

O *Auto do Nascimento do Menino* nos Bonecos de Santo Aleixo.

A tradição do Presépio revisitada.*

Zurbach, Christine

Universidade de Évora / Centro de História da Arte e Investigação Artística¹,

zurbach@uevora.pt

Nota biográfica

Professora Catedrática. Docente do Departamento de Artes Cénicas da Escola de Artes da Universidade de Évora desde 2007 onde lecciona nas áreas de Estudos Teatrais, Teatro de Marionetas e Estudos de Tradução teatral. Doutorada em Literatura Comparada / Estudos de Tradução em 1997 com a tese *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988* (Colibri, 2002).

Áreas de investigação e publicação: tradução; tradução teatral; poéticas teatrais; dramaturgia e encenação; teatro de marionetas.

Resumo

Com uma visibilidade inegável no teatro contemporâneo, o teatro de marionetas é considerado pelos investigadores como a forma de teatro mais antiga de que se tenha conhecimento: «a performance form as ancient as the stones» (Posner & al. 2015). Difícil de definir de maneira unívoca, a arte da marioneta tem variado no espaço e no tempo, construindo identidades locais ou regionais de recorte aparentemente nítido que constituem as tradições ainda conhecidas hoje. Todavia, inúmeros indícios, quer nos objectos-marionetas, quer nos textos na sua maioria de transmissão oral, ou nos restantes meios utilizados como a partitura vocal e musical, permitem identificar contactos hipotéticos ou filiações próprias de uma prática artística caracterizada por uma complexa dimensão intercultural.

* A autora escreve segundo o antigo acordo ortográfico.

¹ CHAIA/UE [2017] - Ref.^a UID/EAT/00112/2013 - [Projeto financiado por Fundos Nacionais através da FCT/Fundação para a Ciência e a Tecnologia]

Propomos nesta comunicação abordar o caso da partitura sonora do *Auto do Nascimento do Menino*, inscrito no repertório dos Bonecos de Santo Aleixo, numa perspectiva historiográfica que tenta articular a temática do presépio com a história da marioneta e a história do teatro.

Palavras-chave: marionetas; dramaturgia; transmissão; história da marioneta; intertextualidade.

Summary

With an undeniable visibility in contemporary theater, puppet theater is considered by researchers as the oldest known form of theater, a «performance as ancient as the stones» (Posner & al. 2015). Difficult to define unequivocally, puppet art has varied in space and time, building local or regional identities of apparently clear cut, which constitute the traditions still known today. However, there are innumerable indications in puppet objects, in texts mostly oral or in the other means used as the vocal and musical score, to identify hypothetical contacts or affiliations of an artistic practice with a complex intercultural dimension.

We propose in this paper to describe the case of the sound score of the *Auto do Nascimento do Menino*, from the repertoire of the Bonecos de Santo Aleixo, in a historiographical perspective that aims to articulate the theme of the crib with the history of the puppetry and the history of the theater.

Keywords: puppetry; dramaturgy; transmission; puppet historiography; intertextuality.

Abertura para um caso de estudo

No contexto das mudanças profundas na concepção da arte teatral ocorridas a partir do início do século XX, o teatro de marionetas saiu da sua condição marginal no teatro e na arte em geral e transformou-se numa das

áreas mais profícuas da experimentação e da inovação teatral. Os espectáculos produzidos hoje em que são exploradas formas novas, em articulação com outras artes como a dança, a música e as artes digitais, conquistaram novos públicos e conseguiram elevá-lo ao estatuto de «teatro de arte» (Beauchamp et Sermon, 1997:7). Com a abertura das universidades a novas áreas de conhecimento, também tem vindo a beneficiar de uma atenção crescente dos investigadores que se debruçam sobre a sua história, a natureza dos seus repertórios e a especificidade da sua linguagem performativa, não sem dificuldades. Na investigação histórica propriamente dita, a escassez dos dados, muitas vezes impressivos ou subjectivos, desenha um panorama fragmentado, em que a marioneta surge agregada a tradições limitadas a determinados espaços geográficos e culturais, épocas ou períodos artísticos, ou ainda a figuras que se tornaram atemporais como Pulcinella e sua descendência, Punch, Dom Roberto ou Guignol (Paërl, *apud* Francis, 2013:155-156). Quanto aos repertórios e à dramaturgia, a abordagem das relações entre a marioneta e o teatro de actor instalou um fosso artificial entre duas práticas artísticas ricas em cruzamentos que estruturaram a sua história. Todavia, como o prova o trabalho realizado por Henryk Jurkowski sobre o *corpus* das *adaptações* (1991:71-131), o repertório das peças do teatro de marionetas antigas ou tradicionais representa um vastíssimo campo de estudo intertextual com fontes ainda por aprofundar.

Este breve contributo inscreve-se no âmbito da investigação sobre o espólio remanescente do teatro dos Bonecos de Santo Aleixo (BSA) e prossegue a reflexão apresentada no encontro científico de 2018 organizado no âmbito do Projecto PASEV (Zurbach, 2019). O conteúdo dessa comunicação esboçava um «caderno de encargos» com vista à planificação dos tópicos de um programa estruturado a partir do conceito de *dramaturgia sonora* como partitura dos *sons da cena* (Lignelli, 2003).

De modo a pôr à prova a hipótese enunciada *supra* que defende uma relação histórica de contaminação entre teatro de actores e teatro de marionetas, a análise incidirá num estudo de caso, o da peça *Auto do Nascimento do Menino* (Zurbach, Ferreira e Seixas, 2007:153-169) que surge mais regularmente nas apresentações públicas do espólio. Procurará analisar componentes do texto que, por um lado, traduzem a permanência de traços

histórico-dramatúrgicos do tópico da Natividade ou do presépio, presentes no texto e no jogo das marionetas em cena, e por outro, evidenciam a sua capacidade de adaptação ao contexto cultural específico da sua recepção. Para tal, o texto da peça recorre ao modo da *citação*: o próprio *Auto* é elaborado sobre remanescências dos diálogos provenientes dos escassos testemunhos escritos da fonte herdada do drama litúrgico medieval e cita também, integrando-a formalmente na segunda parte da peça, a tradição do *presépio-monumento*, com figuras estáticas da Sagrada Família e figurantes; cita finalmente, através do trabalho vocal aplicado a um grupo específico de personagens, registos de traços sócio-linguísticos associados ao quadro da sua recepção, neste caso à vida laboral no campo alentejano em meados do séc. XX, que confirmam enquanto *variante* formal a vitalidade do repertório da marioneta antiga e sua capacidade de renovação.

