

# MIDAS

Museus e estudos interdisciplinares

4 | 2014 :

Varia e dossier temático: "Museus, utopia e urbanidade"

Dossier temático: "Museus, utopia e urbanidade"

## Por uma poética da fragilidade. Para um museu dos Bonecos de Santo Aleixo<sup>1</sup>

*For a poetics of fragility. A museum for the Bonecos de Santo Aleixo*

JOSÉ ALBERTO FERREIRA

### **Resumos**

Português English

Os *Bonecos de Santo Aleixo* constituem um património cultural e artístico, na forma originária de uma prática performativa de grande representatividade regional no Alentejo (Portugal). A fim de garantir a sua preservação, a continuidade da sua prática, assim como a sua divulgação, os *Bonecos de Santo Aleixo* foram objecto de um processo de transmissão por parte do seu último detentor, o mestre Talhinhas. Depois deste processo mantiveram-se, ao longo dos últimos 30 anos, como uma tradição depositada nas mãos de uma companhia de teatro, o Centro Cultural de Évora, que a preservou e apresentou um pouco por todo o mundo. Actualmente, cada vez mais se coloca a questão da preservação deste património por meio da sua musealização, dado o reconhecimento regional, nacional e internacional que granjeou, ao mesmo tempo que a fragilidade dos seus elementos materiais impõe uma certa urgência ao processo. Por outro lado, examinando a relação das artes performativas com os museus, verifica-se uma crescente orientação das práticas dos museus para os eventos ao vivo, mas também uma forte resistência. O que equaciono neste artigo é a hipótese de um museu para este património material e imaterial e que inclua não apenas os Bonecos e o conjunto de objectos que com eles vêm, mas ainda o *conhecimento incorporado* que eles também são enquanto património. Para isso, defendo um museu-escola, em que a preservação e a aprendizagem se façam juntamente, a fim de manter o repertório dos *Bonecos de Santo Aleixo* vivo.

The *Bonecos de Santo Aleixo* constitutes a cultural and artistic heritage that originated as a

performative practice of large regional significance in Alentejo (Portugal). To ensure its preservation, the continuity of its practice, as well as its dissemination, the *Bonecos de Santo Aleixo* were the subject of a transfer of ownership by its last owner, master Talhinhas. Hence, over the past 30 years, they have remained deposited as a tradition in the hands of a theatre company, the Centro Cultural de Évora, which preserved and presented the *Bonecos de Santo Aleixo* all over the world. Currently, the issue of the preservation of this heritage through its musealisation as been raised, given the regional, national and international recognition it has acquired, while the fragility of its material elements imposes a certain urgency to the process. Scrutinizing the relationship of the performing arts with the museum, one finds an increasing orientation of the museum practices towards live events, but also a strong resistance. My claim here is for a museum concerning tangible and intangible heritage, a museum including not only the puppets and all the objects they come with, but also the embodied knowledge that performing them involves *as heritage*. Therefore, I advocate for a school-museum, where the preservation and learning go together, in order to keep the spectacular repertoire of *Bonecos de Santo Aleixo* alive.

## ***Entradas no índice***

**Keywords** : Bonecos Santo Aleixo, museum, intangible cultural heritage, knowledge transmission, puppet, theatre museum

**Palavras-chave** : Bonecos Santo Aleixo, marioneta, património cultural imaterial, museu, transmissão saber, museu teatro

### **Notas da redacção**

Artigo recebido a 01.04.2014

Aprovado para publicação a 17.09.2014

## ***Texto integral***

# **A modo de introdução**

A impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no Museu. A museificação do mundo é actualmente um dado de facto. Uma após outra, progressivamente, as potências espirituais que definiam a vida dos homens - a arte, a religião, a filosofia, a ideia de natureza, até mesmo a política - retiraram-se, uma a uma, docilmente, para o Museu.

Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é. O Museu pode coincidir, nesse sentido, com uma cidade inteira (Évora, Veneza, declaradas por isso mesmo património da humanidade), com uma região (declarada parque ou oásis natural), e até mesmo com um grupo de indivíduos (enquanto representa uma forma de vida que desapareceu). De forma mais geral, tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência. (Agamben 2007, 65)

<sup>1</sup> A reflexão de Giorgio Agamben que coloco em epígrafe situa os museus no espaço da diferença que o autor italiano caracteriza, na esteira de Walter Benjamin, como *profanação*: pertence aos museus o que não se pode usar por ter sido retirado do mundo. Ora, a condição *profanada* do património nos museus parece resultar num paradoxo quando se convoca os museus para uma dimensão (inversa) feita da possibilidade mesma do habitar, da experiência, dos fazeres. Pode este gesto desprofanar, em resultado do encontro entre as artes performativas e os museus, entre os

*saberes incorporados* da oralidade, do gesto, do movimento e do canto, enquanto prática de *saberes outros*, contrariar a *museificação* do mundo, ou ao menos reduzir o impacto secular da profanação face às formas de saber do corpo que aqui se encontram em jogo?

- 2 Neste artigo, procuro conjugar argumentos para o estabelecimento de um museu dos Bonecos de Santo Aleixo (daqui em diante BSA ou, carinhosamente, apenas os Bonecos) com características específicas. Atendo menos às condições materiais e às políticas de gestão que presidem ao eventual projecto de um museu de marionetas, para o qual McCormick (2013a) estabeleceu um criterioso elenco de quesitos, do que ao equacionar das questões decorrentes da tipologia de documentos e materiais a preservar, nomeadamente o *espectáculo ao vivo* e os regimes de saberes performativos da ordem do repertório que, em boa medida, conflituam com a natureza do museu.
- 3 Em rigor, é menos a *profanação* de Agamben que a possibilidade de os museus «serem ainda lugar do novo», como propõe Groys (2002, s/p). Assim, depois de estabelecer os antecedentes do processo de transmissão que levou os BSA às mãos do Centro Cultural de Évora (actual CENDREV - Centro Dramático de Évora) e a equacionar a necessidade de um museu para salvaguardar este património, procuro seguidamente posicionar o museu na diversidade das suas formas contemporâneas, analisando em seguida os debates teóricos e as possibilidades resultantes das aproximações entre as artes performativas e os museus. Estabelecido o quadro proposto, termino equacionando a dimensão de *arquivo cultural vivo* dos BSA e as estratégias de patrimonialização, documentação e preservação que, na fragilidade do seu objecto, permitem entrever um *museu vivo* para os BSA, tenha ele a forma estrita de museu ou seja uma variação sobre o conceito (museu-escola, companhia-museu) em molduras organizativas a definir.

## Para que vivam!

Deus de toda a redenção

Nos dê paz, juízo e *delinquência*

Para desempenharmos com decência

Toda esta nossa *obrigação*.

É de muita *penduração*

Eu dar um *jaral* cumprimento

A este ilustre ajuntamento

Eu direi com muito *assêo*

(*Falsete*) E pois p'ra que viva mil vezes quem *vêo*

Ao nosso *adevertimento*

P'ra que viva! P'ra que viva!

