criação de grupos de jovens em torno de projectos associativos com o teatro de marionetas como pretexto, na sequência das diversas acções de iniciação que tinham vindo a desenvolver, naturalmente com a participação directa ou indirecta de Francisco Esteves e António Dias, como referido.

Assim, conforme podemos verificar nos poucos folhetos informativos que sobreviveram nas recordações e arquivos pessoais de alguns dos participantes de então (já que os arquivos de Instituto da Juventude - que sucedeu ao FAOJ segundo o disposto no Decreto-Lei n.º 333/93, de 29 de Setembro, o qual extinguiu igualmente as Casas de Cultura da Juventude, não contêm – nem tão pouco recolheram documentação destas – segundo resposta a vários contactos com o objectivo de consulta, efectuados com aquele organismo, sabendo-se que, por exemplo, o material da CCJ de Lisboa, na Rua de D^a Estefânia, foi incinerado, as suas instalações vandalizadas e deixadas ao abandono, tendo-se perdido seguramente muita informação e iconografia relativa a Francisco Esteves e António Dias) encontramos referências a variados grupos tais como, “Os Farroupilhas” ou o “GRUTA – Grupo de Teatro Amador” de Viana do Castelo, o “TAI – teatro Amador de Intervenção” ou o “Teatro Art’Imagem” do Porto, o “Teatro d’Água Acesa” de Matosinhos, “Pequenos Comediantes de Trapos e Farrapos” de Alcobaça,

⁶ Não foi conseguida a informação para identificar o local das 2^a e 3^a edições. A 1^a edição, em 1977, realizou-se em Lisboa, a 4^a edição em Setúbal e as seguintes seguem a ordem descrita.

“Os Vira-Latas” de Mangualde, o “TIC-TAC” de Riachos, “os Picaretas” de Viseu, o “Grupo de Fantoches da Biblioteca Operária Oeirense” de Oeiras, “Os Trabucas” de Torres Novas, o “Grupo de Teatro da SOIR” de Évora, o “Grupo da Casa da Cultura do Corval” do concelho de Reguengos de Monsaraz, o “TEGA – Teatro Ensaio” de Glória do Ribatejo, no concelho de Salvaterra de Magos, e, com maior incidência nas últimas edições, a presença de grupos já profissionalizados e de génese autónoma que eram convidados, tais como Marionetas de São Lourenço e o Diabo, A Lanterna Mágica (que se formou em 1980, por iniciativa de Isabel Andreia, acompanhada por António Gualdyno e Luís Filipe), Marionetas de Lisboa, Bonecos de Santo Aleixo do CENDREV e ainda João Paulo Seara Cardoso, com o seu Teatro Dom Roberto. Entre as companhias estrangeiras marcaram presença os grupos Tanxarina, da Galiza, e La Bicicleta, de Múrcia.

Na mesma documentação, complementada com a informação, referente ao X Encontro em Santarém, veiculada pelo semanário “O Ribatejano” na sua edição de 12 de Setembro de 1986, observa-se ainda a orientação de diversos ateliers, para além de colóquios e conferências que acompanhavam a programação, onde encontramos nomes, entre outros, de Manuel Dias, José Carlos Barros, Delfim Miranda, José Dantas, João Paulo Seara Cardoso, Michel Broquin, ligados sobretudo às técnicas de construção e manipulação de marionetas, e Clara Joana, José Caldas, etc., em técnicas de voz, de corpo e espaço.

Portanto, ao longo dos onze anos em que se realizaram as edições anuais dos “encontros do Faoj”, como ficaram conhecidos na gíria dos marionetistas, levando em conta a diversidade geográfica das localidades que os albergaram, criaram-se condições de revisitação de tradições que quase se perdiam, trocaram-se experiências, saberes e informações que permitiram a melhoria técnica e artística dos seus participantes, recuperaram-se alguns públicos e geraram-se novos, e sobretudo, em termos

comportamentais, retrocedeu o isolamento de uns relativamente a outros, o que outrora era apanágio dos marionetistas, que olhavam sempre com desconfiança qualquer ameaça de concorrência. Este último facto está bem ilustrado pela fundação da UNIMA-P, União de Marionetistas e Técnicos das linguagens de Animação Portugueses, em 1989, reunindo meia centena de agentes da arte disseminados por todo o País. Com esse passo, a marioneta portuguesa passou a ter relações alargadas com a UNIMA internacional até então dependentes da representação singular de Lília da Fonseca.

Hoje, tendo actualizado a designação para UNIMA-P, União da Marioneta Portuguesa, esta associação é reconhecida como Centro Nacional da UNIMA e faz-se representar nos congressos por dois conselheiros, segundo os estatutos daquela organização não-governamental (ONG) internacional em que se encontra filiada.

4. A CONSTITUIÇÃO DAS MARIONETAS DE LISBOA

Tendo por pano de fundo o panorama anteriormente descrito, um grupo de pessoas que se reuniam em torno de José Carlos Barros, que na qualidade de aderecista integrou, por convite de Francisco Ribeiro (Ribeirinho), desde a sua constituição em 1978, a companhia do Teatro Nacional D.^a Maria II, entenderam existir condições para a criação de um grupo profissional de teatro de marionetas que se pautasse quer pela recuperação e preservação do património tradicional, quer pela sua renovação através da investigação e experimentação de novos caminhos na arte da marioneta. O estímulo para aquele entendimento advinha do conhecimento da colecção de cabeças e mãos que José Carlos Barros paciente e laboriosamente vinha construindo, sozinho, desde a desagregação do “Perna de Pau”, com vista a uma futura montagem baseada no Dom Quixote e Sancho Pança de António José Da Silva, O Judeu.

Quem conhece as marionetas em questão, dificilmente imagina agora, num tempo em que as “realidades virtuais” e a tecnologia de produção (e consumo) de massas predominam afastando as pessoas da avaliação da obra manual, o tempo que a respectiva confecção consumiu ao seu autor. Este escolhera os materiais, o zinco e a folha-de-flandres, o cobre e o latão, para caracterizar os grupos sociais correspondentes aos diversos personagens. Também os escolhera por acreditar, conforme ia afirmando aos interlocutores de ocasião, que na expressão:

«(...) e, finalmente, até parece que a alma do arame no
corpo de cortiça lhe infunde verdadeiro espírito e novo alento.»

(SILVA [O JUDEU]: 1957)

conjecturava uma solução plástica em que os metais teriam predominância e a sua opção de representar as cabeças e mãos em metal, ao contrário dos *puppi* sicilianos em que as peças em metal são mera decoração de figurino, visaria testar essa hipótese.

Independentemente da validade que se queira atribuir a tal conjectura, o resultado foi a criação de um grupo de marionetas de qualidade ímpar, o que, entre muitos outros sinais, foi assinalado pelo espanto e admiração exprimidos pela responsável do Teatro Nacional de Marionetas de Praga, em 1986, na ocasião em que se exhibia na Sala Polivalente do Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian, quando José Carlos Barros lhe mostrou aquelas marionetas, durante um encontro proporcionado pela Directora daquele Serviço, Dr.^a Madalena Perdigão a que outros membros das Marionetas de Lisboa assistiram. Cremos, aliás, ter sido esse encontro que terá estado na origem de uma reportagem de Dagmar Strejčková dedicada às Marionetas de Lisboa publicada na revista checa *Louttkář*, de Maio de 1987.

a) O núcleo fundador das Marionetas de Lisboa

O autor deste trabalho conhecia José Carlos Barros, através de amigos comuns, desde fins de 1973. Em 1977, encontraram-se na situação de aluno e professor na Escola Superior de Teatro e Cinema do Conservatório Nacional onde Barros leccionava então “Oficina de Adereços” e “Técnicas de Cenografia”. Em 1978 reabre o Teatro Nacional D.^a Maria II onde, durante 12 anos, chefiará a entretanto criada secção de adereços em que o ainda aluno da ESTC ingressa como seu auxiliar. Esta proximidade justificará um clima de entendimento e cumplicidade, partilhada também pelo dramaturgo Norberto Ávila, de quem o Perna de Pau montara uma versão de ‘*As Histórias de Hakim*’, e Alberto Villar, actor (e, anos mais tarde, Director de Cena) da companhia do TNDMII, que, em ocasiões diversas, tiveram a possibilidade de ver algumas das cabeças e mãos já construídas e desde então ficaram verdadeiramente apaixonados pelo projecto que seria arquitectado no primeiro lustro da década de oitenta, na medida em que o próprio trabalho de Barros ia progredindo.

José Carlos Barros, segundo na época referiu, sem sucesso submeteu o projecto em nome pessoal por duas ou três vezes (de que não tivemos a oportunidade de recolher a respectiva informação) aos concursos de apoio à criação teatral que eram promovidos pela Direcção Geral da Comunicação Social (que tutelava o Fundo de Teatro) e que, mais tarde, passaria a Secretaria de Estado (e Ministério) da Cultura.

Para o pequeno grupo de apoiantes de José Carlos Barros colocava-se o problema de obter financiamento para a viabilização deste projecto. E o financiamento dependeria, na sua perspectiva, do número de individualidades com alguma projecção que aderisse à ideia. Um dos principais apoiantes, que sempre demonstrou muita admiração pelo trabalho de Barros, foi o pintor Lima de Freitas que presidia à direcção do Teatro Nacional D. Maria II e que prestou a sua preciosa colaboração ao projecto com a criação dos cenários, partindo das gravuras que criara para a edição de 1955 de *O*

Engenhoso Fidalgo D. Quixote De La Mancha, de Cervantes, com tradução de Aquilino Ribeiro.

Por outro lado a formalização do grupo enquanto entidade colectiva parecia ser uma solução mais satisfatória, na perspectiva de alcançar apoios, que a montagem do projecto em termos unipessoais assentes na personalidade de José Carlos Barros, dado o histórico de insucessos registados.