Em termos metodológicos, esta segunda incursão no estudo dos BSA realizada no âmbito do Projecto PASEV procura acompanhar a reflexão crítica do teatrólogo César Lignelli (Universidade de Brasília) que aplicou, adaptando-o, o conceito de *paisagem sonora* de Murray Schafer ao teatro e à cena teatral, aproveitando a abrangência da sua definição: «qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudo» (2001:366). Lignelli acrescenta a aplicação de três outros conceitos de Murray Schafer: o «*som fundamental*», que designa «os sons ouvidos continuamente por uma determinada sociedade» (id.:368), formando um *fundo* sobre o qual os outros sons são percebidos; «o *som da comunidade*, que é único ou possui qualidades que o tornam especialmente notado pelo povo dessa comunidade» (id.:365), e o conceito de *sinal sonoro*, que se refere a «qualquer som para o qual a atenção é particularmente direcionada» (id.:368). Lignelli justifica a sua proposta apontando as limitações de um conceito oriundo da musicologia – o de *paisagem sonora* – para a sua aplicação às particularidades da cena teatral.

A análise do *Auto da Natividade* privilegiará a dimensão oral e sonora do repertório dos BSA, e por essa razão recorre aos conceitos de *som da comunidade* e *sinal sonoro* cuja pertinência e eficácia poderão levar à elaboração de uma metodologia de análise específica da dramaturgia da marioneta: «In this chapter «dramaturgy» refers to two things: «theatre works

scripted for and performed by puppets, or by human performers and puppets, and the stage interpretation of those works, the performance-text» (Frances, 2012:97-120)»

Na segunda acepção, que designaremos como *texto da cena*, no espectáculo de marioneta, a dramaturgia é inerente à componente cinética, ao movimento da marioneta, e à manifestação sonora do material verbal pela voz, pela música e pelo conjunto dos ruídos ouvidos pelo espectador. Para a análise deste tipo de teatro, o predomínio da oralidade e a frequente ausência de registo escrito do texto em cena requerem um modelo de análise dramática não-literário, ou seja, não apenas dedicado ao texto escrito (quando existe), mas ao espectáculo em cena como proposto, por exemplo, por Patrice Pavis (2003 [1993]). Nesse *texto da cena* a voz da marioneta ganha uma importância significativa como tem sido demonstrado em estudos especializados (*Móin-Móin*, 2019). Veremos nesta breve investigação sobre o *Auto do Nascimento do Menino* o modo como o tratamento da fala e da voz de determinado grupo de personagens permite identificar a partitura sonora da peça como *som da comunidade*.

Um repertório textual para os BSA

Escapando ao padrão dramático da poética aristotélica, que junta uma obra escrita e sua interpretação cénica por actores, a marioneta manteve ao longo da sua história um vínculo ténue e irregular com a componente textual do espectáculo teatral, privilegiando a oralidade e a transmissão directa pelo mestre.

Segundo a investigadora Brunella Eruli,

«le répertoire du théâtre de marionnettes est difficile à restituer pour des raisons d'ordre historique et culturel, car ces matériaux ont été soit dispersés, soit perdus. Les marionnettistes les considéraient bien souvent comme de simples instruments de travail qui ne méritaient pas d'être conservés (2009:586).»

Na obra que dedicou ao estudo da literatura dramática para a marioneta, o investigador Henryk Jurkowski (1991) parte de uma divisão tipológica da produção escrita para o teatro em dois domínios distintos: por um lado, o do teatro de actores, conotado pela sua dimensão literária, reflectida em obras

escritas geralmente legitimadas pela publicação impressa e, por outro lado, o do teatro de marionetas, marcado pela ausência persistente do texto, que explica nos termos seguintes:

«(...) pour [incarner un personnage], l'acteur a besoin d'un scénario; la marionnette peut s'en passer. Ainsi s'explique l'absence de textes dramatiques écrits pour le théâtre de marionnettes. Le théâtre d'acteurs est indissociablement lié à l'histoire du drame. Il n'en est pas de même pour le théâtre de marionnettes qui se satisfait d'imiter l'être humain ou de le parodier (1991:3).»

O autor acrescenta, no entanto, que, desde muito cedo, a marioneta utilizou a literatura como fonte de inspiração antes de ter o seu próprio repertório de textos dramáticos a partir do séc. XVII no caso europeu (Baty & Chavance 1959: 55-68). Conheceu períodos de grande proximidade com o teatro de actores, com destaque, por exemplo, para o período do séc. XVII e XVIII francês em que partilhavam o espaço dos teatros da Feira. Na sua luta contra o privilégio das companhias oficiais, os actores italianos modificaram o seu repertório, associando-o ao jogo com a marioneta. Do mesmo modo, no séc. XIX, uma nova aproximação levou à produção de espectáculos que, à semelhança das companhias de actores, propunham ao público uma arte teatral entendida como «copie de la vie réelle» (id.:110).