(Padre Chancas, abertura do *Auto da Criação do Mundo*, citado por Zurbach, Ferreira e Seixas 2007, 82)

- 4 Os BSA constituem uma forma artística e cultural complexa, dotada de um elevado grau de representatividade colectiva e identitária. A sua condição histórica, a

dramaturgia comunitária a que pertencem, a materialidade artística, prática e lúdica dos seus objectos, todos fortemente documentando usos e fazeres inscritos numa paisagem geográfica e cultural tão evidentemente reconhecível que projecta um sentimento de forte valia patrimonial colectiva, concorrem para o que poderíamos designar como *arquivo cultural*. A sua é uma história longa, mas significativamente *ausente*, contada num *regime de saber* feito de intermitências - em primeiro lugar resultantes das modalidades de existência e transmissão das formas de saber oral e tradicional, canonicamente afastadas dos contextos de *produção de saber* académico, ou confinadas aos domínios da etnografia e folclore -, a que Alexandre Passos deu, em 1999, guiado por intuições e descontinuidades documentais, a voz possível para *Uma história (im)possível*. Os desenvolvimentos dessa história têm resultado da investigação realizada através da organização regular do Seminário Internacional de Marionetas de Évora (SIME) pelo Centro de História de Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora em articulação com o CENDREV (cf. Zurbach 2002), bem como através do projecto *Os Bonecos de Santo Aleixo no Passado e Presente do Teatro em Portugal* (cf. Zurbach, Ferreira e Seixas 2007).<sup>2</sup>

5 O ano de 1979 marca de forma decisiva a história da preservação desta forma de teatro popular de bonecos portuguesa e alentejana. Se a sua sempre foi uma *arte da transmissão*<sup>3</sup>, envolvendo objectos e formas de fazer, competências e saberes letrados e incorporados, a situação de risco a que chegara a arte de que o mestre António Talhinhas era um dos últimos praticantes levou o Centro Cultural de Évora a adquirir os Bonecos e a iniciar um processo de transmissão daqueles saberes. Trata-se de um processo sem paralelo na época, antecedido apenas (no impacto) pelos registos realizados por Michel Giacometti, em 1967, que então deram conhecer os BSA a um público mais vasto, bem para além da região alentejana (cf. Passos 1999, 138s).

6 O processo de transmissão iniciado, absolutamente singular, deu a ver em toda a sua amplitude as significações deste *arquivo cultural*, transmitido a uma companhia de teatro, no contexto descentralizado e identitário do Alentejo, com a intenção expressa de a constituir *legatária* desses saberes com a missão de salvaguarda, preservação e transmissão. Assim foram recebidos: o estojo, incluindo a totalidade dos Bonecos, o retábulo, os adereços, os equipamentos e os apetrechos de arrumo dos BSA; o repertório macro-textual, que apenas existia na memória ágrafa de mestre Talhinhas (e excluindo a sua produção de poeta popular e improvisador, muito embora esta fosse uma característica identitária dos seus espectáculos); os gestos e os modos performativos do espectáculo (técnicas de manipulação, de iluminação, de organização do espaço e de outros *saberes de palco*); as vozes, a música e o canto que animam autos e *bailhos* dos BSA. E talvez o mais imaterial dos seus componentes: o espírito que teima em ser pícaro dos Bonecos, aquele traço mais difuso da sua permanência que, sem se precisar com rigor, continua a trazer um mágico sorriso ao rosto dos seus espectadores ainda hoje, um pouco por toda a parte do mundo.

7 Após este processo, a «tradição» institucionalizou-se, os circuitos de apresentação regularizaram-se, a herança dos Bonecos mostrou-se viva e interpelante, recriada e tradicional. Os Bonecos originais foram *duplicados* para permitir a preservação do velho estojo, os textos foram transcritos e fixados (já o haviam sido para a edição áudio dos BSA); depois foram compilados pelos actores da companhia e, por fim, editados em estreita cooperação com a companhia, em 2007, destinados ao mercado do livro e ao público em geral (Zurbach, Ferreira e Seixas 2007). Se a tradição se institucionalizou, como disse, no caso dos BSA pode bem dizer-se que ela *ainda pode ser o que era*, tanto quanto possível nas coisas vivas.

8 A missão de preservar e conservar a complexa colecção de materiais dos BSA que o CENDREV recebeu das mãos do mestre Talhinhas foi um desígnio originário, que

presidiu ao processo de transmissão. Para o concretizar, há já vários anos que se debate a possibilidade de constituir um museu, forma de consagração patrimonial capaz de garantir a preservação material dos Bonecos e de restituir à comunidade onde se insere o grau de identidade e pertença correspondente a esta forma cultural identitária.

9 Trata-se, desde logo, da expressão de um desejo que se pretende seja possível num futuro próximo. E que as tarefas de preservação e valorização dos BSA, de difusão da sua herança cultural material e imaterial, de investigação do seu significado para a região e para o país configurem o essencial da missão desse museu por vir, a constituir e instalar com carácter de urgência.

10 Urge a tarefa? Sim, desde que o estojo de Bonecos passou das mãos de mestre Talhinhos para as do então Centro Cultural de Évora. Sim, desde que, feitas réplicas do retábulo e dos Bonecos para se usarem em espectáculos, à colecção de 78 Bonecos do estojo originalmente recebidos das mãos do antigo bonecreiro, foram faltando as condições que garantissem a sua efectiva preservação material. Sim, tendo em vista a fragilidade dos materiais que compõem a colecção: restos de tecidos e materiais ocasionais, madeiras pintadas (cabeças, pés) e outros materiais cuja resistência à usura, ao tempo e aos tratos é, consabidamente, limitada. Mas não apenas por estas razões.

11 Deixo por ora as questões de política cultural e de política da representação. Deixo igualmente por ora a questão de saber das condições propriamente populares desta forma cultural, a que a sua vontade de museu contrapõe uma dimensão patrimonial, ainda quando *profanada*, quer dizer, reclamando a sua *museificação*. E deixo-as porque o que proponho neste artigo é o equacionar das relações entre o museu e os saberes performativos que, na forma de repertório de saberes vivos, nele querem ou podem tomar lugar.

12 Digamos que os museus são dispositivos que estabelecem narrativas identitárias suportadas em objectos e práticas específicos; que os museus definem, enquanto instituição, uma política do olhar que é também produção de conhecimento, valorizando enfoques ou pontos de vista (do lado do “narrador”) e estratégias de leitura do lado do leitor/visitante; que a mera existência dos museus cria e solicita uma “esfera pública” na qual a sua natureza se apresenta como “coisa comum”, promovendo um vínculo entre a sociedade e o material musealizado que é propriamente expressão de uma política cultural (no valorizar quer a fruição dos museus, quer os objectos que os integram); que os museus participam, hoje como no passado, da diplomacia cultural de uma cidade, região ou país, configurando uma instância atractora de visitantes que concorre para a imagem da cidade e para o conjunto de estratégias culturais de criação e de gestão de marcas (*branding*) que a promovem.

13 Deste ponto de vista, se as razões da fragilidade material e circunstancial não bastassem, seria a própria instância museal a permitir estabelecer um programa que, aplicado aos BSA, seria a resposta sólida ao desafio de promover a preservação, a valorização, a difusão e a investigação deste legado de relevância local, regional, nacional e internacionalmente reconhecidas (cf. Zurbach 2002). P’ra que vivam, pr’a que vivam!