Para essa formalização, na época estava em voga sobretudo a constituição de cooperativas. A alternativa seria a estruturação enquanto entidade unipessoal. Ora, nem uma nem outra situação se adequava muito bem ao projecto já que o código do cooperativismo representava uma solução complexa do ponto de vista numérico (de associados), jurídico e financeiro e a outra, como vimos, não augurava propriamente bons resultados.

A solução (dado que na época não era comum encontrar no campo da criação artística e muitas vezes confundida com o *modus vivendi* das colectividades de cultura e recreio) foi encontrada sob a forma de criação de uma associação cultural sem fins lucrativos, a qual poderia ter um ou vários núcleos de produção artística que resultassem em auto financiamento, sem que, como impunha e ainda impõe a Lei, houvesse a possibilidade estatutária de distribuição de lucros pelos associados.

Assim, no dia 8 de Janeiro de 1985, estiveram presentes no Décimo Terceiro Cartório Notarial de Lisboa, para a assinatura da escritura constitutiva da Associação Cultural Marionetas de Lisboa:

José Carlos Barros, Ildeberto Calmeiro da Silva Gama, Maria Fernanda Teixeira de Carvalho, José Alberto da Fonseca do Espírito Santo (que usa o nome artístico de Alberto Villar), Virgínia Maria Duarte Lourenço Rico, Lisete Rodrigues Frias do Espírito Santo (esposa de Alberto Villar), Gracelina Maria Pereira Zeferino Barros

(esposa de José Carlos Barros), Fernando Luís Sampaio de Carvalho (o poeta Fernando Luís), e Norberto Gregório Ávila Soares (o dramaturgo Norberto Ávila).

Foram estas as pessoas que constituíram os primeiros corpos sociais das Marionetas de Lisboa, em que a José Carlos Barros foi atribuído o cargo de Director Artístico, Ildeberto Gama, Secretário-geral e Alberto Villar vogal da Direcção.

José Carlos Barros tinha em mente a estreia do seu Dom Quixote num espaço que se tentaria encontrar nas imediações do Bairro Alto para, no seu entender, prestar homenagem a quem considerava o pai fundador do teatro de marionetas em Portugal, António José da Silva, O Judeu. As dificuldades em encontrar esse espaço levaram a estabelecer contacto com o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian, que abria em Maio de 1984 e cuja directora, a Dr.^a Madalena Perdigão, se mostrou fortemente entusiasmada com as fotografias das marionetas já quase concluídas e desenhou perspectivas de apoio que permitiriam erguer o projecto: O seu serviço adquiriria seis representações pelo montante de 300.000\$00 e o encaminhamento para o Serviço de Belas Artes resultaria num subsídio em montante idêntico.

Além disso, com a perspicácia, sensibilidade e saber que lhe eram reconhecidos, a Dr.^a Madalena Perdigão criou todo um envolvimento para o lançamento da iniciativa que geraria uma repercussão inolvidável. Foi assim que, a 30 de Junho de 1985, as Marionetas de Lisboa se apresentaram pela primeira vez ao público, inseridas numa Mostra Internacional de Marionetas a decorrer de 22 de Junho a 7 de Julho desse ano, em que eram participantes também, as Marionetas de São Lourenço que apresentava o seu espectáculo ‘*Barnum*’, Jessica Souami’ Shadow Puppets, Barry Smith & Blowzabella e Lears Magical Lanterns.

b) A 1ª apresentação pública na Sala Polivalente do ACARTE

Ao grupo inicial que participou na formalização da Associação juntou-se um grupo de pessoas muito diversificado, atraído pela possibilidade de abordar um mundo relativamente exótico que a Marioneta representava, além de muitas outras motivações de natureza artística ou até, muito simplesmente pela solidariedade com um projecto promissor mas frágil pela ausência de mecenas ou apoios oficiais (excepção feita, claro está, à Fundação Gulbenkian). Assim, Carlos Cabral (professor na ESTC, actor do TNDMII e ex-membro do Perna de Pau) que solicitou anonimato relativamente à sua contribuição e que, por isso, não aparece mencionado na ficha do espectáculo, a adesão de Paulo Brandão, compositor já então consagrado e que iria criar a música de cena do espectáculo, executada ao vivo (com uma miríade de instrumentos e artefactos acústicos) por Fernando Marques Gomes (Fernando Guê), artífices na área de adereços como Carlos Alberto Rodrigues (Carlos Paixão), Ana Constância, Fátima Vasques ou Francisco Gama Pereira, os actores José Neto e Rui Anjos e, então ainda estudantes da ESTC, André Maia e Sérgio Silva, e ainda Amélia Fernandes, estudante (que se interessara por marionetas na Biblioteca Operária Oeirense) tiveram participação activa na montagem e ensaios do espectáculo, que, relativamente ao texto do Judeu veria o nome encurtado para o título mais simples de '*D. Quixote e Sancho Pança*', tendo aqueles ensaios decorrido na igreja do Convento de N.ª Senhora dos Cardais, à rua do Século, por amabilidade da congregação religiosa e de solidariedade social que ali está sedeadada.

Os cenários de Mestre Lima de Feitas foram executados pela equipa de cenógrafos Zé Manel, Victor Rebocho e António Alberto Barros e a iluminação esteve a cargo de Luís de Almeida, todos também colaboradores do TNDMII que assim se solidarizaram com a causa; também Fernando Rebelo, fotógrafo e gráfico, deu o seu contributo nomeadamente conduzindo a publicação do programa do espectáculo que

continha igualmente o texto representado, uma adaptação do texto do Judeu fortemente condensada (e que se considerava mais apropriada aos tempos actuais) que esteve a cargo de Norberto Ávila.

A estrutura cénica para a representação, com 8x4,5m de frente e 3,2m de fundo, foi construída a partir de duas secções de andaime em alumínio, o que era então uma novidade no mercado, que formavam a “passerelle” a que os manipuladores acediam por uma escada lateral e ficavam num plano superior, como o exigia a manipulação de marionetas de varão, com a utilização dos estabilizadores como base de apoio para a plataforma de palco, a 1,10m de altura relativamente ao plano do solo, e com uma série de tubos complementares, também em alumínio, que se adaptavam àquelas duas secções por encaixe e ligando-se entre si por uniões roscadas idênticas às utilizadas nas canalizações. Era assim formada uma estrutura autoportante significativamente leve em relação a outras soluções, segura e sólida, que era revestida por um panejamento ocultando os manipuladores e restante pessoal de palco, tendo ainda a particularidade de ser de fácil montagem e desmontagem e igualmente fácil adaptação a espaços não convencionais. A boca de cena tinha 3x1,4 metros, adequada à apresentação de marionetas que variavam entre os 60 e os 80 centímetros de altura.

Ocultando a referida “passerelle”, com 4x0,7 metros e cujo piso ficava a 2 metros do solo (tendo um corrimão com 90 centímetros de altura de cada lado para segurança e apoio dos actores marionetistas e, na parte traseira, apoio das marionetas que não estavam em uso na cena) estavam os cenários que deslizavam para ambos os lados num conjunto de calhas suspenso ao nível do corrimão frontal. Por detrás do panejamento desta “caixa de palco” autónoma, estava uma linha de iluminação que era complementada por alguns projectores suspensos dos tubos superiores da estrutura e de duas linhas de projectores frontais exteriores e dependentes da sala de acolhimento do espectáculo, no caso da estreia, a Sala Polivalente do ACARTE.

A excelente promoção levada a cabo pelo Serviço ACARTE, a que não seria alheia a corrente de público que aquela sala tinha, a expectativa que se gerara em torno deste projecto, a projecção de alguns dos nomes envolvidos, com particular destaque para Lima de Freitas, Norberto Ávila e Paulo Brandão, mas também José Carlos Barros e Alberto Villar, a possibilidade de confrontar experiências tão diversas como as das companhias inglesas e das Marionetas de São Lourenço que, como referido, integravam a Mostra de Marionetas, foram certamente ingredientes que contribuíram para um estrondoso sucesso patente nas salas esgotadas, até a transbordar, em todas as sessões então efectuadas, seis em cinco dias consecutivos, bem como nos ecos da imprensa e da crítica teatral, de Carlos Porto a Manuela de Azevedo, de Jorge Listopad a Tito Lívio e outros.

c) Depois da estreia, o percurso.

Ao contrário do que os membros da Associação desejavam, os serviços responsáveis pelos apoios públicos à criação teatral, nomeadamente através do Fundo de Teatro, ignoraram o projecto, não consideraram o potencial que ali existia e mantiveram-se alheios às necessidades de estabilização e desenvolvimento da estrutura que funcionava totalmente dependente do voluntarismo dos seus associados numa base de dedicação profissional e de proventos totalmente amadores.

Os elevados investimentos em estrutura, materiais e equipamentos cénicos não foram acompanhados pelos poderes públicos nem sequer em termos da criação de condições, a nível de instalações, para ensaios e trabalhos oficinais, até 1990 pelo que as Marionetas de Lisboa continuaram nesses tempos a manter precariamente essas actividades no Convento dos Cardais. Excepção feita àquela ausência de apoios foi um projecto de instalação de uma unidade de produção artesanal de marionetas que entretanto foi submetido ao Instituto do Emprego e Formação Profissional, resultando num apoio de 1.070.000\$00 a fundo perdido e de 2.100.000\$00 de empréstimo

reembolsável que foram canalizados para o apetrechamento técnico da estrutura que, assim, criou condições de profissionalização de alguns dos seus membros que passariam a dedicar-se a tempo inteiro à arte da Marioneta.