Nesse contexto, uma particularidade rara que diferencia o espólio do teatro dos BSA de outros repertórios é o número elevado dos textos que passaram por transmissão oral para os marionetistas actuais, e que foram fixados e publicados nesse mesmo contexto (Zurbach, Seixas & Ferreira 2007). Note-se, no entanto, que se a publicação do *corpus* existente em finais dos anos 1980 permite delimitar um campo de estudo, outras fontes dão conta de um número mais elevado de títulos na oferta dos BSA, mas que correspondem a peças hoje perdidas (Ribeiro, 2011:87) ou que já não foram transmitidas ao Mestre Talhinhas. As informações deixadas pelo jornalista e marionetista Henrique Delgado (1938-1971) confirmam uma tensão entre estabilização e inovação no repertório do teatro de marionetas em geral, com vista à fidelização do público, quer pela rentabilização de obras bem-sucedidas, eventualmente vindas do teatro de actores, quer pela inovação temática a partir da actualidade.

Além da sua quantidade numérica, a diversidade genológica e o interesse dramático dos textos foram o motor principal da investigação empreendida no âmbito do projecto desenvolvido entre 2006 e 2008 (Projecto

POCI 2008) no Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora. O património textual do espólio dos BSA – o seu repertório de peças - foi objecto de uma publicação que reuniu os dez textos transmitidos, transcritos e acompanhados de um aparato crítico (Zurbach, Ferreira e Seixas, 2007) juntamente com números dançados e cantados, os *balhinhos* ou *saiadas*. Sem prejuízo da sua natureza predominantemente oral até então, o primeiro estudo sobre o espólio foi organizado e orientado a partir da categoria literária abrangente do *gênero*, que permite acolher a grande diversidade de designações tal como surgem nos títulos do espectáculo.

De acordo com essa perspectiva, no repertório dos BSA destaca-se um primeiro grupo de obras designadas pelo termo *auto*; nele se inclui o nosso estudo de caso.

De média extensão, desenvolvem uma temática religiosa que aponta para raízes medievais no drama litúrgico do teatro de actores. São três: o *Auto do Nascimento do Menino*, o *Auto da Criação do Mundo* e *Os Martírios do Senhor ou Auto da Paixão*. Hoje os dois primeiros são apresentados com regularidade, em programas que incluem uma farsa e números cómicos que compõem a segunda parte do espectáculo. O terceiro deixou de ser representado, «talvez devido a concretizar uma teatralidade mais estática, dominada por recitativos» (Ferreira, in Zurbach, Ferreira e Seixas, 2007: 64). Um segundo grupo, mais numeroso, é composto por textos curtos, intitulados genericamente *passos*, que incluem o conhecido *Passo do Barbeiro*, sermões e confissões cómicas e carnavalescas, números cantados e dançados. Apesar da comicidade das interrupções pela marioneta Mestre Salas no *Auto da Criação do Mundo*, os três *Autos* contrastam com esse segundo conjunto com os quais é possível organizar programaticamente a oferta do espectáculo ou programa (ibid.: 44) como uma sequência de *variedades*, que reproduz o alinhamento do divertimento moderno da *revista à portuguesa*. Na antologia já citada dos artigos de Henrique Delgado, encontramos uma transcrição de alguns desses diálogos que classifica como *entremeses* (id.:89-111).

O Auto do Nascimento do Menino na série dos presépios

Como o restante repertório religioso ou profano dos BSA, o *Auto do Nascimento do Menino* apresenta-se como uma composição sonora complexa, que conjuga uma grande diversidade de sons reflectida nas categorias enunciadas por Lignelli: a voz humana nos diálogos, no canto e no recitativo; a música instrumental tocada ao vivo à guitarra, e sons diversos, intrínsecos da performance propriamente dita, criados pela manipulação dos objectos, a marcação sonora do ritmo e a comunicação verbal entre os marionetistas e os espectadores, sem esquecer ainda os ruídos diversos emitidos no ambiente do espaço de recepção, que interferem nesse conjunto. Acrescente-se que a peça sobressai do conjunto pela popularidade da sua temática, indicada no próprio título. Associada à tradição cristã da representação cíclica do ritual da celebração da Natividade, ainda é muito presente na cultura artística europeia (Badiou 2009; 2017). É representada no Alentejo em linguagens diversas, quer na estatuária religiosa, quer no artesanato, como o provam nomeadamente os Bonecos de Estremoz, quer na prática amadorística tradicional dos «louvores» cantados na noite de Natal (Pestana, 2001) e na prática profissional dos actores do CENDREV, actuais detentores do espólio dos BSA, que incluem o *Auto da Natividade* na sua programação anual para a quadra natalícia.

A análise do *Auto* que se segue e as citações do texto reproduzem a transcrição inserida na publicação feita após a transmissão do espólio de acordo com as normas seguidas para o texto dramático sem indicação da página (Zurbach, Ferreira e Seixas, 2007). O registo da peça seguiu um critério de exaustividade, visando incluir na edição impressa todas as componentes dramáticas e performativas que integram o espectáculo: verbais, musicais e visuais.

O espectáculo abre com uma cena emblemática referida na narrativa bíblica do Evangelho de S. Lucas, reconhecível na didascália:

S. José entra atrás de Nossa Senhora “pejada” pela esquerda baixa. É uma melopeia meio recitada, meio cantada, acompanhada com harpejos de guitarra.

Tal como referido na mesma fonte, procuram em vão um abrigo para a noite nas pousadas e na casa de familiares:

S. JOSÉ

É o vosso primo *Joséi*
E a sua esposa que vem
E como pejada *éi*
Pede abrigo e lhe convém.

VOZ

É nã conheço *mê* primo
Nem ê nesse parecer venho
E *ê nã* quero desatinos
Aos hóspedes que cá tenho!

A transcrição do excerto permite identificar na fala de S. José traços linguísticos regionais assinalados em itálico que remetem para a categoria analítica do *som da comunidade* e, na forma poética de tradição popular, a materialização da performatividade da voz assinalada nos trabalhos do medievalista Paul Zumthor (1974), conjugados com os traços descritos pelo musicólogo Giacometti que são citados *infra*.