## Sobre os museus

If there is anything that would differentiate the “new” museology from the “old,” or plain museology, it is the idea that a museum is a discourse, and exhibition an utterance within that discourse. [...] such a perspective deprives the museal practice of its innocence, and provides it with the accountability it and its users are entitled to. (Bal 1996, 153)

14 O campo de estudos que se desenvolveu (sobretudo) nas últimas décadas em torno dos museus deu origem a uma vasta bibliografia e a múltiplas interrogações críticas sobre o conceito, reformulando as suas histórias e revendo as muitas práticas que se acolhem sob esse nome. Museus de arte por oposição a museus etnográficos, museus convencionais e museus pós-modernos e pós-críticos, a reflexão sobre modelos de museu é atravessada por debates críticos sobre políticas de representação, estratégias curatoriais e modalidades de exibição, sobre a arquitectura dos museus e a sua espectacularização, bem como a sua tendencial e crescente imaterialização: estes são alguns dos temas que convergem na interrogação crítica dos museus, cuja natureza, funções, missão e desempenhos na sociedade contemporânea são, hoje, muito distintos dos que assistiram à sua emergência e presidiram à sua instituição.

15 Com efeito, o museu moderno tem origem no efeito mágico da colecção, como lembra David Martin em *Curious Visions of Modernity*, um título feliz em que o autor dá conta das relações entre o encantamento mágico da colecção, a satisfação da curiosidade pela presença e a emergente modernidade dos gabinetes de curiosidades que abundam um pouco por toda a Europa (Martin 2011, 1-54). Nos séculos XVIII e XIX, as colecções passam do domínio privado - e do poder - para o domínio público, forjando grandes narrativas educativas e civilizacionais dentro do espírito emancipatório das Luzes. Como refere Bennett:

[...] culture was increasingly thought of as a resource to be used in programmes which aimed at bringing about changes in acceptable norms and forms of behaviour and consolidating those norms as self-acting imperatives by inscribing them within broadly disseminated regimes of self-management. (Bennett 1995, 23)

16 Em tempos mais próximos, entrámos no maravilhoso mundo da curadoria expositiva (O'Neill 2012; Graham e Cook 2010). As colecções dos museus são objecto de organizações discursivas, configurando práticas exhibitivas e sociais complexas. É também o tempo da criação de marcas (*branding*) das cidades e da arquitectura-espectáculo de museus (é exemplo suficiente lembrar o efeito Guggenheim que a obra de Frank Gehry levou a Bilbao, ou a criação do Museu de Arte Contemporânea por Álvaro Siza Vieira para a Fundação Serralves, no plano nacional), envolvendo uma economia de escala global e um efectivo mercado da democracia da arte (Foster 2011). É também o tempo dos serviços educativos e das práticas de mediação generalizadas.

17 Herdeiro próximo desse processo, emerge desde há algumas décadas o paradigma do que poderia dizer-se uma *economia da experiência*, substituindo a perspectiva contemplativa no que configura uma deslocação essencial. De acordo com Kirschenblatt-Gimblett (1998), este museu privilegia a sua relação com os visitantes e com a experiência que lhes proporciona, através das suas exposições, dos programas educativos e das modalidades de participação. A resposta à pergunta “o que é um museu hoje?” inclui, pois, entre muitas outras possibilidades (da festa à atracção turística, de fórum público a tribunal da História, de centro cultural a laboratório de criatividade) esta que aqui interessa especialmente: «A theater, a memory palace, a stage for the enactment of other times and places, a space of transport, fantasy, dreams» (Kirschenblatt-Gimblett 1998, 139). Neste museu ocorrem, com efeito, reencenações históricas ou práticas de animação com recursos performativos (e.g. Magelssen 2010; McGill 2011; Garoian 2001). Aqui encontra lugar a musealização de práticas quotidianas (Edwards, Gosden e Phillips 2006) ou o acolhimento de objectos de criação performativa (Sauter 2000; Santone 2008), numa não exaustiva aproximação à crescente importância das estratégias performativas na nova instância museal, parte integrante do seu capital cultural. E o comprometimento do museu com a

«economia do turismo» (analisado em detalhe por Kirschenblatt-Gimblett 1998, 139s) não deixa de constituir um alerta para questões como a da actual monetarização dos museus, obrigados a compromissos com empresas e a contratos de financiamento (*sponsoring*) tantas vezes alheios às políticas culturais que os determinam e cujos efeitos se abatem sobre uma oferta cada vez mais popularizada, lúdica e mercantilizada. Fraser (2003), analisando as contradições que a *corporatização* dos museus nos Estados Unidos fez emergir, situa-as no eixo das relações de trabalho entre museus e artistas. E evidencia, sob a perspectiva de uma crítica do valor do trabalho no campo das artes, o quanto esses processos podem ser clarificadores (e geradores) de contradições.

## Uma poética da fragilidade ou uma fragilidade poética?

Agora está-se a fazer o Museu do Teatro, o mais que podemos ficar é numas fotografiazinhas, uns documentos, uns sapatos, agora até põem os sapatos dos actores... Não fica nada da memória dos actores. (Mário Viegas, em 1983)

- 18 As relações dos museus com o teatro sempre foram da ordem do conflitual. Em bom rigor, trata-se de uma bem mais ampla problemática: a da documentação e arquivo nas artes performativas. Se as questões da legitimidade e das políticas de representação emergem em cada museu, sendo objecto de análise crítica e de referendo de matriz político (duas variáveis que quase sempre andam juntas no que respeita aos museus), elas apresentam-se em versão acrescida quando se trata de artes vivas, pois, como diz Matthew Reason: «Given the transience of live art, the live performance archive or museum is more problematic, as it by definition cannot contain actual performances – the thing itself is always absent» (Reason 2006, 36).
- 19 Assim, coloca-se a questão: pode um museu preservar objectos próprios das artes vivas<sup>4</sup>, com a sua condição efémera como a sua mais incontornável *fragilidade*? O que se preserva permanece da ordem do vivo, ou melhor, do *ao vivo*? Muitos dos detractores (ou, de forma mais amena, descrentes) do museu de teatro tendem a responder que não, que nos museus se encontram apenas *outros* do teatro: umas *fotografiazinhas*, uns *documentos*, até uns *sapatos*, como dizia em 1983, numa entrevista, com humorado desalento, Mário Viegas. O teatro, arte viva recebida na compresença de espectadores e actores, efémero na sua vital natureza, torna-se *ausência* do que foi, *resto*<sup>5</sup> cuja memória pode ser servida por figurinos, fotografias, desenhos e projectos de cena, *memorabilia* de actores e personalidades do teatro, mas ainda *ausência*.
- 20 Não nos equivoquemos: há inúmeros exemplos de «museus do teatro», uns melhor conseguidos do que outros. Orientados uns para a função educativa e promovendo programas escolares, outros estruturados em torno de colecções (de época, de autor, de actor, de companhia ou espectáculo, em combinatórias várias) com a missão de garantir a preservação, o estudo e a exibição desses mesmos materiais; outros com uma abordagem nacional e uma missão mais (ou menos) patrimonial, outros com uma lógica de pertença paroquial, com fortes ligações às realidades e tradições que representam; outros ainda apostando em conteúdos digitais e em vias de acesso mais francas à documentação e à *memorabilia*, numa listagem que não pretendo exaustiva. O êxito das suas missões parece claramente ligado à sua natureza e contexto, mas raramente superando este confronto entre o *presente vivo* do teatro e o *passado* dos

materiais, testemunhos e valores que o significam.

21 Talvez seja por isso que muitos museus do teatro enfrentam dificuldades em atrair públicos (que preferem o teatro vivo), em providenciar estratégias de financiamento atractivas, à semelhança do que acontece com outros museus e instituições culturais, cujas modalidades de exibição e curadoria parecem igualmente de difícil (quando não impossível) aplicação.