Depois da apresentação na Sala Polivalente do ACARTE não surgiram novas oportunidades para apresentar o espectáculo noutras salas e a preparação de uma digressão envolvendo uma equipa com um mínimo de 14 pessoas para que o espectáculo fosse apresentado como na data de sua estreia, sem apoios à sua deslocação era totalmente impensável. Apenas em Novembro desse ano, por convite do Centro Nacional de Cultura, se faria, durante 5 dias, uma reposição numa, sala ainda em toscó, do Centro Comercial das Amoreiras, onde mais tarde iria ser instalada uma Sala de Bingo. Esta reposição, deficientemente promovida e num local improvável para espectáculos revelar-se-ia um desastre em termos de público e, conseqüentemente, financeiros, tendo as cinco sessões efectuadas uma média de uma quinzena de espectadores por sessão. Assim, apesar da valia do projecto, dos ecos que causou quando da sua primeira apresentação, o ano de 1985 encerrou com um saldo de 11 sessões realizadas e 897 espectadores alcançados.

Este espectáculo viria, no entanto, a ser objecto de reposição em mais três épocas, com algumas pequenas reduções de texto que iriam permitir que os 95 minutos iniciais de representação a que acresciam 15 minutos de intervalo, fossem reduzidos para 85 minutos com a supressão do intervalo, agilizando assim a aderência do público ao espectáculo mercê da sua duração encurtada. Esta versão revista foi apresentada nas épocas de 1987, 1989 e 1990, totalizando 7227 espectadores distribuídos por 56 representações que decorreram essencialmente em digressão, nomeadamente nalguns festivais. Na última época em questão o espectáculo foi adaptado para ser gravado e transmitido pela RTP como uma mini-série de quatro episódios.

Depois da estreia de *'D. Quixote e Sancho Pança'* começaram os preparativos para a montagem de uma adaptação de *'O Romance da Raposa'* de Aquilino Ribeiro para o que foi solicitado a um jovem da escola da Comuna para efectuar a adaptação dramaturgica. Assim, André Nuno – como fez questão de assinar a adaptação, mas hoje conhecido pela sua faceta de actor com o nome de André Gago – lançou mãos à obra e, através de ajustamentos que foram sendo feitos durante os ensaios, concluiu o desafio efectuado. José Carlos Barros gizou e orientou a execução colectiva de uma tapeçaria que constituiria o único suporte cénico da acção mercê de uma série de aberturas camufladas por fios de lãs e fitas de tecido suspensos, possibilitando assim a entrada das cabeças dos animais da trama dramática, os quais tinham as bocas articuladas de forma a de modo síncrono dar a ilusão de que as vozes que reproduziam o texto seriam suas. As marionetas criadas, com o apoio do seu mestre, por Ildeberto Gama partiam do conceito de funcionamento semelhante a uma pistola, isto é, têm um punho ortogonal à orientação da marioneta ao qual está acoplado uma argola que funciona como um gatilho que, por sua vez quando pressionado, faz activar um movimento de alavanca sobre a articulação da boca associado a uma mola de recuperação do movimento. Assim, o funcionamento em cena era bastante simples já que os actores manipuladores faziam introduzir as cabeças pelas aberturas disponíveis através das fitas e fios que recuperavam a sua posição inicial logo que a parte em que o corpo do animal se interrompia para dar lugar ao refiro punho ultrapassava essa espécie de cortina. Representando o cenário um espaço de bosque ou floresta, seria como se os animais estivessem semi-escondidos pela vegetação e com o apoio de alguns poucos adereços, como um tecido que se colocava num dado momento representando uma fonte ou uma lua cenografada na ponta de uma vara, assim se ilustravam todas as situações dramáticas da peça.

Estreado a 8 de Fevereiro de 1986, à semelhança do ‘D. *Quixote e Sancho Pança*’, na Sala Polivalente do ACARTE, integrado numa rubrica de “Teatro para Crianças”, foi igualmente um espectáculo de sucesso.

Com um dispositivo muito simples, como descrito, as marionetas eram manipuladas por José Neto, Amélia Fernandes, Fernanda Teixeira e José Ramalho que anteriormente estava no grupo Lanterna Mágica, de onde saiu para se juntar às Marionetas de Lisboa; a música executada ao vivo era de Fernando Guê e a que José Neto também eu um contributo.

Depois da apresentação de estreia, a Comuna – Teatro de Pesquisa acolheu as Marionetas de Lisboa para um mês de espectáculos a que se seguiu uma digressão por diversas localidades do território nacional com o apoio da Fundação Gulbenkian. Em 1986 fizeram-se 81 representações de ‘*O Romance da Raposa*’ que totalizaram 16.953 espectadores, o que, além de notável, foi uma dura provação para a equipa pois um espectáculo concebido para um máximo de cento e cinquenta espectadores, o equivalente a cinco turmas escolares, chegou a ter – como aconteceu na Covilhã – um público de mil e trezentos espectadores para uma representação no pavilhão gimnodesportivo da escola secundária local. Em 1987 fizeram-se 31 representações, em 1988, 42 representações e em 1989 fizeram-se 12 representações pelo que no cômputo geral foram efectuadas 196 representações a que assistiram 34.300 espectadores.

Nas quatro épocas em que ‘*O Romance da Raposa*’ esteve em repertório, a sua equipa de actores teve a substituição de Amélia Fernandes, que abandonou a companhia para se dedicar aos estudos académicos, por Cristina Pereira. Também Fernando Guê saiu e foi substituído por Nuno Santos.

Em 1986, as Marionetas de Lisboa estrearam ainda mais duas novas produções, o ‘*Auto da Barca do Inferno*’, de Gil Vicente, partindo do texto fixado pelo Professor Paulo Quintela, e ‘*As Histórias de Hakim*’, de Norberto Ávila.

O *'Auto da Barca do Inferno'* foi concebido por José Carlos Barros como um espaço de onde partiam em sentidos opostos as duas barcas, a infernal e a da Glória, estando portanto no momento da passagem da vida para a morte. O dispositivo cénico era uma simplificação da estrutura que servira a *'D. Quixote e Sancho Pança'*, libertando as tubagens suplementares que suportavam os panejamentos e, assim, deixando os actores manipuladores visíveis para o espectador, desconstruindo a visão tradicional do teatro de marionetas em que estes estão sempre invisíveis para os espectadores.

As cortinas de cenário foram substituídas por uma única tapeçaria em tecidos tingidos de negro, mais ou menos carregado gerando assim diversas nuances, com uma abertura central através da qual os diversos personagens entravam e se apresentavam na busca da barca que mereciam pelos seus actos em vida. As marionetas, também de varão e com dimensões similares às do primeiro espectáculo da companhia, diferiam destas nos materiais com as quais foram feitas. Barros inspirou-se nas gárgulas do mosteiro dos Jerónimos, que fotografou exaustivamente e, servindo-se da sua experiência de ceramista (cuja formação fez nas Caldas da Rainha e que constituiu a sua primeira ocupação antes de se dedicar às lides teatrais) modelou em barro a galeria de figuras vicentinas do referido auto. Foram feitos os moldes em gesso dessas figuras (em rigor, das cabeças, mãos e pés) e reproduzidos em resina poliéster e fibra de vidro, materiais então ainda pouco utilizados em teatro mas cuja técnica tinha vindo, por si e por Ildeberto Gama, a ser testada e aplicada no TNDMII, desde 1979, e de onde irradiou e se vulgarizou para o meio teatral em geral.

A encenação e direcção de actores estiveram a cargo de Carlos Cabral, a música foi composta por Paulo Brandão, executada ao vivo (numa primeira fase e depois gravada) por Fernando Guê e a iluminação foi de Luís de Almeida.

Os actores manipuladores eram Cristina Pereira, Fernanda Teixeira, José Neto, José Ramalho, Carlos Varela e o próprio José Carlos Barros.

Com estreia na Sala Estúdio do Teatro Nacional D. Maria II, em Maio de 1986, este espectáculo esteve no repertório da companhia até 1989, totalizando nessa fase 87 representações e alcançado os 11.637 espectadores; numa segunda fase foi remontado, sob direcção de José Ramalho, e circulou por todo o país, tendo por particular destinatário o público escolar e, assim, nos anos entre 1997 e 2000 foram efectuadas mais 62 representações a que assistiram 10.007 espectadores, sendo portanto obtidos no cômputo geral um total de 21.644 espectadores em 149 sessões efectuadas.

Este espectáculo foi o primeiro a receber apoio da então Secretaria de Estado da Cultura, no montante de 800.000\$00.

Em 1986, o espectáculo '*Auto da Barca do Inferno*' foi nomeado para os Prémios Garrett que a Secretaria de Estado da Cultura então promovia, na categoria Melhor Espectáculo para a Infância e Juventude. As Marionetas de Lisboa obtiveram o Prémio da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro pela qualidade do trabalho desenvolvido e inovações introduzidas no Teatro de Marionetas.

No final de 1986, foi estreada a peça '*Histórias de Hakim*', de Norberto Ávila e a que José Carlos Barros já estivera ligado quando fazia parte do Grupo de Fantoques Perna de Pau.

Como referido anteriormente, este grupo desfizera-se em por volta de 1977, tendo o espólio ficado à guarda de Rogério Guimarães. Em 1986, desse espólio ainda restavam umas marionetas de vara, isto é, manipuladas de baixo para cima, que tinham sido criadas por Dalton Salem Assef, um artista brasileiro que se juntara àquele grupo e que entretanto, por motivo de doença, falecera. Tendo as Marionetas de Lisboa o objectivo estatutariamente definido de «(...) recuperação, preservação e incremento do

fenómeno cultural gerado pela marioneta», foi entendido como oportuno propor a aquisição daquelas marionetas a Rogério Guimarães, o que viria a acontecer.

