

# O LEGADO DOS BONECOS DE VARÃO DE ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA, O *JUDEU*

## THE LEGACY OF THE ROD-MARIONETTES OF ANTONIO JOSÉ DA SILVA, THE *JUDEU*

OLIVEIRA, José Luís de<sup>1</sup>

**RESUMO:** O teatro de António José da Silva incide num exclusivo modelo dramaturgico, de extrema importância no contexto do teatro de marionetas e do teatro em língua portuguesa em geral. Do seu repertório contamos com as denominadas óperas joco-sérias, peças de teatro cómico musicadas para bonifrates. As suas peças foram, assim, concebidas para serem representadas com marionetas, uma inovação na Lisboa setecentista. Esta forma de fazer teatro com bonecos percorreu os tempos chegando até aos dias de hoje. A evolução da estrutura dramaturgica e a técnica de construção e manipulação usada no teatro do *Judeu* pode ser encontrada na atualidade no interior sul de Portugal continental, designados de *Bonecos de Santo Aleixo*.

**PALAVRAS-CHAVE:** António José da Silva, bonecos de varão, bonifrates, Bonecos de Santo Aleixo.

**ABSTRACT:** The theater of António José da Silva focuses on an exclusive dramaturgical model, of extreme importance in the context of puppet theater and theater in Portuguese language in general. From his repertoire we count on the “joco-sérias” operas, musical comedy plays for puppets. His theater plays were thus designed to be presented with puppets, an innovation in 18th century in Lisbon. This way of doing theater with puppets has pass through the times until today. The evolution of the dramaturgical structure and the technique of construction and manipulation used in the theater of the *Judeu* can be found nowadays in the southern interior of Portugal, denominated *Bonecos de Santo Aleixo*.

**KEYWORDS:** António José da Silva, rod-marionettes, puppets, Bonecos de Santo Aleixo.

---

<sup>1</sup> Doutor em Artes Cénicas pela Universidade de Vigo. Professor Auxiliar Convidado na Universidade Trás-os-Montes e Alto Douro. E-mail: jloliveira@utad.pt

Tomemos como ponto de partida a frase integrada na “Dedicatória à Mui Nobre Senhora Pecúnia Argentina” do *Theatro Comico Portuguez* (compilação do Teatro de António José da Silva, o *Judeu* (1705-1739<sup>2</sup>)) de Francisco Luís Ameno, que faz alusão aos bonecos de varão: “até parece que a alma do arame no corpo da cortiça lhe infunde verdadeiro espírito e novo alento” (SILVA, 1957, I, p. 4). A “alma do arame” remete-nos, na atualidade, de imediato, para os Bonecos de Santo Aleixo<sup>3</sup>, que têm corpos de “cortiça”, pois,

admita-se serem os bonecos do Teatro do Bairro Alto, movidos por varões de arame, presos na cabeça – a sua alma para o corpo de cortiça – à semelhança dos que por essa época, com manipulação idêntica, aparecem na Holanda, nas casas senhoriais de Veneza, nos teatros públicos de Itália, e daqui teriam irradiado para outras regiões e outros países (PASSOS, 1999, p. 78).

Neste excerto, Alexandre Passos menciona os bonecos “movidos por varões de arame” como os dos “teatros públicos de Itália”. Os bonifrates italianos, aos quais se refere Passos, são os tradicionais *Pupi* sicilianos (marionetas de varão da Sicília), cuja técnica é descrita por David Currell em *Making and Manipulating Marionettes*:

A rod-marionette is a very old style of puppet operated from above, usually by a mixture of rods and strings. The traditional Sicilian puppets, which perform tales of Orlando Furioso, stand some 1m (3ft) high, are carved throughout in wood, and have brass armour (CURRELL, 2010, p. 18).

Currell refere a ancestralidade dos bonecos de varão de arame, cuja manipulação é feita superiormente, por meio de arames e fios. Os bonecos tradicionais sicilianos têm a altura de 1m de altura, são esculpidos em madeira e revestidos de uma armadura metálica. Para contextualizar a antiguidade da técnica

---

<sup>2</sup> Foi queimado pela Inquisição no auto da fé a 19 de outubro de 1739, em Lisboa, contava 34 anos de idade.