22 Por exemplo, por falta de público, e por se orientar sobretudo para uma comunidade especializada (público escolar e académico), recorrendo a modelos de exibição pouco apelativos, o londrino Theatre Museum fechou em 2007, 20 anos após a sua fundação e a abertura em Covent Garden. Dois anos depois, conta Susan Bennett, as galerias de Teatro e Performance do Victoria & Albert Museum abriam com um espectro de conteúdo mais amplo (incluindo teatro, dança, música pop, circo, *performance*), com a exposição estruturada em categorias processuais e piscando decididamente o olho aos espectadores ao apresentar-lhes elementos de uma vida cultural mais próxima e reconhecível (cf. Bennett 2013, 29-35s).

23 Atento a estas e outras questões, o Museu Nacional do Teatro, em Lisboa, manifesta no seu *website* (na secção exposições) idêntica preocupação com as estratégias expositivas, que «difícilmente se aproximam ou se enquadram nas metodologias mais ortodoxas da museologia clássica», à luz da complexa relação entre «as “artes do fazer” que se exprimem através da criação de situações (cenas), no espaço e no tempo, únicas e efémeras» e as condições e dificuldades da sua «preservação e transmissão [...] a gerações futuras» (Museu Nacional do Teatro 2013, s/p). E remata:

A grande questão (e o grande desafio) que hoje cada vez mais se coloca é, assim, o de saber como pode um museu gerir este conjunto de contradições, salvaguardando sempre, perante o seu público, a verdadeira natureza das artes do espectáculo.

A nova museologia destaca o papel educativo dos museus como uma das suas razões de ser. Ora, se, como já foi referido, as artes do espectáculo abrangem, praticamente, o conjunto das restantes artes, um museu com estas características tem todas as condições para se tornar num espaço privilegiado, único no seu género, onde a confluência de diversos saberes permitirão [sic], numa forma informal, uma nova aprendizagem formando ou potenciando, em espiral, novos públicos e novos criadores. (Museu Nacional do Teatro 2013, s/p)

24 O museu como lugar de contradições, pois, privilegiando uma modulação pedagógica dos seus programas, em estreita articulação com a potenciação de novas aprendizagens, novos públicos e novos criadores. A *fragilidade* de que se revestem as *artes vivas* ou as situa *fora* do museu ou as coloca ali *profanadas*, sem uso. A atender aos argumentos que separam as *artes vivas* do museu, poderia dizer-se que estas são uma forma de arte claramente profanada (pela impossibilidade de uso) quando ali se encontram. É essa a sua maior fragilidade: para ser *possível* não pertence ao museu, para pertencer ao museu *abandona-se de si, profanada*. Daí resultam as específicas funções dos museus do teatro: promover a formação de públicos e aprofundar as valências educativas dirigindo-as ou articulando-as com o circuito de criação e circulação das artes do espectáculo, concretizando uma das possibilidades de o teatro se inscrever no museu pela sua ausência. Claro que há ainda a considerar as especificidades de cada instituição: as relações com a comunidade escolar ou com grupos particulares inscritos nas comunidades (no âmbito, por exemplo, dos serviços educativos dos museus), permitindo simultaneamente manter uma relativa atractividade de públicos, cumprir a sua missão cultural, enfim, integrá-lo enquanto instituição nas grandes formações discursivas do seu tempo e das suas comunidades.

## Por um museu vivo

Live performance's passing does not mean that it is gone, that it is over and done with, that it is not still alive. For in its (literal and metaphorical) place remain deep pulsating resonances, heart beats, which are not difficult to hear. (Heddon, 2002, 185)

25 A problematização da relação dos museus com as artes performativas conduz, como acima assinalai e a bibliografia crítica confirma, a uma reformulação da função e das formas da documentação das artes vivas. E se, como vimos, o museu contemporâneo tende a incorporar lógicas e práticas performativas, na recriação de eventos históricos, na criação de lógicas expositivas “animadas”, na crescente inclusão do visitante como espectador e, tantas vezes, espect-actor (como no teatro de Augusto Boal) das suas narrativas, a primeira consequência para esse novo museu é precisamente a que impõe a poética da *fragilidade*: a inscrição do *vivo* no espaço da documentação.

26 O processo que aqui descrevo, em que a problemática da documentação das *artes vivas* se faz central, desenvolve-se em torno de um debate teórico intenso, ainda em curso, mas com manifestações decisivas nos últimos anos. Com efeito, ficaram célebres (em termos teóricos) as posições que constituem o corolário do debate, opondo Auslander (1999) a Phelan (1993). Phelan argumentando em favor de uma *fragilidade* insuperável que, pela ontologia da *performance*, inscreveria o *aqui e agora* performativo numa *efemeridade* evanescente, face à qual nenhum documento, nenhum objecto é possível. Phelan sublinha:

A única vida da *performance* dá-se no presente. A *performance* não pode ser guardada, registada, documentada ou participar de qualquer outro modo na circulação de representações *de* representações; no exacto momento em que o faz, ela torna-se numa coisa diferente da *performance*. É na medida em que a *performance* tenta entrar na economia da reprodução que ela trai e diminui a promessa da sua própria ontologia. O ser da *performance* [...] atinge-se por via da desapareição. (Phelan 1993, 171)

27 O que aqui se define é, pois, a evanescência, o desvanecimento colocado no centro da postulação ontológica da *performance*. Ou seja, entre a resistência à economia do mercado dos objectos e a unicidade do *aqui e agora* com que o presente acolhe a «única vida» do espectáculo vivo (também uma resistência ao *profanar*). Sublinho nesta argumentação a presença de elementos contextuais precisos que parecem concorrer para esta definição ontológica, a saber, os argumentos como os que trazem os artistas plásticos do museu e da galeria para a rua, num movimento que Schimmel (1998) analisou em detalhe, precisamente um dos vectores de emergência e afirmação da *performance* na cultura ocidental (entre Yves Klein e as acções do Gutai, no Japão, ou os Accionistas de Viena, isto para não falar da cena nova-iorquina e das largas dezenas de artistas norte-americanos que, de Kaprow ao Fluxus e a Schneemann, nela tiveram lugar central). Em todos, a arte abandona a produção de objectos (numa visceral recusa das lógicas de mercado) e elege o corpo e a acção, na sua imaterialidade des-objectificada, como privilegiadas matérias artísticas.<sup>6</sup>

28 Reconhecer estes precedentes permite também situar o pensamento de Phelan (1993) num quadro de maior compromisso com a defesa de uma arte viva assente no «ao vivo», na «presença», na «efemeridade» e na «irrepetibilidade» dos actos perante os quais se recusam (ontologicamente) quaisquer formas de registo, documentação ou memória material, estas expressivamente conotadas com a semântica do mercado (*economia da reprodução*). No debate crítico que esta posição mereceu (e que também agitou profundas águas da esfera académica e dos meios da criação artística). Auslander

(1999) opôs-se aos argumentos de Phelan (1993), batendo-se por uma mudança de paradigma capaz de dar conta das relações contemporâneas, de criação, entre *performance*, formas de registro e documentação, e formas de criação tecnologicamente assistida (para o dizer assim).