Após a saída das duas personagens, entra em cena uma composição estática do *presépio-retábulo* com as mesmas personagens e o Menino que compõem a Sagrada Família, inicialmente ocultados pelo “*cartão da porta do Paraíso na frente das figuras*”, que será retirado no início de uma nova cena dialogada, de maior duração:

O Presépio. Nossa Senhora com o berço do menino no colo. S. José ao seu lado direito. Animais colocados ao pé. O cenário do fundo é o da figura de Deus com estrelas; o da esquerda, é o de estrelas; o da direita é a árvore de Jessé. O cartão da porta do Paraíso na frente das figuras. Sobe o pano.

Após o apelo do Anjo cantado pelo Coro acompanhado à guitarra, «[e]ntram os três pastorinhos», de nome Maioral, Perna Gorda e Zagal que entram para a adoração «(d)o Deus Menino / Numas palhinhas deitado» e a entrega das suas oferendas:

MAIORAL

Ora ajoelha-te tu, Rodrigo.
Ajoelha-te tu, *Xilvestre*,
Dos borregos, um que lhe preste,
Trago eu p'ra lhe ofertar.

(...)

TODOS

E vimos-lhe aqui *trazer*
Queijo, lête e ovos banos

(...)

MAIORAL

E ajoelhem-se, cachopos, que havemos de ir beijar o menino.
(...) *Ajoelham-se os três, em linha. O maioral levanta-se e avança devagar.*
Chega ao pé do menino, ajoelha-se, beija e volta para trás e diz para os outros:

Cheira que rescende!

(...)

Perna Gorda vai beijar o menino. Ajoelha.

PERNA GORDA (*Levanta-se e volta ao sítio*).

Eh, *rapajes*, *assente-le* uma beijoca, *memo* no centro da minhoca.

Como é visível nos excertos citados, as suas falas trazem as marcas do falar nortenho, que a transcrição manteve, misturadas com traços do dialecto alentejano, o que acrescenta à comicidade da actuação das personagens uma dimensão caricatural que será objecto de um comentário de conclusão a este estudo.

A cena é seguida pela chegada dos Reis Magos Belchior, Gaspar e Baltazar:

CORO

Aí vêm os três *reises*
Dos lados do Oriente
Adorar o Deus Menino

Nascido de puro ventre.

Após uma cena muito breve de entrega das suas oferendas, saem conduzidos pelo Anjo-Mestre, que termina a peça:

ANJO (*Solene*)

Belchior, Gaspar e Baltazar,

Da parte do Altíssimo

Aqui venho eu para vos encaminhar.

Em termos musicais, as notas musicográficas anexadas à edição em CD do registo de espectáculos ao vivo realizado entre 1965 e 1968 pelo etnomusicólogo Michel Giacometti (2000) associam os *Autos* dos BSA com os «antigos Mistérios, Loas e Vilancicos». A análise dos elementos musicais identificados no nosso *Auto* resulta na sequência seguinte: «Recitação medida acompanhada; loa do Natal: coro e uma voz com acompanhamento; coro falado, Canto dos Reis, Coro com acompanhamento» (o.c.). Texto recitado e canto coral, voz e música tocada ao vivo à guitarra, são elementos nucleares do espectáculo, numa simbiose entre a música tocada e o movimento dos bonecos.

No conjunto dos autos religiosos dos Bonecos, o *Auto do Nascimento do Menino* conservou os traços da filiação do seu repertório religioso numa fonte medieval situada por Jurkowski no séc. XII, à semelhança de outras peças para a marioneta (o.c.:77-90). O processo é idêntico no *Auto da Criação* que narra em quadros sucessivos a intervenção divina na origem do mundo, em termos semelhantes ao drama litúrgico conhecido com *Jogo de Adão* (Jeanroy, o.c. : 39-66).

A Natividade é duplamente evocada: através da acção representada pelas marionetas-personagens como vimos, e com a exibição / citação da imagem do *presépio* que replica o tema e constrói um quadro cenográfico (*supra*).

Muito popular na cultura europeia cristã que o representou em diversas formas artísticas, essa figuração simbólica tem as suas raízes no Evangelho

de S. Lucas que descreve a cena da Anunciação pelo Arcanjo Gabriel do nascimento de São João e de Jesus, seguido do nascimento de Jesus, consta uma referência à manjedoura e aos pastores (descritos como os seres mais humildes) guiados pelo anjo até Belém; e no Evangelho segundo S. Mateus (p. 1289-1332), que lhe acrescenta a visita dos Reis Magos, a fuga para o Egito e o massacre dos Inocentes. Atestada desde o séc. II nos frescos pintados nas catacumbas em Roma e em mosaicos em igrejas, conventos e casas senhoriais, a cena passará para o formato de um retábulo fixo, com recurso à estatuária e figurantes (os pastores nomeadamente) como no caso do primeiro presépio (lendário?) com data de 1223, associado a S. Francisco de Assis e à difusão do franciscanismo. Dentro e fora do espaço dos edifícios religiosos, transformou-se numa composição animada, o «belém de movimentio», ou «mecânica real» (Cornejo 2017; Badiou, 2017), que incluíam *figuras* equipadas com fios ou molas e contrapesos que permitiam introduzir o movimento (Baty et Chavance, 1959:117).

Na sua forma embrionária, o teatro medieval contribuirá para uma reformulação da representação do tema associada à vocação didáctica da liturgia. Em latim ou língua vulgar, a partir de um diálogo nuclear retirado do texto bíblico, a dramatização das cenas da adoração dos pastores e dos reis magos (Jeanroy, 1964: 27-33) será desenvolvida progressivamente com outros elementos, acrescentados de maneira livre.

No formato do drama litúrgico mimado, recorrendo a sacerdotes para a interpretação das personagens dos pastores e dos reis magos, ao lado de estátuas da Sagrada Família, a representação dramatizada do presépio introduz o ofício do dia de Natal e da Epifania. É disso exemplo o uso em Rouen registado em manuscritos dos séc. XIV-XV acessíveis na transcrição por A. Jeanroy (1964):

«(...) aux offices du jour de Noël et de l'Épiphanie, on disposait au milieu du chœur une crèche, des statues de la Vierge et de l'Enfant Jésus, et des officiants, en costume approprié, défilaient, figurant la visite des bergers et des mages. (id.:9)»

Celebrado até finais do séc. XVI, o drama litúrgico integra as formas da poesia religiosa popular desde o período medieval, registada na língua vulgar ou dialectal. É dirigido ao povo, o que implica uma actualização do evento como o assinala Erich Auerbach: «(...) il doit devenir un fait actuel, en tout

temps possible, que chaque spectateur puisse se représenter comme un évènement ordinaire (...) qui se situe dans la réalité quotidienne (1968: 161).»