<sup>3</sup> Estas marionetas pertenceram a Antónia Maria Nepomuceno (1894-1981), descendente dos famosos Nepomucenos da Vila de Santo Aleixo. Foi à atividade exercida pela sua família ao longo de várias gerações, e por provirem daquela Vila alentejana, que ficou a dever-se o nome “Bonecos de Santo Aleixo”.

de manipulação das marionetas de varão, observemos a alusão feita, por David Currell, ao próprio repertório dos *Pupi* sicilianos, que assenta no poema épico *Orlando Furioso*<sup>4</sup> de Ludovico Ariosto, editado em 1516.

Ainda, na primeira citação deste estudo, Passos chama também a atenção para os “bonecos do Teatro do Bairro Alto”, os tais *bonifrates* das óperas do *Judeu*, que eram “movidos por varões de arame, presos na cabeça – a sua alma para o corpo de cortiça”, onde

as representações exigiam um número considerável de panos de fundo, sempre mais de uma dezena, e o manejo complicado de objectos: uma escada, uma caixa de abrir e fechar, um barco, uma mesa posta, um moinho, etc. (SARAIVA e LOPES, 1989, p. 529).

Esta técnica de construção e conseqüente manipulação seriam, por certo, as mesmas que na atualidade podemos encontrar ainda nos *Bonecos de Santo Aleixo*. Os chamados *títeres alentejanos* são a prova, e o exemplo vivo, dos bonifrates de António José da Silva. Cada um destes bonecos que chegaram até aos nossos dias são aquela “figurilha, que com huns pequenos nervos, ou cordas de viola, se move à vontade de quem o governa” (BLUTEAU, 1712, II, p. 153).

Os *Bonecos de Santo Aleixo* são, pois, os herdeiros diretos daqueles que “se animam de impulso alheio, donde os afectos e acidentes estão nas sombras do inanimado” (SILVA, 1957, I, pp. 5-6). Estes são os mesmos bonecos cuja “linguagem livre e escatológica faz recordar a do teatro de Gil Vicente e seus epígonos” (PASSOS, 1999, p. 118). O espetáculo dos *títeres alentejanos* mantém até hoje a tradição e o seu carácter ímpar no rol das manifestações teatrais de bonecos europeus, como deixa presente Michel Giacometti:

Na verdade nada se conhece comparável a este espectáculo, pelo menos na Europa ocidental, onde as famosíssimas marionetas que sobrevivem na Bélgica e na Sicília não possuem a tal ponto estas

---

<sup>4</sup> Sobre a importância e grandiosidade deste poema épico, pode ler-se na contracapa da obra consultada: “(...) uma das mais apaixonantes e influentes obras da literatura universal que serviu de inspiração a obras como «Dom Quixote» de Cervantes ou «Os Lusíadas» de Camões” (PERIQUITO, 2007).

qualidades de rigor e fantasia na expressão, nem tão pouco esta virtude rara de salutar agressividade (PASSOS, 1999, p. 118).

Ao recuarmos no tempo tentando perceber a técnica do bonifrate de António José da Silva, deparámo-nos com um levantamento feito por John Earl Varey ao capítulo XXV e XXVI da segunda parte de *El Ingenioso Cavallero Don Quixote de La Mancha* de Cervantes. Nessa análise, Varey procura pistas no texto cervantino para a sua teoria em relação à *techné* utilizada pelo titeriteiro mestre Pedro.