29 Com efeito, em *Liveness, Performance in a Mediatized Culture* (1999), Auslander procura contrariar os fundamentos mesmos da formulação de Phelan (1993). E veja-se que começa logo nos termos do seu título, no qual situa as práticas performativas *ao vivo* (em que integra objectos tão díspares como o teatro, o concerto rock ou eventos políticos ou desportivos) no *centro* de uma cultura mediatizada. As inúmeras conexões (melhor diria contaminações) entre as práticas performativas e a cultura dos *media*, por um lado; por outro lado, a inescapável deslocação do espectáculo vivo para o universo da *repetição* mediatizada a tal ponto que se torna evidente a configuração da experiência do *ao vivo* a partir ou em estreita dependência dos mecanismos do registro, como resulta evidente das inúmeras incorporações tecnológicas no universo do espectáculo *ao vivo*, levando-o ao estado de *pureza mediática* em tudo semelhante ao gravado, o que leva Auslander a reformular os termos dentro dos quais opera a hipótese da distinção ontológica.

30 O debate permanece aberto e é sobretudo nas práticas artísticas que se encontram os muitos sinais de que a questão está longe de ser resolvida por decreto (ou por debate). Com efeito, são inúmeros os artistas que, com e sem consciência dos termos teóricos do debate, promoveram a documentação mediatizada do seu trabalho. Dessa decisão emergiram inúmeros arquivos (de irregular configuração e importância, o que para o caso pouco acresce), iniciando-se uma intensa circulação de materiais documentais em formatos múltiplos. A emergência do digital e a global democrática da internet tem potenciado exponencialmente os formatos digitais, que são hoje claramente dominantes. Acresce a tudo isto que estes materiais encontram desafios e derivas metamórficas no campo da criação. A título de exemplo: a fotografia de espectáculo ganha dimensão artística e converge para uma modalidade (re)nova(da) das artes performativas mediadas com a *fotoperformance*, podendo traçar-se percursos muito semelhantes para a *vídeo-performance*, a *vídeo-dança*.

31 Para o presente ensaio, o passo mais decisivo de todo este processo de espectacularização mediatizada pode assinalar-se com a afirmação progressiva, por parte de artistas, de curadores, de investigadores e de instituições, do *arquivo vivo*. Nada menos do que a possibilidade de, como afirmam Heddon (2002), Kobjalka (2002) ou Stoian (2002) (todos em textos publicados no número especial que a revista *Performance Research* dedicou ao tema), reivindicar que a mediatização (e portanto o arquivo) da *performance* transforma a realidade das artes performativas, deslocando a condição *ontológica* e a sua fragilidade essencial para um investimento criador no próprio espaço de criação (passe a redundância). Santone caracterizou este processo assim: «Documentation is here understood as a mode of production of contemporary art and a mode of critical interpretation» (Santone 2008, 147).

32 Os exemplos que se poderiam convocar são abundantes e qualitativamente relevantes. Assinalo alguns de forma sintética: Marina Abramovic ao (re)criar sete peças essenciais da cultura performativa contemporânea (*Seven Easy Pieces*, 2007). Trisha Brown ao refazer o seu *Homemade* (original de 1966), em 1996. Anne Collod ao recriar *Parades & Changes* (coreografia original de Anna Halprin, 1965, recriada em 2009). Jan Fabre a revisitar (reactualizar) duas das suas criações seminais (*It is Theatre as to Be Expected and Foreseen*, de 1982, e *The Power of Theatrical Madness*, de 1984) em 2012-2013. Ou o festival *Performa*, cuja edição de 2009 se tematizou em torno do futurismo (celebrando os seus 100 anos) e privilegiou a revisitação de tantas das suas criações (Goldberg e Court 2011). O que acontece nestes e em tantos outros

das suas criações (Goldberg e Court 2011). O que acontece nestes e em tantos outros casos, sem evidentemente ter em conta os contextos e a complexidade destes projectos, pode sintetizar-se assim:

Reperformance proposes a dynamic, living document as a solution to the past's disappearance; it allows a reexperiencing of the work in a time-based, body-based, ephemeral medium and makes available new experiences of memory and the slipping of performance into loss. (Santone 2008, 151b)

- 33 A tendência é reconhecível: uma alargada possibilidade de *arquivo*, inscrita no trabalho artístico operando uma vertiginosa (re)valorização do que antes *não* podia ser formulado sem fazer ressoar alarmes e medos atávicos no campo do teatro (mais do que na dança ou na *performance*, por exemplo), e afrontam com meridiana clareza as dicotomias presença/ausência, efémero/repetido, vivo/diferido. Ou, nos termos deste ensaio, os de uma poética da *fragilidade* já não evanescente, mas *viva* de muitas formas, entre a mediatização e a presença *como documentação*. É o que procuro explicitar a seguir, aplicado ao debate em torno do museu dos BSA, pois quanto mais o *campo documental* se expande em direcção às práticas vivas de arquivo, tanto mais claramente essas práticas interpelam vitalmente o museu. Para que vivam, como dizia o Padre Chancas!

## Os Bonecos como documentação viva

Le marionette invecchiano, lo spirito del mondo negro, come le chiama il Boito, è presso ad appanarsi. Hanno attraversato i secoli della schiavitù e quelli oscuri dell'ignoranza, e intristiscono in mezzo alla luce diffusa dei nostri tempi, l'uomo frettoloso le lascia morire. (Giuseppe Giacosa, «Elogio della marionetta», *Conferenze e Discorsi*, 1909, citado por Melloni 1980, 33)

- 34 É agora possível articular os diferentes planos da questão e pensar os termos de um museu para os BSA marcado pela poética da fragilidade. Um museu que se ocupa menos (embora também se ocupe) da *tradição* teatral e da materialidade cuja preservação importa, que da constituição de uma *documentação viva*. Com efeito, os BSA, como hoje os conhecemos nas mãos do CENDREV, são, em primeiro lugar, um projecto, a vários títulos pioneiro, de documentação viva realizado com sucesso. Aos actores formados (os actuais e alguns outros) foram transmitidos (como vimos acima) *saberes performativos* nos termos do que Taylor (2003, 39s) classifica como *repertório*. De acordo com a autora, a noção de *repertório* permite considerar as formas de «aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimentos» através de *saberes incorporados* (*embodied knowledge*). Trata-se de assim superar «o domínio da escrita nas epistemologias ocidentais» dando aos *saberes incorporados* um lugar legítimo no arquivo. É esse elemento distintivo que ela designa como *repertório*, incluindo nesse conceito «memórias incorporadas de *performances*, gestos, a oralidade, o movimento, a dança, o canto, enfim, todos os actos geralmente pensados como conhecimento efémero, não reproduzíveis». Considerem-se a esta luz os materiais objecto de transmissão aos actores do Centro Dramático de Évora:

- os materiais específicos (ou o que restava deles) da tradição que mestre Talhinhas viveu: estojo de Bonecos, retábulo;
- as instruções sobre o seu uso (umas com carácter mais impositivo (e.g. textos), outras menos, e.g. os modos de usar o repertório);
- um conjunto de técnicas e de saberes-fazer, da ordem do arquivo de saberes incorporados (gestos, técnicas de manipulação, técnicas relacionais).

35 Deste processo de transmissão, abundantemente documentado (embora sem um arquivo que o torne acessível), resultaram vários tipos de documentos, cuja caracterização sumariamente aponto, e que Chandler, Davidson e Johns (2004, 3) referem na sua *articulação* complementar das artes de *transmissão*:

- documentos escritos (transcritos);
- documentos áudio gravados;
- documentos vídeo gravados (mais raros);
- documentos vivos: aqueles que foram depositários da *arte* e por isso a podem preservar, actualizar e transmitir como tradição *viva*.