Pela união dos dois estilos antitéticos, da *sublimitas* e da *humilitas*, o presépio faz parte de um género novo do sublime, próprio da Sagrada Escritura, que inclui o quotidiano e o baixo: «Le réalisme quotidien constitue donc un élément essentiel de l'art chrétien du moyen âge et particulièrement du drame chrétien» (ibid.) opondo-se ao romance cortês, que vive de lendas e aventuras heroicas, afastado da realidade social.

Mas o predomínio progressivo dos elementos grosseiramente realistas e grotescos, oriundos do género da farsa e do mimo antigo, a proliferação das personagens profanas, o livre tratamento do tema e os anacronismos na concepção do mito, juntamente com o crescente dramatismo de cenas emblemáticas como o massacre dos Inocentes foram consideradas como desvirtuações do ritual de origem, e os espectáculos acabaram por ser proibidos.

Serão substituídas depois do Concílio de Trento por espectáculos de teatro de marionetas (Badiou, 2009:488-490) e de actores ambulantes. Propícia a *jogos por personagens*, «sorte de théâtre populaire», (Muchenbled, 1978:72-73) mesmo depois de se ter perdido o contacto directo com as suas origens religiosas, a representação da Natividade conservará o guião medieval, que encontramos também em Gil Vicente no seu *Auto Pastoril* no início do séc. XVI, e manteve-se na cultura europeia na época festiva do Ciclo dos Doze Dias, entre o Natal e o Dia de Reis.

No formato do drama litúrgico mimado, recorrendo a sacerdotes para a interpretação das personagens dos pastores e dos reis magos, ao lado de estátuas da Sagrada Família, a representação dramatizada do presépio antecede o ofício do dia de Natal e da Epifania. É disso exemplo o uso em Rouen registado em manuscritos dos séc. XIV-XV acessíveis na transcrição por A. Jeanroy (1964): «(...) aux offices du jour de Noël et de l'Épiphanie, on disposait au milieu du choeur une crèche, des statues de la Vierge et de l'Enfant Jésus, et des officiants, en costume approprié, défilaient, figurant la visite des bergers et des mages. (id.:9)»

Dirigida ao povo, a dramatização do episódio bíblico implica uma actualização constante do evento, como o assinala Erich Auerbach: «(...) il doit devenir un fait actuel, en tout temps possible, que chaque spectateur puisse se représenter comme un évènement ordinaire (...) qui se situe dans la réalité quotidienne (1968: 161).»

Pela união dos dois estilos antitéticos, da *sublimitas* e da *humilitas*, o presépio faz parte de um género novo do sublime, próprio da Sagrada Escritura, que inclui o quotidiano e o baixo: «Le réalisme quotidien constitue donc un élément essentiel de l'art chrétien du moyen âge et particulièrement du drame chrétien» (ibid.) ao invés do romance cortês, que vive de lendas e aventuras heróicas, afastado da realidade social.

Mas o predomínio progressivo dos elementos grosseiramente realistas e grotescos, oriundos do género da farsa e do mimo antigo, a proliferação das personagens profanas, o livre tratamento do tema e os anacronismos na concepção do mito, juntamente com o crescente dramatismo de cenas emblemáticas como o massacre dos Inocentes, foram considerados como desvirtuações do ritual de origem, e os espectáculos acabaram por ser proibidos. Deram lugar, depois do Concílio de Trento, a espectáculos de teatro de marionetas (Badiou, 2009:488-490) e de actores ambulantes, herdeiros do tema. Propícia a *jogos por personagens*, «sorte de théâtre populaire», (Muchenbled, 1978:72-73) mesmo depois de se ter perdido o contacto directo com as suas origens religiosas, a representação da Natividade manteve-se na cultura europeia na época festiva do Ciclo dos Doze Dias, entre o Natal e o dia de Reis. Conservará o guião medieval, que encontramos no *Auto da Natividade*, misto de *presépio* e de jogo cénico, e *também* em Gil Vicente no seu *Auto Pastoril* no início do séc. XVI,

Secularização de um *presépio* alentejano

Mas se o *Auto do Nascimento* reflecte ainda a fonte bíblica do presépio que lhe dá uma consistência temática e dramática, do mesmo modo que os

mistérios medievais de temática religiosa, a versão dos BSA dá mostras de uma apropriação profana que privilegia um tom predominantemente cómico. O tema do presépio é claramente secularizado, com a inserção de personagens pitorescas e de realidades da vida quotidiana, como o descreve John McCormick (1997:53; 1997, Adágio, nº18, p.52-65). Idêntico comentário é feito por Gaston Baty e René Chavance (1959) acerca da folclorização das peças de temática sagrada: «On joue surtout *La Nativité*, acclimatée à chaque région et farcie d'allusions locales au point de tourner parfois à la revue de fin d'année (ibid.:36-37)»

Ao panorama geral da tradição europeia do presépio é necessário acrescentar, para terminar, um enquadramento regional que nos permitirá situar o *Auto* de celebração da Natividade pelos BSA.

A existência de um património textual associado a práticas populares tradicionais de teatro na zona Sul de Portugal, é conhecida e já foi objecto de registo escrito e publicado, com destaque para o *Presépio alentejano de Alpalhão* investigado no Concelho de Nisa pelo antropólogo Manuel Inácio Pestana nos anos 1980 e classificado como forma musical, de *loa* ou *vilancico* (2001:20). A recolha refere seis versões do mesmo tema, com uma relativa liberdade formal se bem que conotado com uma filiação remota em obras medievais ou renascentistas:

«Na sua estrutura, a composição literária não se submete a regras rigorosas. (...) estes presépios populares poderão ter-se inspirado nas fórmulas dos autos vicentinos (séc. XVI) ou, mais proximamente no tempo e no espaço, na conhecida *Práctica dos três pastores* de Frei António da Estrela (1626)».