Passo por passo vai elaborando o seu memento, justificando cada detalhe inscrito nas palavras da obra do autor de Alcalá de Henares. Começa por dizer que; “examinaré aquí la descripción cervantina e intentaré señalar los detalles que sugieren el teatro de marionetas, el de fantoches y el de autómatas” (VAREY, 1957, p. 232). Varey faz efetivamente esse exame às três técnicas referidas, dando-nos, entretanto, o seu parecer, acerca de qual seria, de facto, o tipo de manipulação usada por mestre Pedro. Trasladamos as três hipóteses apontadas, cingindo-nos, no entanto, a considerar apenas a mais aceitável, anotada por Varey, a qual seguidamente comentaremos:

A los títeres de mano podemos excluirlos inmediatamente (...) al atacar al teatrillo, Don Quijote hubiera cortado las manos a Maese Pedro si hubiese usado tales fantoches.

(...) Si Cervantes describe de veras una representación de títeres de hilos, tendrá que ser de marionetas del tipo siciliano, que por llevar un alambre metido por la cabeza, e hilos a los brazos y piernas, disponen de un tipo de mando que les permite acciones más positivas que a las marionetas suspendidas totalmente de hilos.

(...) Ahora consideremos los argumentos en pró del retablo de autómatas. En primer lugar, hay muchos cambios de escena muy difíciles para un solo titiritero; pero es muy posible que no cambias la escena y que el discurso del intérprete y la imaginación del público bastasen para localizar la acción. Mas el muchacho indica al auditorio sitios distintos en que tienen lugar los episodios: «Bueluan vuestras Mercedes los ojos a aquella torre que allí parece...», «y veys aqui donde salen a executar la sentencia, aun bien apenas no auiendo

sido puesta en execucion la culpa»; citas que suponen que la acción se presentaba casi simultáneamente en distintos sitios. (...) resultaba bastante fácil hacerlo en un teatrillo mecánico donde autómatas, movidos por una rueda giratoria, representaban los eipsodios en distintos compartimientos del teatrillo. (...) notemos que Don Gaiferos arroja de sí el tablero, acción muy difícil para un autómata; y que Melisendra no sólo se cuelga del balcón, sino que desciende también y monta a caballo, lo que no es posible para una figura autómata si se hace ante los ojos de los espectadores (VAREY, 1957, pp. 233-236).

Diz Varey, no excerto citado, que o retábulo de mestre Pedro “por llevar un alambre metido por la cabeza, e hilos a los brazos y piernas, disponen de un tipo de mando que les permite acciones más positivas que a las marionetas suspendidas totalmente de hilos”. Este “arame metido pela cabeça e fios nos braços e pernas” transporta-nos imediatamente para os *Bonecos de Santo Aleixo*. Esta construção do boneco com arame na cabeça com fios nas mãos e nos pés permite, é verdade, como diz Varey “acciones más positivas”. Estes comandos vão possibilitar que os bonecos adquiram uma maior agilidade de movimentos, em oposição às marionetas apenas de fios.

Começámos, no início deste estudo, por observar a ancestralidade dos bonecos de varão sicilianos. Defendemos que os bonecos das óperas do *Judeu* são os antepassados legítimos dos *Bonecos de Santo Aleixo*. Percebemos também que os bonecos descritos por Cervantes no seu *D. Quixote* teriam a mesma técnica de manipulação que os do teatro de António José da Silva e, conseqüentemente, que a dos títeres alentejanos. E, vimos que o dramaturgo setecentista se inspirara no capítulo XXVI da segunda parte do *D. Quixote* cervantino.

Contudo, para compreendermos melhor o teatro de António José da Silva, temos de ir ao encontro dos restantes componentes que compunham o espetáculo. Já vimos em António José Saraiva e Óscar Lopes que o retábulo de bonifrates do *Judeu* integrava uma enorme quantidade de telas, a par de vários adereços de cena, o que implicava um grande controlo no manuseamento dos mesmos. E, para levar a cabo as representações dentro dos teatros (neste caso no Teatro do Bairro Alto), havia

necessidade de iluminar o espetáculo. Ainda hoje a iluminação de cena dos *Bonecos de Santo Aleixo* é feita por meio de uma candeia de azeite de dois bicos.