36 Ora, é exactamente a existência desta tipologia de documentos que de forma mais precisa problematiza o museu dos BSA. Se, por um lado, reencontramos a óbvia condição de *arte viva*, na sua *fragilidade* vital face à hipótese do museu, por outro lado, este cenário coloca ainda o desafio maior que resulta de estes *documentos* serem também *sujeitos humanos*, dotados de vontade, de circunstâncias de vida, de projectos, enfim, um ser que é um não-caber no museu a cada passo.

## Museus de marionetas

Ci sia infine consentito il sospetto di un interessato disinteresse da parte dei ministeri ed enti locali, per i quali, in prospettiva, sarà certo meno dispendioso prevedere musei per il futuro che finanziare oggi teatri effettivamente funzionanti. (Renato Palazzi, citado por Melloni et al. 1980, 263)

37 Resulta claro, face ao que ficou referido, o quão necessário é que o museu dos BSA inclua *documentos vivos* juntamente com todos os restantes materiais. Não apenas esta me parece uma hipótese teoricamente aceitável (quando não mesmo espectável), como aparece gravemente ferida de parcialidade, na sua incompletude, uma sua versão *não-viva*, uma versão que exibisse os Bonecos sem os *saberes* e *fazeres* que lhes dão vida. Admitamos que é financeiramente mais rentável financiar um museu do que manter vivos os seus objectos (e as práticas que *incorporam*), como defende Palazzi (1980, 163).<sup>7</sup> Sim, mas não se trata (tão só) de viabilidade financeira. Trata-se de reivindicar, precisamente, a possibilidade do *museu de documentos vivos*, nele se encontrando o espectáculo e os materiais, o marionetista-documento vivo em acto e os objectos que o seu saber-fazer artístico anima num palco de fundas ressonâncias culturais. Uma vez que o vivo é o material mais frágil na missão de preservar, será necessário pensar que o reconhecimento do valor documental será meridianamente efectivo se:

- 38 a) se apresentar enquanto documento vivo (na sua especificidade) ao visitante/espectador;
- 39 b) evidenciar as condições da sua preservação e transmissão.

40 Se para a) a apresentação do espectáculo permite satisfazer as necessidades, no que a b) respeita, há algo mais a dizer: é necessária uma *escola* de BSA a funcionar no museu, como instância de alargamento do campo de saberes e sabedores, condição de superação da própria fragilidade de um grupo limitado de pessoas ser a detentora desse património, à semelhança do que aconteceu, de resto, com o mestre Talhinhas. É, pois, necessário que novos processos de transmissão ocorram, e essa deve ser a inequívoca missão deste museu-escola. Se o processo de transmissão iniciado em 1979 foi inovador e pôde antecipar o que actualmente está no centro da reflexão sobre *artes vivas e documentação*, a evidência de que um processo de transmissão desta natureza gera *documentos vivos em articulação com outros elementos materiais e discursivos*

DOCUMENTOS VIVOS EM ARTICULAÇÃO COM OUTROS ELEMENTOS MATERIAIS E DISCURSIVOS (objectos, textos, formas do espectáculo, etc.), uma tendência que hoje tem ampla aceitação no campo artístico, parece-me efectivamente necessário que o museu dos BSA seja também uma *escola* dos BSA, um museu como condição de afirmação da hipótese do documento vivo, do arquivo vivo. E, no que à encruzilhada sobre as direcções de desenvolvimento do museu actual respeita, esta é uma solução privilegiada, permitindo que o museu encontre a mais contemporânea das suas configurações: interactivo, formativo, participativo e espectacular.

## Os Bonecos, uma colecção frágil

[...] ao abrirem a caixa onde ela sempre [...] guardara [os bonecos] e que conservava sob a sua cama, só depararam com serradura e pequenos pedaços de trapos. (Passos 1999, 131)

41 Os Bonecos são, na sua materialidade, um elemento fundamental do museu. Eles encontram na sua materialidade frágil a razão mesma de serem musealizados. Um pouco por toda a Europa, à medida que a profissão decaía e as famílias seguiam o seu rumo para outros estilos de vida face ao desmoronar do mundo das tradições populares que antes recebia marionetas e marionetistas com o gáudio do entretenimento, fantoches, marionetas e bonecos de vários tipos foram sendo adquiridos por negociantes de antiguidades e velharias, que os vendiam (e vendem ainda) por bom preço, quando não eram simplesmente abandonados num sótão ou vão de escada de algum armazém que é preciso pagar. A consequência maior foi o desbaratar de repertórios e colecções sem grande hipótese de recuperação.<sup>8</sup>

42 No caso dos BSA, dispomos de um núcleo significativo de 78 Bonecos, embora não sejam a totalidade dos Bonecos do estojo (embora o estojo não fosse fixo, alguns Bonecos existentes parecem não pertencer ao repertório; outros, necessários ao repertório, parecem faltar). Este conjunto foi, no âmbito de o projecto de investigação *Os Bonecos de Santo Aleixo no Passado e Presente do Teatro em Portugal* (2005 e 2008), catalogado, medido, pesado, fotografado. A informação foi sistematizada numa base de dados que cadastra as existências.

43 A maior parte dos Bonecos foi *clonada* para permitir a continuidade do espectáculo, após o processo de transmissão e a constituição dos novos depositários enquanto companhia que correu mundo com os *duplos*. Este material, provavelmente centenário, resultado de práticas específicas (nos materiais, na concepção das figuras), constitui-se em *colecção* (o objecto mágico do museu clássico) e não pode deixar de ser exibido nessa condição.

44 Porém, não pode não se interrogar (o museu) sobre o lugar dos *outros bonecos*. O lugar dos clones, desde logo: cabem no museu? Competem com a *originalidade* sem mácula dos BSA recebidos das mãos de mestre Talhinhos no estojo dos BSA? Mais: os *outros* (num jogo de alteridades mal estudada) dos BSA, presentes noutros estojos e detidos por outros bonecreiros (sem atender aqui ao seu posicionamento na cadeia temporal) - com é o caso dos existentes na Junta de Freguesia de Borba, ou os de São Bento do Cortiço - não deverão com estes dialogar? Não será necessário prever a possibilidade de, sob o quadro do museu, constituir uma verdadeira família alargada dos BSA, sem atender a origem, estado, «originalidade» ou primacidade? Só assim se poderão estudar as relações, as contaminações (também com outras artes e fazeres), as conexões, os constituintes materiais, permitindo uma compreensão abrangente do que foram os BSA no Alentejo.

45 É que a história dos BSA permanece ainda hoje (*im*)possível, como a deixou

Alexandre Passos, em 1999. Caberia ao museu, por exemplo, actualizando a utensilhagem narratológica proposta por Bal (1996), valorizar narrativas abertas, diversificar os pontos de vista, implicar o receptor nas diversas redes textuais (e documentais) de que se servir. E a compreensão dos BSA solicita redes complexas, quiçá contraditórias. Ao lado dos testemunhos sobre o trabalho e o percurso dos BSA, que possam ouvir-se as suas outras narrativas (cf. Passos 1999; Lima 2004; Ferreira 2007). Na pesquisa sobre a tradição nacional das marionetas, importa não esquecer o quanto elas pertencem a contextos mais vastos que, quando inscritos numa historicidade longa, parecem *desvanecer* certezas e criar ligações mais ou menos improváveis, ao menos para o visitante.