A comparação das transcrições publicadas da versão de Alpalhão (2001: 26-42) e variantes de outras localidades da região (id.:43-91) leva a considerar a existência de uma matriz comum que valoriza as cenas pastoris de natureza cómica, como no *Auto do Nascimento* dos BSA.

Outras referências encontram-se no imprescindível trabalho antológico sobre *Teatro Popular Português. Ao sul do Tejo*, realizado pelo etnólogo Azinhal Abelho (1973). O volume contém as 13 quadras do texto «Ao Deus Menino», componente do *Auto sacramental do Presépio* que «teve afinal em Serpa a derradeira exibição aí pelo ano de 1835» (1973:119). Na mesma obra, Abelho publicou num capítulo intitulado «Bonecos do Alentejo» juntamente com outras cenas desse repertório, uma transcrição do *Auto* sob a designação

de *Passos do Deus Menino* numa versão muito reduzida, *que* narra sem alterações a sequência do episódio bíblico com a chegada a Belém, o nascimento no estábulo e a visita dos reis magos e dos pastores. A cena breve dos «pastorinhos» contraria o destaque que lhe é dado no texto transmitido por Mestre Talhinhas em que, como veremos *infra*, a dramaturgia é dominada pela secularização e a actualização cômica do tema fornecido pela tradição religiosa cristã. Não surpreende que, no conjunto dos textos citados, os traços marcantes dos *assuntos pastoris* (Pestana, o.c.:19) constituam um tema transversal das obras representadas, quer com actores, quer com marionetas, e que, como veremos, sejam o tópico mais dinâmico na transmissão e conservação das obras.

São referências que merecem um aprofundamento ainda por fazer, mas que sugerem a hipótese do recurso ao conceito de *som fundamental* como expressão da *partilha* continuada de práticas artísticas, teatrais ou musicais, inscritas numa longa duração e num espaço cultural e patrimonial comum.

O *Auto do Nascimento* : o som de um presépio alentejano

O estudo do *Auto do Nascimento* tal como o conhecemos hoje configura um caso exemplar para o conhecimento histórico da marioneta. Devido sobretudo às opções tomadas para a transmissão do espólio, nele conseguimos identificar dois processos convergentes na constituição da sua linguagem e do seu discurso: por um lado, ilustra uma prática conservadora de transmissão de uma herança teatral secular – neste caso, a tradição cruzada do *presépio* e do *auto* religioso de origem medieval do teatro de actores, traduzida no teatro de marionetas – e, por outro lado, enquanto discurso, testemunha uma capacidade dinâmica e criativa de actualização do tema religioso pela influência do universo laico de recepção.

Praticamente desactivado nessa data, o teatro dos BSA foi salvo de um desaparecimento irreversível graças ao empenho de várias instituições políticas e culturais que, no período após o 25 de Abril de 1974, se interessaram pelas formas populares da cultura portuguesa até então remetidas pelo regime anterior para a área das tradições do folclore,

atribuindo-lhes uma nova identidade e um papel de relevo na reconfiguração em curso da vida cultural e teatral do país. O espólio passou, assim, das mãos do seu último proprietário, o poeta popular e marionetista Mestre Talhinhas, para novos intérpretes, os actores profissionais do Centro Cultural de Évora (hoje Cendrev), a quem coube a tarefa de continuar a representar sem alterações o repertório das peças. Passaram a assegurar a manipulação das marionetas de varão e a execução da *partitura sonora* do conjunto da performance, que inclui diálogos, música ao vivo tocada à guitarra, versos cantados, improviso e trocas verbais com o público, e todos os sons e ruídos intrínsecos à componente performativa dos espectáculos (Zurbach: 2018). Em resultado, a salvaguarda do espólio implicou a deslocação da sua inscrição de origem num espaço rural enquanto prática popular do teatro para a esfera da instituição teatral e uma recepção urbana, onde foi acolhido e preservado como objecto patrimonial.

No entanto, se a peça do *Auto do Nascimento do Menino* reproduz, como é representada hoje, o espectáculo preservado sem novas alterações desde os anos 1980, nessa versão sobressai um dado peculiar. Com essa última transmissão, a fixação do espólio manteve traços aparentemente incongruentes que caracterizam o jogo vocal das personagens dos pastores por um forte sotaque nortenho. Contrastando com o conjunto das vozes do espólio com uma conotação claramente regional, a fala dos pastores representa uma actualização crítica contemporânea do tema pastoril no *Auto*. Inspirada na realidade social e cultural experienciada pela comunidade rural alentejana na primeira metade do séc. XX, pelo seu significado identitário, pode ser lido como *senal sonoro* no sentido proposto por Lignelli.

Uma característica distintiva do espólio dos BSA no seu formato actual prende-se com as opções assumidas no processo de transmissão, no qual os detentores actuais seguiram normas que garantiam uma preservação de natureza museológica, com recurso à cópia (idêntica) de todas as componentes materiais e imateriais do espectáculo. Assim, as representações dos BSA excluem qualquer alteração nos textos, na música ou na manipulação das marionetas desde o momento da sua aquisição ao último bonecreiro. Mantidos num formato de arquivo, os espectáculos e os textos foram fixados

com o intuito de preservar a memória *viva* da prática herdada do Mestre Talhinhos. Desta forma, para a investigação da marioneta tradicional, representam um testemunho de grande valor histórico, como o afirmam John McCormick e Bennie Pratasik no seu estudo sobre os BSA e a tradição europeia do teatro de presépio (1997: 53-65).