José Carlos Barros empreendeu então a tarefa de restaurar as marionetas, desenhando e fazendo executar novos figurinos na medida e que os originais estavam impraticáveis, abrindo partes nas cabeças das marionetas de modo a criar bocas articuladas com o respectivo sistema de accionamento através de fios e mola de recuperação, em que os fios desciam paralelamente à vara de suporte até ficarem ao alcance da mão do respectivo manipulador, e finalmente a sua repintura respeitando os traços gerais de Dalton Salem Asséf.

Do ponto de vista do dispositivo cénico utilizado, aproveitaram-se tubagens da estrutura inicial que tinham sido adaptadas à estrutura de andaime que foi a base de '*D. Quixote e Sancho Pança*' e agora não entraria, para criar duas zonas de representação em que do lado esquerdo decorria a acção reservada às marionetas existentes e, do lado direito, um ecrã para projecção de sombras que ilustravam as histórias que *Hakim* contava.

Eram assim experimentadas duas técnicas de marionetas de que os membros da companhia, com excepção de José Carlos Barros, desconheciam até então: a marioneta de vara e o teatro de sombras. Este facto levou a um intenso trabalho de treino e ensaios que alongou o período de gestação do espectáculo do qual se viriam a fazer 33 representações a que assistiram 5.472 espectadores.

Na época de 1987 continuaram-se a apresentar os primeiros espectáculos da companhia e que se mantinham em repertório, na época de 1988 não se apresentou '*D. Quixote e Sancho Pança*' nem '*Histórias de Hakim*' que foi retirado do repertório. Representava-se portanto '*Auto da Barca do Inferno*' e '*O Romance da Raposa*', a que se juntaram duas novas produções, ambas com recurso à técnica de marionetas de mesa, que foram a '*História Trágico-Marítima*', uma adaptação que José Carlos Barros fez

da obra de Bernardo Gomes de Brito que coligiu e publicou no século XVIII uma colecção de relações de naufrágios ocorridos entre 1552 e 1602, espectáculo este de que viriam a ser feitas 30 representações que alcançaram uma audiência de 4.621 espectadores.

A outra produção, estreada no Auditório do Museu Nacional de Arte Antiga, foi o *'Auto da Índia'* de Gil Vicente, que teve igualmente marionetas, cenário e encenação de José Carlos Barros. Contudo, e apesar de ter efectuado 22 representações que obtiveram 1673 espectadores, este não foi um espectáculo que tenha deixado a companhia completamente satisfeita e por essa razão começou-se a pensar na sua reformulação. Até porque as dificuldades crescentes que o cansaço por não poder ter um espaço próprio sem limitações para ensaios e oficina, bem como a ausência de apoio regular, começavam a corroer o ânimo dos diversos intervenientes. Apesar disso, no cômputo geral da época, efectuaram-se 120 representações com 17858 espectadores alcançados.

Em 1988 a companhia apela mais uma vez a Carlos Cabral que vai refazer, com José Carlos Barros, completamente o conceito da montagem do *'Auto da Índia'* que passará a uma técnica de teatro de rua com recurso a duas figuras situadas entre o gigantone e a "humannette" com as quais se representavam os personagens femininos da peça, sendo actores caracterizados e representando em cima de andas José Neto e José Ramalho. As marionetas dos personagens masculinos foram reconstruídos e adaptados para a nova forma de apresentação pelo seu autor. Cristina Pereira treinou percussão para acompanhar ao vivo e ir pontuando as diversas situações dramáticas no desenrolar da acção. O dispositivo cénico, muito simples, recorria a um conjunto de pináculos de madeira que sustentavam uma corda e descreviam um círculo com cerca de 6 metros de diâmetro que assim demarcava a área de representação, colocando-se o público em seu redor; duas aberturas diametralmente opostas permitiam a entrada dos

actores na área de representação, vindos do ponto de apoio que tivesse para estabelecer um camarim improvisado em que se vestiam e caracterizavam; os personagens masculinos estavam suspensos de uns cintos especialmente maquinados e ocultos sob as saias dos manipuladores que ocultavam também as andas sobre as quais se movimentavam.

O resultado da forma escolhida para a representação, permitia assim uma variedade de leituras e interpretações das situações dramáticas que se tornavam interessantes e desafiadoras para o espectador.

Tendo-se mantido em reportório durante bastantes anos, a dupla de actores manipuladores foi várias vezes refeita, tendo representado o papel de moça, além de José Neto, Jorge David, Miguel Borges e Joaquim Guerreiro. Assim, até 2000, fizeram-se desta versão 222 sessões a que assistiram 31.600 espectadores aproximadamente, das quais algumas em digressão ao estrangeiro, com presença em França, Luxemburgo, Alemanha e Grécia.

É em finais de 1988 que as Marionetas de Lisboa alugam um espaço no Beco de Penabuquel, na zona de Alfama próximo dos vestígios da muralha Fernandina de Lisboa, o que se tornava atraente devido à possibilidade de implantação da companhia numa área popular e bastante frequentada pelos turistas. Porém esta iniciativa depressa se transforma num pesadelo uma vez que as obras de adequação do espaço, um anterior armazém de papel usado, se tornaram num sorvedouro de todos os recursos financeiros e as dificuldades encontradas devido a imprevistas infiltrações de água para cuja solução seriam necessários meios de que não se dispunha. As consequências desta aventura foram o abandono do espaço sem se ter chegado a tirar qualquer partido dele a que se seguiu o auto-afastamento de José Carlos Barros que, entretanto tinha iniciado um período de colaboração com o INATEL e a que se seguiria a sua saída do Teatro Nacional D. Maria II em 1989/1990.

Também a utilização do espaço no Convento dos Cardais estava a chegar ao seu termo, em virtude daquela instituição ter um projecto de musealização da Igreja, sacristia e anexos, além de outras obras de reabilitação que, com a aproximação do seu início, precipitaram a saída da companhia e seus materiais para a única solução que o então vereador da Cultura da Câmara Municipal de Lisboa, Dr. João Soares, pode proporcionar, desanexando um espaço de armazém do Museu da Cidade que existia no perímetro da Feira Popular de Lisboa, embora com acesso autónomo pela Avenida da República.

Em consequência do que se descreveu, em 1989 não ocorreu a estreia de qualquer espectáculo, mantendo, no entanto, em reportório o *'Auto da Índia'* e *'O Romance da Raposa'*, fazendo-se a remontagem, como dito atrás, de *'D. Quixote e Sancho Pança'*, e tendo sido apresentadas ainda mais 6 representações de *'Auto da Barca do Inferno'*. Assim, no cômputo geral desse ano, apesar de todos os constrangimentos e vicissitudes a companhia efectuou 86 representações a que assistiram 10.753 espectadores.

Em 1990 a situação era deveras preocupante: sem recursos financeiros próprios que se esgotaram na quase totalidade com a malograda aventura do Beco do Penabuquel, sem subsídio regular, com encargos fixos que advinham da necessidade de continuar a liquidar o empréstimo concedido anos antes pelo Instituto do Emprego e Formação Profissional, o cansaço e o desânimo que atingiram vários dos seus membros que entretanto abandonaram a associação, a instabilidade gerada pela mudança para um espaço sem condições mínimas de ensaios e de deficiente "habitabilidade" que iria exigir um grande empenho, alguns recursos e muitas horas de trabalho para tornar viável a sua utilização em modo de sobrevivência, fez-se a montagem de *'A Travessia'* partindo da memória do espectáculo criado nos anos setenta pelo grupo Perna de Pau que se baseara no conto popular *'O Lobo, a Ovelha e o Repolho'*.

Tal como no espectáculo em cuja memória se inspirou, a travessia assumia-se como projecto animação em que o enunciado da situação dramática era dado ao público infantil pelas marionetas de luva (fantoques), um “apresentador” mediava a acção entre a plateia e o “palco” constituído pela *barraquinha* e que, com o recurso a vários adereços e máscaras, induzia o oferecimento de voluntários para representarem as diversas hipóteses de solução para o problema apresentado até se encontrar a hipótese válida com que a performance era concluída, embora sempre se seguisse, à semelhança, aliás, da generalidade dos espectáculos das Marionetas de Lisboa, desde o seu aparecimento, um período dedicado à mostra dos bastidores e ao esclarecimento das questões que o público quisesse colocar.

Os únicos intervenientes eram José Ramalho e Cristina Pereira que, assim se manteriam disponíveis para responder às solicitações de espectáculos que fossem feitas, reunindo equipas maiores apenas em situações pontuais em que as condições de reposição dos espectáculos se apresentassem minimamente viáveis.

Assim, o ano de 1990 caracterizou-se pela reposição, para digressão, de ‘*D. Quixote e Sancho Pança*’ de que se fizeram 45 representações que alcançaram 6.090 espectadores, a apresentação de que se fizeram 31 representações totalizando 4010 espectadores de que se fizeram 31 representações totalizando 4010 espectadores e a estreia de ‘*A Travessia*’ de que se fizeram 10 representações totalizando 653 espectadores, com o resultado global de 86 representações e 10.753 espectadores.

No princípio do ano de 1991 precipitaram-se as condições de funcionamento da Associação e da companhia, em virtude dos problemas já referidos com o espaço, o que só se viria a resolver com a conclusão do processo de desanexação do edifício da administração do antigo matadouro de aves que há muitos anos tinha passado a depósito do Museu Municipal, como já referido. Esse edifício, um torreão de 2 pisos estava com alguns problemas de estabilidade, apresentando diversas rachas e fissuras, pelo que a

respectiva cintagem e reparações de emergência pelos serviços camarários demoraram algum tempo o que, coincidindo com a inadiável saída do Convento dos Cardais, levou a que a Associação interrompesse por completo as actividades, com excepção da exibição do *'Auto da Índia'* e de *'A Travessia'*, o que se devia ao facto de os materiais essenciais a essas funções ocuparem um espaço reduzido que tornavam possível o seu transporte numa viatura ligeira de passageiros e a sua guarda pelos actores na sua própria residência. Era a era da «célula de sobrevivência».