## Os marionetistas

Ando pelo Centro Cultural de Évora a ensinar os rapazes de lá a manejarem os bonecos. (mestre Talhinhos, em 1981, citado em Passos 1999, 203)

- 46 Retomo aqui para breves (re)considerações a figura do marionetista e a sua relação com o museu. Se em primeiro lugar são os problemas de natureza laboral (e financeira) que se manifestam, pensar os marionetistas dos BSA sob o signo do *repertório* (Taylor 2003) de saberes incorporados evidencia a condição necessária da sua presença no museu, na dupla modalidade *espectacular e formativa*. A esta gostaria de acrescentar a dimensão testemunhal, integrando-a no programa do museu. Alan Read, num texto de 1993, deixava uma reflexão que me parece decisiva, ao assinalar a necessidade de instabilizar o arquivo de teatro fazendo-o colidir com elementos da realidade, do quotidiano.

Theatre being a transient phenomenon is in special need of archives of this kind, built out of the museum's ruins, not rigidly classified and programmed but responsive to its diversity. The only way to ensure this is to accept everyday life as the site of the study, for it is from here and back to here that forms emerge, distinguish themselves from daily activity, are transformed through media into distinct shapes with a fragile longevity, before they subside into the pastiche of the street, the growl of the traffic. (Read 1993, 106)

- 47 Ou seja, a inscrição da função testemunhal produz uma ponte entre o museu (o arquivo) e a criação artística situada no quotidiano da vida de todos-os-dias. Trata-se menos de uma asserção contrariando as possibilidades do *museu vivo* do que de inscrever nele a vida de todos os dias, dando ao testemunho do artista uma privilegiada função. Menos a condição de integrar a vida no museu do que, efectivamente, pensar o museu observando a vida nas suas múltiplas e contínuas solicitações. Eis o que museu-escola seria, eis o que poderia ser um museu-teatro-vivo. Pode até, num formato menos exigente no plano institucional e financeiro, perfilar-se como uma companhia-museu, que articuladamente desenvolva as três dimensões que o espólio exige: a conservação, a representação e a transmissão, para que vivam, para que vivam!

## Conclusões

- 48 Recapitulo brevemente, em jeito de conclusão. Os BSA constituem um *arquivo cultural* de forte impacto identitário na e para a região do Alentejo, pelo que desencadeia um processo de patrimonialização que se concretiza no horizonte do

*museu*. Tratando-se de uma *arte viva*, os processos de preservação e de transmissão que envolve respeitam não apenas os Bonecos e os materiais, na sua frágil condição física, mas também, ou sobretudo, o repertório de *saberes performativos incorporados* que devolvem ao marionetista uma centralidade nuclear em qualquer estratégia de preservação, representação e transmissão. Eles são *documentos vivos* e é enquanto frágeis documentos vivos que *resistem à profanação* que a *museificação* representa.

49 Trata-se, pois, de delinear uma poética da *fragilidade*. A das matérias *frágeis* que constituem o *corpus* dos Bonecos. A da memória e dos saberes incorporados, a exigir *vozes e narrativas outras* para epistemologias culturais diferenciadas. A da *ausência* com que o teatral e o performativo *resistem* ao museu, quando a sua impossibilidade é nele *profanação* (no sentido do Agamben que evoco na epígrafe inicial). O fazer frágil ainda, ou sobretudo, que emana do actor vivo, aquele que anima os Bonecos com a alegria da presença e a magia da ilusão que, exposta, se perde no esquecimento dos dias. É precisamente nessa ambígua oscilação, nessa porosidade, que o projecto de um museu vivo se me afigura o mais necessário, a forma a privilegiar na preservação *viva* dos Bonecos alentejanos. Por isso, na verdade, o seu confronto com o museu valoriza as possibilidades da nova museologia, orientada para a experiência performativa, mais buscando que o museu se reinvente do que a integração na sua arquitectura conceptual. Um museu carregado de testemunhos, de vozes que a própria vida transforma, paradoxalmente, como só pode acontecer ali, se atendermos ao que refere Groys:

In the Bible, we can find the famous statement that there is nothing new under the sun. That is, of course, true. But there is no sun inside the museum. That is probably the reason why the museum was always — and still remains — the only place for possible innovation. (Groys 2002, s/p)

## **Bibliografia**

- Agamben, Giorgio. 2007. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Auslander, Philip. 1999. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London e New York: Routledge.
- Bal, Mieke. 1996. *Double Exposure: The Subject of Cultural Analysis*. London e New York: Routledge.
- Bennett, Susan. 2013. *Theatre & Museums*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London e New York: Routledge.
- Bial, Henry, e Scott Magelssen, eds. 2010. *Theater Historiography: Critical Interventions*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Boal, Augusto. 2009. *Jogos para Actores e Não-Actores*. 13.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Chandler, James, Arnold I. Davidson, e Adrian Johns. 2004. “Arts of Transmission: An Introduction.” *Critical Inquiry* 31(1): 1-6.
- Edwards, Elizabeth, Chris Gosden, e Ruth B. Phillips, eds. 2006. *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*. Oxford e New York: Berg.
- Ferreira, José Alberto. 2007. “Le Marionette di Santo Aleixo, Nuove ed Antiche Manifestazioni di Identità.” *Comunicazioni Sociali, Rivista di Media, Spettacolo e Studi Culturali* 29 (3): 368-374.
- Foster, Hal. 2011. *The Art-Architecture Complex*. London e New York: Verso.
- Fraser, Andrea. 2003. “A Museum is Not a Business. It is Run in a Businesslike Fashion.” In *Beyond the Box: Diverging Curatorial Practices*, editado por Melanie Townsend, 109-122. Banff: Banff Centre Press.

- Garoian, Charles R. 2001. "Performing the Museum." *Studies in Art Education* 42 (3): 234-248.
- Goldberg, RoseLee, e Paula Court, eds. 2011. *Performa 09: Back to Futurism*. Nova Iorque: Performa.
- Graham, Beryl, e Sarah Cook, eds. 2010. *Rethinking Curating: Art After New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Groys, Boris. 2002. "On the New." <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/eng/art/groys1002/groys1002.html>.
- Heddon, Deirdre. 2002. "Performing the Archive." *Performance Research* 7 (4): 64-77.
- Kirschenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. *Destination Culture: Tourism, Museums and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Kobialka, Michal. 2002. "Historical Archives, Events and Facts: History Writing as Fragmentary Performance." *Performance Research* 7 (4): 3-11.
- Kostelanetz, Richard. 1968. *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-Means Performances*. New York: The Dial Press.
- Lima, Paulo. 2004. *O Fado Operário no Alentejo, Séculos XIX e XX: O Contexto do "Profanista" Manuel José Santinhos*. Vila Verde: Tradisom.
- Magelssen, Scott, e Rhona Justice-Malloy, eds. 2011. *Enacting History*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Magelssen, Scott. 2010. "Performance as Learner-Driven Historiography." In *Theater Historiography: Critical Interventions*, editado por Henry Bial, e Scott Magelssen, 208-218. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Martin, David L. 2011. *Curious Vision of Modernity: Enchantment, Magic, and the Sacred*. Cambridge: MIT Press.
- McCormick, John. 2013a. "Museum Bonecos." Comunicação apresentada na Mesa-Redonda de 7 de Junho, *Que Museu Para os Bonecos de Santo Aleixo?*, Seminário Internacional de Marionetas de Évora (SIME) 2013. Manuscrito.
- McCormick, John. 2013b. "On Puppetry and Heritage: the Case of Teatro Gianduja." Comunicação apresentada no *Big Grin Symposium: International Perspectives on Puppets, Popular Culture and Heritage*, Londres, 1-2 Março, Centre for Creative Collaboration.
- McCormick, John, e Bennie Pratasik. 1998. *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*. Cambridge e New York: Cambridge University Press.
- McGill, Aili. 2011. "Defining Museum Theater at Conner Prairie." In *Enacting History*, editado por Scott Magelssen, e Rhona Justice-Malloy, 88-112. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Melloni, Remo, cur. 1980. *Burattini, Marionette, Pupi: Palazzo Reale, 25 giugno-2 novembre 1980, catalogo*. Milano: Silvana.
- Museu Nacional do Teatro. 2013. "Exposições." Consultado em Novembro 18, 2013. <http://www.museudoteatro.pt/pt-PT/Exposicoes/HighlightList.aspx>.
- O'Neill, Paul. 2012. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge e London: The MIT Press.
- Palazzi, Renato. 1980. "Marionette e Burattini Oggi." In *Burattini, Marionette, Pupi: Palazzo Reale, 25 giugno-2 novembre 1980, catalogo*, cur. Remo Melloni, 263-270. Milano: Silvana.
- Passos, Alexandre. 1999. *Bonecos de Santo Aleixo: A Sua (Im)possível História, as Marionetas em Portugal nos Séculos XVI a XVIII e a Sua Influência nos Títeres Alentejanos*. Évora: Centro Dramático de Évora.
- Pavis, Patrice. 1987. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Éditions Sociales.
- Phelan, Peggy. 1998. "A Ontologia da Performance: Representação sem Produção." *Revista de Comunicação e Linguagens* 24: 171-191.
- Read, Alan. 1993. *Theatre & Everyday Life: An Ethics of Performance*. London e New York: Routledge.
- Reason, Matthew. 2006. *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. Basingstoke e New York: Palgrave Macmillan.
- Santone, Jessica. 2008. "Marina Abramovic's 'Seven Easy Pieces': Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History." *Leonardo: the International Society for the Arts*