No séc. XVII (e a realidade um século depois não seria diferente) as velas destinadas ao uso quotidiano eram de sebo. As que, porém, davam melhor resultado eram as de gordura de ovelha. No capítulo XXV da segunda parte de *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha* de Cervantes, é apresentado o espaço cénico da representação dos títeres. O narrador descreve que “estaua el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas, que les hazian vistoso y resplandeciente” (CERVANTES, 1615, p. 99).

Vimos que os bonifrates de António José da Silva resistiram ao tempo, podendo encontrar hoje os seus sucessores no Alentejo, por via dos *Bonecos de Santo Aleixo*. Estes herdeiros das “figuras artificiosas que os ignorantes não podem crer que são naturais e tem sem duvida curiosos movimentos” (MONFORT, 1972, p. 590), ocupando o interior do sul de Portugal continental, conseguiram preservar as suas características tradicionais.

Encontramos, no início deste estudo, dois congéneres dos Bonecos de Santo Aleixo, os bonecos sicilianos e os flamengos que, não obstante a distância geográfica, pertencem à mesma árvore, como esclarece Delgado:

Península Ibérica, Sicília e Flandres são os únicos três pontos do mundo em que existem marionetas do tipo que descrevemos anteriormente. Encontramos uma origem comum na Roma antiga mas nada sabemos de concreto sobre os caminhos que eles depois seguiram. Na nossa opinião elas acompanharam as legiões romanas nas suas célebres campanhas, na Gália e na Península (DELGADO, 1967c, p. 8).

Henrique Delgado menciona serem únicos no mundo, estes três congéneres inanimados, com a mesma origem em Roma. Questiona-se, contudo, acerca dos caminhos que a partir do centro do Império romano os títeres primordiais terão percorrido. Sugere terem vindo com as tropas romanas, espalhando-se pela Gália e pela Península Ibérica. Acerca da construção dos primitivos bonifrates chegados de Roma com as campanhas de César, este autor aponta:

Constituídas por um busto toscamente talhado, do tronco de uma árvore, a cabeça apresentava-se decorada muito simplesmente. Os cabelos, a barba, a boca, tudo era pintado na madeira, sem relevos. Os braços e as pernas balançavam. Os romanos partiram, mas os bonecos ficaram (DELGADO, 1967a, p. 36).

Os bonecos de teatro romanos apresentavam materiais e uma técnica de construção rudimentar, que evoluiu diferentemente no Alentejo, na Bélgica e na Sicília. Veja-se o exemplo concreto dos *Pupi* sicilianos, os quais têm 1m de altura, são esculpidos em madeira e revestidos de uma armadura metálica. David Currell debruçando-se sobre as marionetas italianas, detalha:

The head and neck are carved in one piece and the body often has no waist joint, though some figures have a separate pelvis held in place by strong cords that are released when the puppet is cut in half in battle. Wooden legs are suspended from the pelvis on strong wires. There are no wrist or ankle joints (CURRELL, 2010, p. 180).

Pela altura (1m) e conseqüente peso (aproximadamente 4 kg) dos bonifrates sicilianos, entendem-se também algumas limitações na sua manipulação. Este facto é colocado em evidência ao observarmos que estes bonecos têm um mínimo de articulações. A cabeça e o pescoço são esculpidos numa peça única. O corpo não tem articulação na cintura, no entanto, há figuras com separação pela bacia, segura por fios resistentes, que se soltam quando o boneco é cortado em dois no meio da batalha. As pernas estão suspensas por arames, não havendo articulações nos pulsos nem nos tornozelos. Mas, apesar destas limitações e do peso dos bonecos tradicionais sicilianos, são espetáculos cheios de vitalidade, como abordado por Currell:

Despite the apparently limited means of control and the weight of Sicilian figures (approximately 4kg/9lb), the performances are exciting affairs, full of vitality (CURRELL, 2010, p. 186).