Ainda assim, com os obstáculos descritos, apresentaram-se 26 representações do primeiro espectáculo referido, a que assistiram 3.979 espectadores e 41 representações de *'A Travessia'* a que assistiram 2.007 espectadores, totalizando 67 funções e 5.986 espectadores.

Em 1992 é feita nova reposição do *'Auto da Barca do Inferno'* a que assistiram 2.585 espectadores distribuídos por 30 representações, a que acresceram 39 representações do *'Auto da Índia'* a que assistiram 4.850 espectadores e 24 representações de *'A Travessia'* a que assistiram 1.689 espectadores, totalizando 93 funções e 9.124 espectadores. Porém, como se viu não houve condições para a estreia de nenhuma produção nova, pelas razões apontadas.

Em 1993, concluem-se as obras que devolveram ao edifício na Av. da República alguma habitabilidade e, devido ao derrube de paredes interiores, foi possível criar uma sala com cerca de 5m de largura por 9 metros de profundidade e 4,7 metros de pé-direito onde foi montada uma bancada com capacidade para 49 cadeiras que, quando as sessões se destinavam a crianças, podiam ser substituídas por bancos corridos almofadados e, dessa forma, a capacidade chegava a oitenta lugares. Esta situação vem permitir o desenho de um projecto para aquele espaço, a que se deu o nome de Casa das Marionetas, e que visava a realização de obras que viessem a transformar aquele espaço

numa ancora definitiva para a Associação desenvolver o trabalho de criação artística, formação de públicos, animação sociocultural e ligação às comunidades locais.

A colocação de grandes painéis de publicidade própria, que cobriram quase totalmente a fachada virada para a Av. da República, veio trazer uma nova visibilidade à acção das Marionetas de Lisboa tornando a Casa das Marionetas um local de visita assídua para muitas turmas escolares que ali seriam conduzidas ao longo dos anos quer para assistirem aos espectáculos quer apenas com o objectivo de apreciarem o espólio e assistirem a uma palestra que, por essas ocasiões sempre era preparada e organizada. Por vezes, sobretudo nos últimos anos da década, quando o Museu da Marioneta das Marionetas de São Lourenço e o Diabo funcionava irregularmente ou de modo intermitente (situação a que os problemas com o edifício em que estava instalado não eram alheios), era na Casa das Marionetas que algumas excursões de escolares juvenis aportavam para satisfazer a curiosidade sobre o mundo das marionetas.

Assim, em 1993, além da apresentação de espectáculos de *'A Travessia'* e do *'Auto da Índia'*, estreou-se uma adaptação de *'A Dama Pé de Cabra'* de Alexandre Herculano, feita e encenada por José Ramalho, com marionetas de Ildeberto Gama e música, composta e gravada por Paulo Ferreira Lopes, que tinha a particularidade de sustentar toda a acção dramática que era representada sem recurso a palavras. Os actores foram Cristina Pereira, José Ramalho e Artur Denominato. O dispositivo cénico partia de uma estirador de desenho que foi transformado de acordo com as necessidades de cada cena, ora funcionando com espaço em que as marionetas, de mesa, evoluíam, ora como local de projecção de sombras ou de biombo sobre o qual figuras recortadas, como sombras, desenhavam os combates entre os «cristãos» e os «sarracenos». A manipulação era totalmente á vista criando-se dois planos de representação que interagiam, a do actor propriamente dito e a das marionetas.

Esta produção, pelas suas características adequava-se bem para se apresentar no estrangeiro, pelo que foi proposto para participação na edição de 1994 do *Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes*, em Charleville-Mèzières, França.

No balanço do ano de 1993 aparecem 20 representações do ‘*Auto da Índia*’ a que assistiram 2.792 espectadores, 44 representações de ‘*A Travessia*’ a que assistiram 2.439 espectadores e com a estreia de ‘*A Dama Pé de Cabra*’ contabilizaram-se mais 66 representações com 3.359 assistentes, o que revela as novas possibilidades permitidas pela abertura da sala da Casa das Marionetas, pese embora o seu carácter precário. Eram alcançados assim as cifras de 8.590 espectadores para 130 sessões efectuadas do conjunto dos três espectáculos referidos.

Em 1994, há uma diminuição dos números de sessões e de espectadores, mas no entanto fica marcado pela deslocação ao estrangeiro com a ‘*A Dama Pé de Cabra*’, para participar no *Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes*, e também pela estreia de uma nova produção intitulada de ‘*Histórias Contadas*’ e contou com um conjunto de fábulas daquele autor francês adaptadas por Joaquim Pedro Ferreira, marionetas e encenação de José Ramalho, a representação e manipulação a cargo deste e de Cristina Pereira e a música de Nuno Santos; As fábulas escolhidas foram *Cigarra e a Formiga*, *Raposa e as Uvas*, *Lobo e o Cordeiro*, *Raposa e o Corvo*, *Lobo e o Cão* e *Raposa e Cegonha*.

Esta produção iria, no ano seguinte, apresentar-se no Museu Gulbenkian, no quadro das animações no âmbito da Exposição “*No tempo em que os animais falavam*”, evocativa da obra de La Fontaine, no ano do tricentenário da sua morte, era um espectáculo de actores e marionetas de vara, com música ao vivo e foi um projecto artístico direccionado a todo o público, tornando-se ideal para animação de escolas ou bibliotecas, contribuindo de uma forma lúdica para o incentivo à leitura e sensibilização à dramatização e teve a classificação etária para maiores de 4 anos.

Tomando como referência a floresta, meio ambiente dos animais, cenário natural das fábulas, foram utilizados materiais naturais na construção das marionetas. Pincéis, vassouras, esfregonas, piassabas, escovas e escovilhões são os objectos que conjugados dão forma às figuras da Raposa, Cigarra, Formiga, Corvo, Lobo, Cão, Cordeiro e Cegonha.

No cômputo geral de 1994, foram efectuadas 68 sessões e alcançados 4.003 espectadores com a seguinte distribuição: 6 representações do *'Auto da Índia'* a que assistiram 554 espectadores, 50 representações de *'A Travessia'* a que assistiram 2.891 espectadores, 9 representações de *'A Dama Pé de Cabra'* contabilizando-se 385 espectadores e 3 representações de *'Histórias Contadas'* a que assistiram 173 espectadores.

No ano de 1995, além dos três espectáculos que se apresentaram no ano anterior, a companhia organizou uma exposição comemorativa dos seus 10 anos de actividade que tinha animações, sob a forma de um pequeno espectáculo dirigido por José Ramalho que, com Cristina Pereira também actuava, funcionando no contexto dessa exposição. No final do ano foram ainda feitas duas representações de um novo espectáculo, *'Cid'*, que foi reformulado e teria na sua forma definitiva a estreia na Sala Nova da Comuna – Teatro de Pesquisa a 16 de Março do ano seguinte, com marionetas de José Carlos Barros, que partilhava com José Ramalho, também responsável pela encenação, a responsabilidade do dispositivo cénico, a música esteve a cargo de Paulo Ferreira Lopes e a interpretação e manipulação a cargo de Joaquim Pedro, Júlio Guerreiro, Nuno Bernardo e Artur Denominato.

O balanço do ano foi significativo, tendo sido atingidos 18.667 espectadores em 187 sessões com a seguinte distribuição: 17 representações do *'Auto da Índia'* a que assistiram 3.681 espectadores, 40 representações de *'A Travessia'* a que assistiram 2.700 espectadores, 11 representações de *'A Dama Pé de Cabra'* a que assistiram 820

espectadores, 51 representações de *'Histórias Contadas'* a que assistiram 6.911 espectadores, 66 sessões de animação no quadro da *'Exposição 10 Anos'* com 4.482 assistentes e 2 representações do *'Cid'* a que assistiram 173 espectadores.

Em 1996 o repertório de espectáculos apresentados mantém-se idêntico, excepção feita à *'Exposição 10 Anos'* e ao do *'Auto da Índia'*, sendo ainda feita uma experiência de teatro de sombras com *'A Torre do Mar'* com duas sessões apenas e à qual as Marionetas de Lisboa voltariam apenas no ano de 1998. Assim, foram efectuadas 20 representações de *'A Travessia'* a que assistiram 1.743 espectadores, 4 representações de *'A Dama Pé de Cabra'* a que assistiram 109 espectadores, 55 representações de *'Histórias Contadas'* a que assistiram 5.196 espectadores, 27 representações do *'Cid'* a que assistiram 3.392 espectadores e as duas sessões experimentais de *'A Torre do Mar'*, com a presença de 64 espectadores (convidados).

Feito o balanço do ano, eram contabilizados 10.504 espectadores distribuídos pelas 108 sessões efectuadas.

Em 1997 é remontado o *'Auto da Barca do Inferno'*, de que se farão 24 sessões, o *'Auto da Índia'* não se apresenta, é feita uma exibição apenas de *'A Dama Pé de Cabra'*, são apresentadas 13 sessões de *'A Travessia'* e 24 representações de *'Histórias Contadas'* a que assistiram, respectivamente pela ordem indicada, 2.810, 722, 78 e 3.137 espectadores, a que há que juntar uma única performance intitulada *'Uma Questão de Nabos'* concebida e executada por José Ramalho a partir da utilização de produtos hortícolas transformados, adaptados e manipulados durante a própria representação, proposta como um *'happening'*, e que abrangeu 182 espectadores; obtiveram-se assim os valores de 6929 espectadores distribuídos por 63 sessões.