Strategies for Preserving Arts History. *Journal of the International Society for the History of Sciences and Technology* 41(2): 145-152.

Sauter, Willmar. 2000. "Museum-Stage: the Frames Move Into the Exhibition Hall." In *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, 165-173. Iowa City: University of Iowa Press.

Schechner, Richard. 2010. "There's Something Happenin' Here..." *TDR, The Drama Review* 54 (2): 12-17.

Schimmel, Paul, ed. 1998. *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art New York e Thames & Hudson.

Stoian, Linda Cassens. 2002. "Learning Performance by *Doing* Archiving Performance." *Performance Research* 7 (4): 128-134.

Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Zurbach, Christine, José Alberto Ferreira, e Paula Seixas, eds. 2007. *Autos, Passos e Bailinhos: Os Textos dos Bonecos de Santo Aleixo*. Évora: Casa do Sul.

Zurbach, Christine, ed. 2002. *Teatro de Marionetas: Tradição e Modernidade*. Évora: Casa do Sul.

## Notas

1 O autor escreve de acordo com a antiga ortografia. O texto presente teve origem numa conferência intitulada «Um Museu Para os Bonecos de Santo Aleixo», realizada em Évora no âmbito do Seminário Internacional de Marionetas de Évora (SIME 2013).

2 O projecto, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (POCI/EAT/60520/2004), contou com a direcção científica de Christine Zurbach e foi desenvolvido entre 2005 e 2008.

3 Designo assim, com Chandler, Davidson e Johns (2004, 2): «the ways in which knowledge has been, is, and will be shaped by the transmissive means through which it is developed, organized, and passed on. Those means are technical, both in the restricted modern sense and in the broader, classical sense. That is, they rest not only on devices like the printing press and the internet but on practices: on skills and crafts that must be learned and transmitted from generation to generation». O texto introduz um número especial da revista *Critical Inquiry* dedicado às *artes da transmissão*, alertando para as articulações que a *transmissão* envolve e enfatizando «the interconnectedness of what are too often conceived of as independent realms. *Media, practice, and thought form a kind of cultural ensemble* that needs to be examined with one eye focused on historical variability and the other on epistemological constancy» (Chandler, Davidson e Johns 2004, 3, itálico meu). Taylor (2003) aborda precisamente os actos de transmissão («acts of transfer») que caracteriza como do domínio do *repertório*, que aprofundarei mais adiante.

4 Refiro-me às *artes vivas* como às artes do espectáculo *ao vivo*, em geral caracterizadas como *artes do tempo*, marcadas pela efemeridade irreversível, como o teatro, a dança, a *performance art*. As formas de mediatização têm introduzido significativas questões na dicotomia efémero/mediatizado, às quais me refiro mais adiante.

5 Entendo aqui *resto* como significante da ausência evidente do teatro do museu. Ao invés do uso corrente de *resto* como o *que sobra*, parece-me mais pregnante pensar que a *ausência* do teatro se manifesta *materialmente* (não está lá), e assim, é essa ausência que é preciso pensar como *resto*. Relembrando Barthes e a sua definição de teatralidade, o teatro no museu é esse *resto* ausente numa espessura de signos (presentes) (citado por Pavis 1987, *sub voce*).

6 Lê-se noutro passo uma formulação mais evidentemente *contra* o mercado, quase atribuindo ao termo *cópia* a culposa malignidade da falsificação: «É pela presença de corpos vivos que a *performance* implica o real. Na *performance art*, o facto de existirem espectadores acarreta um elemento de consumo: não existem restos; o espectador/observador deve tentar ingerir tudo. Sem uma cópia, a *performance* ao vivo mergulha na visibilidade - num presente maniacamente carregado - e desaparece na memória, no reino da invisibilidade e do inconsciente, onde escapa à regulamentação e ao controlo» (Phelan 1998, 173). Sobre as questões do mercado e da desobjectificação leia-se Schimmel (1998) e Kostelanetz (1968).

7 Renato Pallazi, originário de Milão, foi crítico de teatro, um dos fundadores do *website* <http://www.delteatro.it>, director da Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi", em Milão e professor em várias universidades integrando diversas organizações teatrais italianas.

... e processos em salas universitárias, integrando diversas organizações teatrais nacionais.

8 Veja-se McCormick e Pratasik (1998), e McCormick (2013b) para um relato bem atento desta situação na Europa.

## ***Para citar este artigo***

### *Referência eletrónica*

José Alberto Ferreira, « Por uma poética da fragilidade. Para um museu dos Bonecos de Santo Aleixo », *MIDAS* [Online], 4 | 2014, posto online no dia 10 Dezembro 2014, consultado no dia 14 Março 2015. URL : <http://midas.revues.org/708> ; DOI : 10.4000/midas.708

## ***Autor***

### **José Alberto Ferreira**

Docente do Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora. Integra vários grupos de investigação nas áreas do teatro e da edição de texto. É membro colaborador do Centro de História de Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora. Publicou *Uma Discreta Invenção* (2004), sobre Gil Vicente, *Escrita na Paisagem* (2005), *Por Dar-nos Perdão* (2006) e, em co-edição (com Christine Zurbach e Paula Seixas) *Autos, Passos e Bailinhos: Os Textos dos Bonecos de Santo Aleixo* (2007). Coordenou a organização da primeira base de dados com a descrição sistemática do inventário dos Bonecos de Santo Aleixo (2005-2007). Dirigiu o Festival Escrita na Paisagem (2004-2012). [jaf@escritanapaisagem.net](mailto:jaf@escritanapaisagem.net)

## ***Direitos de autor***

© Revistas MIDAS