No nosso exemplo, a peça do *Auto do Nascimento do Menino*, tal como é representada hoje, preserva e transmite o espectáculo sem novas alterações desde os anos 1980. Nessa versão sobressai um dado merecedor de uma análise mais atenta a esse *Auto* em particular proposta neste breve estudo. Com efeito, a fixação do espólio na versão da sua última transmissão manteve sinais sonoros que, como poderemos ver, integram no jogo vocal das personagens dos pastores um forte sotaque nortenho. Contrastando com o conjunto das vozes do espólio com uma conotação claramente regional, a fala dos pastores constitui um dado peculiar de actualização crítica do tema, inspirada na realidade social e cultural experienciada pela comunidade rural alentejana na primeira metade do séc. XX e justificada pela sua pertinência identitária (cf. *infra*).

Nesse aspecto, os BSA distinguem-se de outras formas antigas com perfil semelhante, igualmente salvaguardadas pelo seu interesse patrimonial, mas com destaque para o aproveitamento do seu potencial cómico-satírico, e eventualmente político, traduzido em adaptações ou actualizações de natureza diversa. Figuras tradicionais da marioneta irreverente como Pulcinella ou Guignol são hoje revitalizadas por jovens companhias que procuram, graças à familiaridade do público com figuras populares de todos conhecidas, uma maneira de implicar o público enquanto comunidade no acontecimento teatral (Beauchamp et Sermon, id.). Neste regresso, seguem o processo dinâmico que se verificou historicamente no percurso das formas do teatro popular, fortemente dependente dos gostos ou dos hábitos culturais do público, e igualmente permeável a novas realidades que alimentam o improvisado e a troca dialogada espontânea com o espectador. É disso exemplo, em Portugal, o teatro de Dom Roberto que, mantendo a sua identidade matricial, não deixa de ser explorado pelos robertistas como «espaço para a criatividade do próprio investigador/marionetista» (Gil, 2013:51) no prolongamento no tempo do potencial criativo e inventivo do seu formato genuíno.

No caso em estudo aqui, a peça conservou traços das realidades próprias da sociedade rural do Sul de Portugal numa determinada época histórica que foram registadas e fixadas no *Auto* ao longo da sua transmissão, mantendo-se até hoje. São reconhecíveis nas personagens dos pastores, elementos centrais do Presépio ao lado da sagrada família e dos Reis Magos que, em conformidade com o relato do Evangelho de S. Lucas, foram os primeiros a responder ao anúncio do Anjo para homenagear o Messias. Na sequência imagética que vimos – do presépio monumental ao presépio animado e ao teatro de actores – os pastores correspondem sempre a uma dimensão familiar e popular da dramatização da cena, com vista a produzir um efeito cómico provocado pelo seu comportamento ingénuo e sobretudo pela sua fala, numa língua que reproduz traços populares de regionalismo linguístico claramente identificáveis pelo público. É na figura emblemática dos pastores que melhor se reflecte o que pode ser designado por «sinal sonoro» no sentido formulado por Murray Schafer nas categorias de análise já citadas.

Mas este *Auto* tem uma particularidade que lhe confere uma dimensão satírica, e até política. Passa pela referência à ruralidade do contexto da peça que, aqui, é transportada para um plano que transcende uma leitura meramente naturalista ou pitoresca do boneco-pastor. No uso da variedade linguística própria de figuras da tradição popular como os pastores, surgem «sinais sonoros» dissonantes. Com efeito, a sua fala pitoresca, que suscita os únicos momentos com conotação cómica no espectáculo, é moldada sobre uma particularidade histórico-social da região de origem dos Bonecos que a torna não apenas cómica. Seguindo a análise da dramaturgia cómica proposta por Henri Rey-Flaud (1980), que descreve a ambiguidade do riso a propósito do teatro medieval (é possível acrescentar: no teatro cómico em geral) como «face visible du désespoir» (1980:93), podemos identificar no *Auto* uma problemática social associada à condição dos trabalhadores nos campos alentejanos.

No *Auto do Nascimento do Menino*, contrariamente à norma transversal à maior parte dos textos dialogados dos BSA em que predominam traços de

oralidade e particularidades dialectais características da sua inscrição regional, ou seja alentejana, (Seixas, 2007: 66-70), as falas dos pastores «contêm algumas marcas do falar nortenho (...) que se misturam com traços do dialecto alentejano» (id.:68). Tal dissonância visa traduzir numa versão jocosa e satírica um fenómeno de migração temporária interna, de que existem dados desde o séc. XVII e que perdurará até à modernidade, desaparecendo em finais dos anos 1950 (Cutileiro, 1977:106, n. 1). Para colmatar a falta de mão-de-obra para executar tarefas agrícolas como a ceifa, nomeadamente na campanha do trigo dos anos 1930 e 40, os proprietários faziam apelo a trabalhadores sazonais, na sua maioria vindos do Norte de Portugal. O seu recrutamento era feito a muito baixo preço, pondo em causa as lutas para o aumento da jorna e representava uma fonte de conflito entre os trabalhadores como o prova este exemplo: nas greves ocorridas em 1911 que sinalizam a sua luta para o aumento da jorna, os trabalhadores rurais reivindicaram que não se empregassem jornaleiros estranhos enquanto houvesse desempregados. A sua sinalização no *Auto* junta-se aos retratos espalhados na produção literária neo-realista por romancistas como Saramago, Manuel da Fonseca, Urbano Tavares Rodrigues ou Fernando Namora. Pobres e mal-amados, são chamados em jeito de troça *ratinhos* (Almeida, 2002).

Pelo significado histórico-ideológico que conota esta componente da dramaturgia sonora do *Auto do Nascimento*, o repertório dos BSA induz para uma leitura que associa a criação artística de natureza ficcional à História na apreensão de acontecimentos problemáticos ou agónicos, que retiveram a atenção de uma comunidade. A caricatura da fala dos pastores que desencadeia ainda hoje o riso do espectador configura muito mais do que um pormenor do guião. Deverá ser lida como concretização de um *signal sonoro* que, segundo Murray Schaffer consiste num “som para o qual a atenção é particularmente direccionada” (2001:368). As falas dos pastorinhos são disso um exemplo. A sua transmissão e fixação através de uma obra de ficção transformaram uma marca sombria do passado dessa comunidade num gesto identitário solidamente ancorado na sua memória.