Em 1998, prosseguiu a apresentação do *'Auto da Barca do Inferno'*, de que se farão 32 sessões a que assistiram 5.532 espectadores, fizeram-se 37 representações de *'Histórias Contadas'* a que assistiram 5.229 espectadores, 1 representação do *'Auto da*

Índia' a que assistiram 165 espectadores, 7 sessões de '*A Travessia*' a que assistiram 1.125 espectadores e, depois de uma total reformulação e o convite a Alexandra Gonçalves para criar novas sombras, estreou-se a versão definitiva de '*A Torre do Mar*', de que se fizeram 66 sessões que alcançaram 2.152 espectadores.

'*A Torre do Mar*', apresentava-se como «uma viagem simbólica da epopeia dos Portugueses pelo Mundo, na perspectiva do personagem que realiza uma viagem iniciática na procura da quimera da felicidade, encerrada numa Torre» e tratou-se de um trabalho experimental, centrado na técnica de teatro de sombras que privilegiava a imagem e a ausência da palavra », utilizando como suporte dramático da acção uma gravação concebida e executada pelo compositor Paulo Ferreira Lopes. Eram usados como suporte de projecção, ecrãs negros, onde são projectadas e manipuladas sombras, criadas em serapilheira, realçando a plasticidade deste material, gerando imagens que nos transportam para um mundo onírico, sensorial e poético, acompanhadas pelos sons ritualistas da música original criada para esta produção; esses ecrãs negros ladeavam o elemento cenográfico central construído como um aquário, no qual decorria a manipulação da água e um conjunto de alterações sucessivas da sua cor com a utilização de alguns reagentes e indicadores químicos.

O guião fora concebido por Joaquim Pedro Ferreira e José Ramalho que também assinava a encenação e a cenografia. A manipulação estava a cargo de Cristina Pereira, José Ramalho e Artur Denominato.

Em 1999, as Marionetas de Lisboa ainda apresentaram mais uma vez o '*Auto da Barca do Inferno*', com a assistência de 400 espectadores, 13 representações do '*Auto da Índia*' a que assistiram 1.728 espectadores, 21 sessões de '*A Travessia*' a que assistiram 2.031 espectadores, 31 representações de '*A Dama Pé de Cabra*' a que assistiram 1.289 espectadores, 44 representações de '*Histórias Contadas*' a que assistiram 4.448 espectadores, 3 exposições de '*A Torre do Mar*', que alcançaram 553

espectadores, 1 nova performance de *‘Uma Questão de Nabos’* que abrangeu 182 espectadores, e fizeram-se três estreias; foram elas o *‘Retábulo de Mestre Pedro’*, de Manuel de Falla, *‘Geneviève de Brabant’*, de Erik Satie e *‘A Rua dos Fantomas’*, de Javier Villafañe, de que se fizeram respectivamente 4, 2 e 3 representações, correspondendo pela ordem indicada uma assistência de 1.848, 141 e 318 espectadores, perfazendo, portanto o total de 12.788 espectadores distribuídos por 123 sessões de 10 espectáculos distintos.

O espectáculo *‘Retábulo de Mestre Pedro’* utilizava marionetas de vara e sombras de grande dimensão. Ao libreto de Falla foram acrescentadas cenas da obra de Cervantes, ilustradas musicalmente partes da sua obra *‘El Amor Brujo’* de maneira a situar do ponto de vista cénico, a figura de D. Quixote e a sua evolução até chegar à cena propriamente dita de *‘Retábulo de Mestre Pedro’*. Com dramaturgia, encenação e cenografia de José Ramalho, marionetas de Ildeberto Gama e figurinos de Cristina Pereira, o espectáculo tinha a participação de músicos e cantores da Orquestra Estúdio da Universidade de Aveiro *Drama Per Música*, cuja direcção esteve a cargo do Maestro António Lourenço, e a estreia ocorreu a 17 de Abril no Cineteatro Aveirense.

‘Geneviève de Brabant’, de Erik Satie, cuja música era executada ao vivo pela pianista Vera Belozorovitch e a participação do actor José Paulo, teve a tradução, adaptação e dispositivo cénico com responsabilidade repartida entre José Ramalho e Carlos Lança, marionetas de fios de Ildeberto Gama e Carlos Lança, figurinos de Cristina Pereira, encenação de José Ramalho e desenho de luz de José Luís Reis. Finalmente, *‘A Rua dos Fantomas’*, foi construído a partir de três textos do autor e marionetista argentino Javier Villafañe, pretendendo aliar a tradição do teatro popular de fantoches de luva à sensibilização ao jogo teatral numa perspectiva lúdico-pedagógica, proporcionando ainda ao espectador uma ideia da variabilidade no mundo

da marioneta, através da utilização no mesmo dispositivo cénico de três técnicas distintas de marionetas: de luva, de varão e de mesa.

A direcção foi de José Ramalho, as marionetas de Amândio Anastácio e os actores manipuladores eram Artur Denominato e Marta Pacheco.

No ano 2000, as marionetas de Lisboa completaram 15 anos de existência, que foram também 15 anos de resistência à adversidade perceptível na continuação da vivência em condições precárias e num espaço muito longe de oferecer as condições que uma companhia com o seu historial e o reconhecimento público, quer nacional, quer internacional, mereceria.

No último ano considerado neste estudo, o tipo de programação e os números alcançados seguiram a tendência que se vinha verificando: apresentação de espectáculos que estavam no seu repertório e, quando com elencos mais numerosos, eram chamados alguns elementos que habitualmente não participavam do trabalho quotidiano da companhia, sendo chamados sempre que havia solicitações dos espectáculos e as agendas de todos os intervenientes se podiam harmonizar, continuavam-se a apresentar espectáculos com poucos intervenientes e que eram assegurados pelo núcleo permanente e faziam-se algumas experiências que, depois de testadas com público, seriam refeitas e aperfeiçoadas se as audiências, geralmente por convite, reagissem satisfatoriamente.

O *'Auto da Barca do Inferno'*, foi apresentado ainda por mais 6 ocasiões, com a assistência de 1.412 espectadores, foram efectuadas 3 sessões de *'A Travessia'* com 124 espectadores, 12 representações de *'A Dama Pé de Cabra'* a que assistiram 586 espectadores, 14 representações de *'Histórias Contadas'* a que assistiram 1.820 espectadores, 5 exhibições de *'Geneviève de Brabant'*, com 199 espectadores, 76 representações de *'A Rua dos Fantasmas'*, a que assistiram 5.088 espectadores, 2 performances de *'Todos Nós Somos Ninguém'*, um projecto que tentava revisitar Garrett

e que não mais foi tratado, com apenas 87 assistentes e ainda um projecto de poesia e marionetas com poemas de Al-Mu'tamid com o título de '*O Meu Coração é Árabe*', a que assistiram 133 espectadores repartidos por 3 sessões. Acrescem ainda as representações que a companhia fez integrada no projecto produzido pela Capela Real e pelo Arsenal d'Arte, '*As Guerras de Alecrim e Manjerona*' de que se fizeram 6 sessões assistidas por 970 espectadores. No balanço final do ano contam-se, assim, 127 representações de 9 espectáculos distintos a que assistiram 10.419 espectadores.

O espectáculo '*As Guerras de Alecrim e Manjerona*' não estava programado e tratou-se de uma resposta a uma solicitação das entidades produtoras referidas cuja direcção era do maestro Stephen Bull e do actor e encenador Paulo Matos, respectivamente. Com apenas dois meses entre o convite e a estreia prevista, as Marionetas de Lisboa aceitaram a oportunidade de, assim e em certa medida, poderem comemorar (ainda que privadamente) a sua passagem 15 anos antes por aquela mesma sala e de certa forma prestar tributo à memória da personalidade que decididamente tornara possível o nascimento da companhia. Foram essas as razões particulares que levaram a companhia a interromper alguns projectos para tomar parte num espectáculo em que, à parte a concepção das marionetas e do suporte técnico essencial à sua representação, eram apenas um dos componentes do espectáculo que misturava actores, músicos e marionetas no mesmo palco.

O espectáculo tinha, como já referido, encenação de Paulo Matos, direcção musical, bem como a reconstituição de fixação da partitura final (a partir de fragmentos de António Teixeira), de Stephen Bull, cenários de Catarina Amaro, desenho de marionetas de Ildeberto Gama e direcção de marionetas de José Ramalho, a participação de nove cantores-actores e da Orquestra Capela Real com um colectivo de 13 músicos. Estreou a 8 de Fevereiro na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

No termo do período desde 1985 até a termo de 2000, a companhia da Associação Cultural Marionetas de Lisboa, apresentou 19 criações perfazendo um total de 1.622 sessões e alcançando 178.929. espectadores.

A acompanhar esta actividade que representa a face mais visível da estrutura, existe todo um outro campo de acção desenvolvido e de difícil quantificação que se traduz em inúmeras acções de formação a público em geral ou dirigidos a sectores específicos de diversos escalões etários, a grupos socioprofissionais específicos como professores, de diversos graus de ensino, ou animadores culturais, ou outros. Registe-se ainda o envolvimento empenhado no estabelecimento e formalização da UNIMA-P como organização de todos aqueles que em Portugal se dedicavam à arte da marioneta.

d) Um modelo para novas estruturas?

As Marionetas de Lisboa tornaram-se uma referência e um modelo, pelo menos aparente, para as novas gerações de marionetistas que lhes sucederam.

Por um lado, a complexidade técnica e apuro técnico das marionetas que apresentava transmitiam uma ideia de segurança e estabilidade da estrutura, assim como de disponibilidade de recursos técnicos e financeiros que não eram reais, antes resultavam de um capital de experiência artística e humana intensas alcançado em condições limite de dedicação pessoal dos seus elementos.