Contrariamente aos *Pupi* sicilianos, os Bonecos de Santo Aleixo são consideravelmente mais pequenos e mais leves, e onde encontramos algumas diferenças quanto aos materiais usados. Enquanto as marionetas sicilianas são “feitas de talha de madeira e vestidas com riquíssimas armaduras de chapa brilhante e muito trabalhada” (RUMBAU, 2014, p. 50), os títeres alentejanos apresentam uma ausência de sumptuosidade, usando na sua construção a madeira, a cortiça e o tecido. Numa entrevista a Henrique Delgado, sobre os materiais usados na construção dos Bonecos de Santo Aleixo, o Mestre António Talhinhos<sup>5</sup>: responde:

- Quais os materiais empregados na confecção dos vossos bonifrates?
- As cabeças são talhadas com a ponta de uma navalha em ramos de nogueira e de laranjeira. O tronco é feito com bocados de cortiça. As pernas formam-se com panos enrolados, aos quais estão presos pés de madeira (DELGADO, 1968, pp. 10-11).

A escolha das madeiras é justificada pela sua dureza e consequente durabilidade. Outro dos fatores que influenciam a escolha de madeiras mais rijas está relacionado com o aspeto técnico. A rijeza das madeiras vem melhorar o som dos pés dos bonecos enquanto pisam o palco, sendo a caminharem ou a dançarem:

As cabeças dos bonecos são “talhadas” em madeira de laranjeira, oliveira ou ainda nogueira, sem grandes relevos para se não partirem facilmente.

A barba e os cabelos, no caso das personagens masculinas, são pintados e as cabeleiras das mulheres são, por vezes, de cabelo verdadeiro ou lã castanha não fiada.

Os corpos são de cortiça revestida de pano, os braços e as pernas de rolos de tecido, as mãos, planas de couro ou cartão (já lá atrás se viu quais eram as de madeira esculpida), o pé e uma pequena parte da perna são cortados de pequenos galhos de oliveira, pintados de negro, exceção feita á Virgem que usa sapatos brancos. É utilizada a

---

<sup>5</sup> António Joaquim Talhinhos (1910-2001), derradeiro titereiro dos Bonecos de Santo Aleixo originais, e quem legou o repertório aos novos atores-marionetistas do CENDREV – Centro Dramático de Évora, entre 1980 e 1981.

madeira de oliveira por ser bastante dura de modo a ouvirem-se os passos saltitantes dos “bonecos” ao pisarem o palco (PASSOS, 1999, p. 230).

No que diz respeito ao tamanho dos bonifrates alentejanos a diferença relativamente aos sicilianos é ainda maior. Os *Pupi* sicilianos têm 1 metro de altura, em contraponto aos Bonecos de Santo Aleixo em que o mais alto mede 44 centímetros (Padre Chanca) e 21 os mais baixos (Adão e Eva no Paraíso). Veja-se um exemplo extratado de Alexandre Passos:

E o Padre Chanca que segura, na mão que está ligada ao segundo varão (a direita), o seu barrete (esculpido em madeira) e um guizo. Esta marioneta mede 44 cms. e a cabeça entre 10 e 11 de altura. É desproporcionada em relação ao corpo (o detentor do saber oficial, laico e religioso?) (PASSOS, 1999, p. 226).

A altura dos bonecos e os materiais utilizados vão, naturalmente, influenciar o seu peso, tornando-os, por isso, muito mais ágeis do que os seus congéneres sicilianos. Os bonecreiros alentejanos escolhiam os materiais mais adequados para a construção e manipulação dos seus títeres, socorrendo-se dos produtos que encontravam na região, como a madeira e a cortiça, tendo de comprar somente o tecido, o couro, o cartão e o arame.

As cabeças, como vimos, são “talhadas” em madeira. É uma escultura simples em que sobressai o nariz e a íris do olho. Os rostos são pintados da cor da pele, com as faces rosadas, através da pintura de dois círculos cor-de-rosa. A íris é pintada de preto, sendo o contorno do olho marcado à volta deste, de onde saem traços bem marcados em torno da orla, a marcarem as pestanas. A boca é desenhada com um traço a vermelho, sem distinção do lábio superior, nem inferior.