Bibliografia

- ABELHO, Azinhal (1973) – Teatro Popular Português. Braga: Editora Pax.
- ALMEIDA, Maria Antónia Pires de (2002) – «Ratinho». In Madureira, Nuno Luís (coord.). História do Trabalho e das Ocupações, vol. III. Oeiras, Celta Editora, pp.247-252.
- ANDRIES, Lise; BOLLÈME, Geneviève (2003) – La Bibliothèque bleue : Littérature de colportage. Paris : Robert Laffont, Coll. Bouquins.
- AUERBACH, Erich (1968) – Mimesis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale. Paris : Gallimard.
- BADEL, P.Y. (1969) – Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge. Paris :Bordas.
- BADIOU, Maryse (2009) – «Nativité». In Foulc, Thieri; Jurkowski, Henryk (eds.) Encyclopédie mondiale de la marionnette. Paris: Éditions L'Entretemps. pp. 488-490.
- BADIOU, Maryse (2017) – «Belenes de movimiento: aproximación a la máquina real». In Cornejo, Francisco J. (dir.). Actas do Simposio de San Sebastian de 2016, *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América* [edição digital], UNIMA, 2017.
- BATY, Gaston; Chavance, René (1959) – Histoire des marionnettes. Paris :PUF.
- CORNEJO, Francisco J. (dir.) (2017). Actas do Simposio de San Sebastian de 2016: La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América. [edição digital] UNIMA.
- CUTILEIRO, José (1977) – Ricos e Pobres no Alentejo. Lisboa: Sá da Costa.
- FOULC, Thieri; JURKOVSKI, Henryk (eds.) (2009) – Encyclopédie mondiale de la marionnette. Paris: Éditions L'Entretemps.
- ERULI, Brunella (2009) – «Répertoire». In Foulc, Thieri; Jurkowski, Henryk (eds.). Encyclopédie mondiale de la marionnette. Paris: Éditions L'Entretemps, p.586-588.
- FERREIRA, José Alberto (2015) – Da Vida das marionetas: Ensaio sobre os Bonecos de Santo Aleixo. Lajes do Pico: Companhia das Ilhas.
- FRANCIS, Penny (2012) – Puppetry: A Reader in theatre practice. Londres: Palgrave and McMillan.

GIACOMETTI, Michel; LOPES-GRAÇA, Fernando (2000) – Bonecos de Santo Aleixo, vol.2 (CD). Lisboa: Strauss Portugalsom.

GIL, José (1993) – Teatro Dom Roberto: O teatro tradicional itinerante português de marionetas. Lisboa: EGEAC/Museu da Marioneta de Lisboa.

JEANROY, A. *Le Théâtre religieux en France du onzième au treizième siècle*, Paris, Editions E. De Boccard, 1964.

Jurkowski, Henrik (1991) – Écrivains et marionnettes: Quatre siècles de littérature dramatique en Europe. Charleville-Mezières: Éditions IIM.

LIGNELLI, César (2003) – «A Paisagem Sonora e as sonoridades da cena». In VI reunião científica do ABRACE. Brasília: Universidade de Brasília.

MANDROU, Robert (1999) – De la culture populaire aux 17e et 18e siècles. Paris: Éditions Imago.

McCORMICK, John; PRATASIK, Bennie (1997) – Os Bonecos de Santo Aleixo e a tradição do teatro de presépio. *Adágio*. Évora. nº 18, pp.52-65.

MUCHEMBLED, Robert (1978) – Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XVe-XVIIIe siècle).Paris: Flammarion.

SCHAFFER, Raymond Murray (2001) – A Afinação do mundo. São Paulo: UNESP.

PAVIS, Patrice (2003) – A Análise dos espectáculos. São Paulo: Editora Perspectiva.

PESTANA, Manuel Inácio (2001) – O Presépio de Alpalhão: Um Natal Alentejano. Lisboa: Edições Colibri/Câmara Municipal de Nisa.

REY-FLAUD, Henri (1980) – Pour une dramaturgie du Moyen Âge. Paris: PUF.

RIBEIRO, Rute; DELGADO, Henrique (2011) – Contributos para a história da marioneta em Portugal. Lisboa: Museu da Marioneta/EGEAC.

SEIXAS, Paula (2007) – «Os Bonecos de Santo Aleixo e o dialecto alentejano». In Zurbach, Christine; Ferreira, José Alberto; Seixas, Paula (coord.). Autos, Passos e Bailinhos: Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo. Évora: Casa do Sul/CENDREV/CHAIA, pp. 66-70.

ZUMTHOR, Paul (1972) – Essai de poétique médiévale. Paris: Seuil.

ZUMTHOR, Paul (1983) – Introduction à la poésie orale. Paris: Seuil.

ZURBACH, Christine; FERREIRA, José Alberto; SEIXAS, Paula (coord.) (2007) – Autos, Passos e Bailinhos: Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo. Évora: Casa do Sul/CENDREV/CHAIA.

ZURBACH, Christine (2007) – «As formas breves e o teatro mínimo nos Bonecos de Santo Aleixo». *Forma breve*. Aveiro. Nº 5, pp.199-207.

ZURBACH, Christine (2017) – «Le répertoire du théâtre de marionnettes au Portugal: le cas des Bonecos de Santo Aleixo». in F. Cornejo (ed.). *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*. Madrid: Unima España. <http://www.unima.es/>

ZURBACH, Christine (2019) – «O repertório das marionetas antigas: uma dramaturgia sonora». In Sá, Vanda de; Conde, Antónia Fialho (dir.). *Paisagens sonoras urbanas: História, Memória e Património*. Évora: Publicações do Cidehus. <http://books.openedition.org/cidehus/7002>.