Por outro lado, a sua organização como associação cultural sem fins lucrativos permitia uma flexibilidade que facilitava a circulação das pessoas na medida dos seus interesses diversificados, trazia algumas vantagens no plano da fiscalidade, nomeadamente a isenção de sujeição a IRC, imposto de rendimentos de pessoas colectivas, e a redução da Taxa Social Única a que estaria sujeita.

Assim, serão várias as estruturas congéneres que na respectiva formação irão escolher a forma de associação cultural para formalizarem a sua constituição. Sendo

informação de difícil acesso, a respectiva quantificação dependerá de um levantamento a fazer para o qual o tempo limitado deste trabalho não permitiu fazer. Existe porém essa ideia enraizada em muitos dos actuais agentes que de alguma forma o deixam entender.

5. CONCLUSÃO

As Marionetas de Lisboa, à data de conclusão deste trabalho, estão com a actividade suspensa na quase totalidade. Exceptuam-se episódicas aparições públicas de um espectáculo a solo de José Ramalho, '*Contos do Mundo*', em Outubro de 2010 e uma participação num concerto encenado da Orquestra Gulbenkian, com '*O Retábulo de Mestre Pedro*', de Manuel de Falla, e pouco mais.

O encerramento da Feira Popular de Lisboa em Outubro de 2003, na sequência de uma permuta de terrenos entre a Câmara de Lisboa e a empresa Bragaparques veio precipitar uma situação para a qual as Marionetas de Lisboa não estavam preparadas: o abandono do espaço que, desde 1990-199, era o seu laboratório, escritório, armazém, enfim quase tudo quanto uma entidade da sua natureza precisa minimamente para sobreviver.

São sabidas as vicissitudes políticas da época, com a substituição do Presidente da Câmara, Dr. Pedro Santana Lopes, pelo seu Vice-presidente, Dr. Carmona Rodrigues, a que se seguiu a convocação de eleições municipais antecipadas e a gestão temporária por uma Comissão de Gestão.

É nesse contexto que as Marionetas de Lisboa se debaterão com a dificuldade de encontrar interlocutores na Câmara Municipal dispostos a ponderar a situação criada com a entrada dos bulldozers da Bragaparques demolindo a eito, na ânsia de tornar um negócio obscuro aos olhos da opinião pública em facto consumado, e sem que uma

solução de realojamento minimamente aceitável tivesse sido encontrada pelo que, aos protestos feitos pelas Marionetas junto dos responsáveis da C.M.L., as operações são suspensas e o espaço vai ser, durante algumas semanas, entaipado por razões de segurança das pessoas e bens.

In extremis, em Junho de 2007, quando os bulldozers já afectavam os alicerces do edifício em que estavam instaladas, as Marionetas de Lisboa receberam, por ordem da então Comissão de Gestão, uma proposta a que não houve possibilidade de resistir, de aluguer de duas lojas contíguas, em tosco, na Quinta do Lavrado, para depositar e guardar os seus materiais e aí supostamente poder efectuar o seu trabalho.

A transferência dos bens foi feita de modo completamente caótico durante um fim-de-semana, o período que mediou entre a assinatura do protocolo com a C.M.L. para o cedência do espaço alugado pela empresa municipal GEBALIS com a respectiva entrega das chaves e o reinício dos trabalhos de demolição na segunda feira seguinte.

O espaço em questão embora dispondo de uma área considerável, não dispõe de pé direito suficiente para o ensaio da generalidade dos espectáculos, está em tosco sem revestimento de paredes nem do piso, tem infiltrações diversas que foram comunicadas com vista à sua reparação que, à data ainda não aconteceram, não tendo sido feita a instalação de água nem luz por esse motivo. Situado num conjunto de blocos de realojamento social, tem condições de segurança algo preocupantes, tendo já sido alvo de alguma vandalização.

Por isso a documentação das Marionetas de Lisboa encontra-se encaixotada ou, por vezes amontoada numa zona mais recatada do espaço, mas o seu manuseamento com vista à sua arrumação ordenada de modo a viabilizar uma operação de consulta, revelou-se praticamente impossível nas condições descritas.

Assim, a informação que sustenta a descrição do caso Marionetas de Lisboa foi a possível reunir a partir da documentação essencial, tal como livros de actas, alguma

correspondência e algumas cópias de ficheiros informáticos que estão à guarda de alguns dos seus elementos, a partir da memória de alguns dos seus intervenientes, com as naturais possibilidades de desvio que a acção do tempo produz, e que, sempre que possível, se colocaram em confronto para a respectiva validação.

Referências

1. ALMEIDA, A. A. Marques de. 1997. “*O Zangão e o Mel. Uma metáfora sobre a diáspora sefardita e a formação das elites financeiras na Europa (séculos XV a XVII)*”, *Oceanos* n.º 29, Lisboa: CNPCDP, pp. 25 – 35. In www: <URL: http://www.catedra-albertobenveniste.org/_fich/15/O_Zangao_e_o_Mel.doc>, [consult. 2011-01-19] e, em www: <URL: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.fl.ul.pt/unidades/sefarditas/textos/textos_2.htm> [consult. 2010-11-16].
2. ANDRADE, António Manuel Lopes : in GONÇALVES, Miguel, et alii (orgs.), *Gramática e Humanismo. Actas do Colóquio de Homenagem a Amadeu Torres*. Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, 2005, vol. II, pp.15-25. In www: <URL: <http://www.catedra-alberto-benveniste.org/documentacao.asp?tab=5#t>>, consulta em 19 de Abril de 2009)
3. BRANCO, Pedro. 1983. Notas para a História dos Bonifrates, Presépios, Fantoches, Robertos s Marionetas em Portugal, Cadernos da Biblioteca Operária Oeirense. Oeiras: Biblioteca Operária Oeirense.
4. BACHMANN, Graça Fonseca e Costa, “*A Architectura das Sinagogas*” in Catálogo da Exposição *Os Judeus Portugueses entre os Descobrimentos e a Diáspora*, [pp. 36-45]. Lisboa: Associação Portuguesa de Estudos Judaicos.
5. CANDEIAS, António. 2005. Modernidade, educação, criação de riqueza e legitimação política nos séculos XIX e XX em Portugal, in *Análise Social*, vol. XI (176). [pp.477 – 498]. In www: <URL: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/aso/n176/n176ao1.pdf>> , [consult. 2010-11-09].
6. CASTRO, E. de. “*Teatro de Fantoches: um sonho de 20 anos*” in revista *Flama* n.º 839, de 30 de Abril de 1964, p. 8.
7. COELHO, António Borges. 1997. “*Judeus e Cristãos-novos Portugueses*” (*séculos XVI e XVII*)”, in *Revista Oceanos* n.º 29, Lisboa: CNPCDP, pp. 37 – 47.

8. CORREIA, Carlos Manuel Pires. 1989. *Auto da Criação do Mundo, Espectáculo de teatro popular pelos Bonecos de Santo Aleixo*, Tese de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
9. CORTESÃO, Armando. 1944. *The Suma Oriental of Tomé Pires and the Book of Francisco Rodrigues*, Hayaduk Society, Londres,
10. ————. 1978. *A Suma Oriental de Tomé Pires e o Livro de Francisco Rodrigues*, Coimbra, 1978.....
11. DELGADO, Henrique. (a) *Estatuetas Articuladas no Museu Grão-Vasco em Viseu*, revista Plateia nº 401 de 8 de Outubro de 1968, Lisboa, p. 43
12. ————. (b) *Joaquim Pinto: o desenvolvimento dos meios de transporte determinou o desaparecimento dos grandes pavilhões de Teatro Marionetas*, revista Plateia nº 363 de 16 de Janeiro de 1968, Lisboa, pp. 12 – 13.
13. ————. (c) *Os Bonifrates Versus os Historiadores do Teatro em Portugal*, jornal República de 21 de Junho de 1969, Lisboa, p. 9.
14. ————. (d) «- *Por dez tostões de entrada em jardins públicos, já me sentiria recompensado...*», *desabafa o titereiro popular António Dias*, (Reportagem). revista Plateia nº 354 de 14 de Novembro de 1967, Lisboa, p. 8 – 9.
15. ————. (e) *Henrique Duarte: «- trabalhar sozinho dentro de uma pequena barraca de fantoches, obriga a um esforço de cuja violência o público raramente se apercebe»* (Reportagem). revista Plateia nº 370 de 5 de Março de 1968, Lisboa, p. 57.
16. ————. (f) *Manuel Rosado – o último titereiro popular que conservou até aos nossos dias toda a tradição do teatro de marionetas clássico*. (Reportagem). revista Plateia nº 360 de 26 de Dezembro de 1967, Lisboa, pp. 12 – 14.
17. ————. (g) *Festa de Fantoches no Pavilhão Mexicano em Tomar*. (Reportagem, não assinada). revista Plateia nº 407 de 19 de Novembro de 1968, Lisboa, pp. 24 – 25.
18. ————. (h) *Fantoches de ascendência inglesa no Algarve* (Reportagem). revista Plateia nº 454 de 14 de Outubro de 1969, Lisboa, p. 57.
19. ————. (i) *Clarinda de Azevedo: entre o circo e o teatro de fantoches*. revista Plateia nº 388 de 9 de Julho de 1968, Lisboa, p. 14.
20. ————. (j) “ *A vida atribulada dos fantoches da RTP contada por Lena Perestrelo* ” in revista Plateia n.º 386, de 25 de Junho de 1968, p. 66.

21. DIAS, Manuel Costa. 1998. *Construção de Fantoques*. Braga: Companhia de Teatro de Braga/ Teatro Escola Teatro Edições.
22. DINES, Alberto. 2005. A Testemunha-chave, in DINES, Alberto e ELEUTÉRIO, Victor. *O Judeu em Cena, El prodigio de Amarante/ o Prodigio de Amarante*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
23. ENVIA, João Francisco. 2003, *Setubalenses de Mérito*, 2º Volume, Setúbal: Nuno M. A. Peixoto.
24. FELGUEIRAS, Guilherme. Teatro, in LIMA, Fernando de Castro Pires de. 1968-1975. *A Arte Popular em Portugal, Ilhas Adjacentes e Ultramar*, Vol. II, Lisboa: Editorial Verbo, pp. 279-324.
25. FONSECA, Lília da. 1982. *História do Teatro de Branca-Flor nos seus 20 Anos de Existência*, Teatro de Branca-Flor, Lisboa.
26. GÓIS, Damião de. *Crónica do felicíssimo Rei D. Manuel*, Ed. nova / conforme a de 1566, Coimbra: Universidade, 1949-1955
27. GRAZIOLI, Cristina, & Bureau de la Redaction. 2009. Marionnette, In *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, Montpellier: l'Entretiens/Unima, p. 456.
28. HOUAISS, Antônio, et alii. 2002. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (publicação na norma portuguesa da língua), Lisboa: Círculo de Leitores.
29. LOURO, Regina. “Francisco Esteves: fantocheiro por amor” in revista Flama n.º 1316, de 25 de Maio de 1973, pp. 12-16.
30. LUCENA, Armando de. 1944, *Arte Popular, Usos e Costumes Portugueses*, Vol. I, 2.ª edição, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1944
31. MARTINS, Fernando. 2010. *Gafanha da Nazaré: 100 anos de vida*, Gafanha da Nazaré: Paróquia.
32. MOURA, Nuno Costa. 2007, «Indispensável dirigismo equilibrado» *O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974*, Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. In www: <URL: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/422/2/21475_ulfl071874_tm_vol_2.pdf>, [consult. 2011-04-23].
33. MUCZNIK, Lúcia Liba, “Um testemunho da Era da Expulsão, ”, in Catálogo da Exposição *Os Judeus Portugueses entre os Descobrimentos e a Diáspora* [pp. 118-119] , Lisboa: Associação Portuguesa de Estudos Judaicos.
34. NARCISO, Natacha. 2010. *Francelina de Sousa, 89 anos, professora primária e uma vida dedicada ao ensino*, Gazeta das Caldas, 17 de Setembro (in: www:

- <URL: <http://www.gazetacaldas.com/4538/francelina-de-sousa-89-anos-professora-primaria-e-uma-vida-dedicada-ao-ensino/>>, [consult. 2010-11-14]
35. PASSOS, Alexandre. *Bonecos de Santo Aleixo, A sua (Im)possível história*, Évora: CENDREV, 1999.
 36. PEREIRA, Paulo Roberto. 2007. Dramaturgia e Inquisição, in SILVA, Antônio José da, *As Comédias de Antônio José, o Judeu: Vida de D. Quixote, Vida de Esopo, Anfitrião e As Guerras do Alecrim*, [Introdução, seleção e notas de] Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins Editora.
 37. PEREIRA, Paulo Roberto. 2007. Dramaturgia e Inquisição, in SILVA, Antônio José da, *As Comédias de Antônio José, o Judeu: Vida de D. Quixote, Vida de Esopo, Anfitrião e As Guerras do Alecrim*, [Introdução, seleção e notas de] Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins Editora.
 38. PINTO, Paulo Mendes & MATEUS, Susana Bastos. 2006. *Lisboa – o massacre de 1506: Reflexões em torno de um edifício de intolerância*, Revista Portuguesa de Filosofia. In www: <URL: <http://www.catedra-alberto-benveniste.org/documentacao.asp?tab=5#t>>, [consult. 2009-04-18] .
 39. SANTA-RITA, Augusto de. *O Teatro de Fantoques como instrumento de cultura. Dos «robertos» da Aldeia aos fantoches da Cidade*, in Revista Municipal n.ºs 20 e 21, 1º e 2º Trimestre de 1944. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
 40. SANTOS, Maria Helena Carvalho dos. 1994. “*Da época da coexistência ao tempo da tolerância*”, in Catálogo da Exposição *Os Judeus Portugueses entre os Descobrimentos e a Diáspora*, [pp. 23-28]. Lisboa: Associação Portuguesa de Estudos Judaicos.
 41. _____ . *Os Judeus Portugueses entre os Descobrimentos e a Diáspora*. (idem) [pag. 17]
 42. SANTOS, Maria José Machado. “A Companhia de São Lourenço e o Museu Nacional da Marioneta” in Catálogo do Museu da Marioneta de Lisboa, Lisboa: EGEAC-EM, s/d. Pp. 18 – 21.
 43. SCHECHTER, Joel. 2003. Introduction to Part II- Puppets from Bread and Puppet Theatre to Bunraku and Broadway, in *Popular theatre: a sourcebook/* edited by Joel Schechter. London & New York: Routledge.
 44. SEQUEIRA, Gustavo Matos de. 1933. *Teatro de Outros Tempos, Elementos para a História do Teatro Português*. Lisboa: [s.n.].

45. _____ . 1939. *O Carmo e a Trindade: Subsídios para a História de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal.
46. SERRALHEIRO, Lúcia. 1990. *Entrevista a Cesário Cruz Nunes, “A Vida de Fantocheiro 1946-1952” por Lúcia Serralheiro e alunos da E.P. da Benedita em 23 de Março de 1990*. Documento dactilografado, com excertos publicados em www: <URL: http://www.samarionetas.com/robertos_entrevista_cesario_s.a.marionetas.htm> , [consult. 2010-09-12].
47. SILVA (O Judeu), António José da. 1957, *Obras Completas*, com Prefácio e Notas do Prof. José Tavares, 4 Vol.s, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.
48. VALQUE, Serge. 2003. *Dom Roberto, Dossier Documentaire*, não-publicado.
49. VENTURA, Margarida Garcez. 2005. *Entre Deus e César: Para a Definição dos Judeus na Idade Média em Portugal*, Cadernos de Estudos Sefarditas n.º 5, Lisboa: Cátedra de Estudos Sefarditas Alberto Benveniste, pp. 63 – 73.
50. “*Exposições: Miniaturas de Lena Perestrelo no S.N.I.*”, in *Diário da Manhã* de 5 de Junho de 1964, p.4.
51. “*Como trabalham os marionetes*”, in revista ABC n.º 420, de 2 de Agosto de 1928.
52. “*Os antepassados do sr. Roberto*”, revista ABC, 1920, pp. 1 e 2 , in <http://www.prof2000.pt/users/secjeste/Recortes/Teatro/AntepassaRobertos.htm> [consult. 2010-11-18]
53. “*Trinta homens salvam da agonia e morte uma amorosa arte multissecular*”, in *Diário da Manhã* de 11 de Outubro de 1964, pp. 1, 7.
54. “ *Colectividades de Cultura e Recreio: No 1º Aniversário do «Robertoscope»*”, in *Diário Popular* de 26 de Maio de 1965, pp.25, 27.
55. “*Henrique do Carmo Trindade, director do Robertoscope: «A criança é a nossa preocupação fundamental»*” in revista Plateia n.º 310, de 10 de Janeiro de 1967, p. 38.
56. “*A experiência de teatro infantil na Casa da Comédia*” in revista Plateia n.º 312, de 24 de Janeiro de 1967, p. 61.
57. “*Henrique Delgado fala do ignorado mundo das marionetas*” in revista Plateia n.º 313, de 31 de Janeiro de 1967, pp. 68-69.
58. “*Um espectáculo raro em qualquer parte do mundo: «Bonecos de Santo Aleixo»* in revista Plateia n.º 338, de 25 de Julho de 1967, p. 57.

59. “*Lília da Fonseca: «Um museu de fantoches anexo a uma sala de espectáculos cumpriria uma função de inestimável utilidade»*” in revista *Plateia* n.º 385, de 18 de Junho de 1968, p. 31.
60. “*Lília da Fonseca*”, In *Infopédia* [Em linha]. Porto:Porto Editora, 2003-2011. [consult. 2011-05-08] Disponível na [www.:URL:http://www.infopedia.pt/\\$lilia-da-fonseca](http://www.infopedia.pt/$lilia-da-fonseca).
61. “*Em colaboração com a Plateia, a Casa da Comédia planeia um valioso programa de divulgação do Teatro Popular de Marionetas*” e “*O 1º concurso de Teatro de Marionetas*” in revista *Plateia* n.º 369, de 27 de Agosto de 1968, p. 16.
62. “*Balanço de Actividades – 29 de Nov. a 29 de Fev. 76, Oficina – Casa da Cultura Caldas da Rainha*” in *Perna de Pau – Boletim Informativo* n.º1, de Maio de 1978, p.2.
63. “*Especial Fantoches: Grupos de fantoches armam barraca em Santarém*” in semanário *O Ribatejo* n.º45, de 12 de Setembro de 1986, suplemento, pp. I-IV.
64. “*Aneb D.Quijote a Lisabonské Loutky*” in revista *Loutkar* n.º5, de Maio de 1987, Praga, pp. 108-109.
65. “*Dom Roberto: as origens*”, in [www: <URL: http://www.samarionetas.com/robertos_historia_s.a.marionetas.htm>](http://www.samarionetas.com/robertos_historia_s.a.marionetas.htm), [consult. 2010-09-23]
66. “*Portugal*” in [www: <URL:http://www.museudamarioneta.pt/gca/?id=124>](http://www.museudamarioneta.pt/gca/?id=124), [consult. 2011-01-18].
67. “*M.ª Emília Perestrelo*” in [www: <URL: http://www.museudamarioneta.pt/gca/index.php?id=133>](http://www.museudamarioneta.pt/gca/index.php?id=133), [consult. 2011-01-18].