Quanto ao retábulo dos Bonecos de Santo Aleixo, a frente deste é composto por cortinas de chita floridas, que ladeiam a abertura do espaço cénico, com pano de boca que sobe. A abertura da caixa de cena encontra-se revestida por 47 fios de algodão esticados na vertical e, uma segunda fiada de 39, distando cerca de 40 centímetros uma da outra, com um espaçamento de 4 centímetros entre cada fio

(PASSOS, 1999, pp. 215-216). Estes fios, numa primeira abordagem, “dificultam a identificação dos arames e dos cordéis que servem para a manipulação” (DELGADO, 1967b, p. 4). Contudo, verificou-se que a existência da dupla cortina de fios tinha outro objetivo, o de resguardar o palco e os bonecos. Havia sempre crianças a meter as mãos entre os fios, ou alguém a arrojear objetos que, assim, esbarravam contra a primeira fileira, ficando ainda protegidos pela segunda. O espetador rural, para o qual os bonecreiros dos Bonecos de Santo Aleixo atuavam, reagia fervorosamente, sendo “fáceis de adivinhar as reacções deste público popular do “teatro pobre, para pobres”, como já foi denominado, ao aclamar os heróis e vaiar os tiranos!” (PASSOS, 1999, p. 216).

Entretanto, num documento inédito recolhido por Rute Ribeiro, Delgado vai acabar por colocar a primeira hipótese de lado, chegando a afirmar:

Os fios verticais na boca de cena são necessários pelo facto de as crianças se tentarem com os bonecos e atirarem para dentro do palco bolas e outras coisas. Os manipuladores como não viam os espectadores eram apanhados de improviso (DELGADO, 2011a, p. 88).

Atrás dos fios são pendurados os cenários compostos por quadrados de cartão forte, ligados dois a dois por duas laçadas de fita na parte superior. São pintados a guache ou outra tinta de água. O chão é pintado como um tabuleiro de xadrez, com quadrados vermelhos e brancos.

Para a iluminação de cena usam candeias de azeite de dois bicos, o que dá uma luz amarelada e tremeluzente e cria, a par com os efeitos pirotécnicos, ambientes fantásticos:

A feitura das velas dos anjinhos com a sua dimensão reduzida e de modo a que não se apagassem com o movimento de rotação dos bonecos; as bombas artesanais, cuja reduzida quantidade de pólvora é muito difícil arranjar nos nossos dias; a preparação de pés louro, resina de pinheiro, e a sua correcta utilização de forma a conseguir o efeito surpreendente e simultaneamente espectacular do fogo no espectáculo; o funcionamento adequado da candeia de azeite, uma

vez que é ela que garante a iluminação do retábulo onde os títeres se apresentam (RUSSO, 2007, p. 23).

As representações tinham lugar em celeiros ou em amplos barracões que se encontrassem desocupados durante o inverno, a estação do ano em que estes bonecreiros se dedicavam a esta atividade. Nesses espaços a iluminação da sala de espetáculos, improvisada – a contrastar com a candeia de azeite – era feita com candeeiros de petróleo do tipo vulgar ou, mais raramente, do tipo “Petromax”.

No início do século XVIII e até António José da Silva andavam os bonifrates de terra em terra, ou, em raros casos, pelos pátios lisboetas. Estes espaços, herdados dos *corrales* espanhóis, serviam para as representações de teatro populares. Pela primeira vez em Portugal alguém escreve para bonifrates, em que “a propria designação mostra o seu intuito satyrico” (BRAGA, 1870b, pp. 149-150). O teatro popular que se fazia naquela época em Portugal, apelidado de baixa comédia ou teatro de cordel, era frequentado pelo povo e pela burguesia. O comediógrafo setecentista dá, então, início a um novo estilo de teatro escrito em português, o das óperas joco-sérias para bonifrates. Este novo modelo é introduzido num espaço, onde ainda só haviam pisado atores de carne e osso, o Teatro do Bairro Alto. Esta casa de teatro, e de ópera, por excelência, ocupada inicialmente por italianos, viria a ficar também conhecida pela “Casa dos Bonecos”, epíteto que deve ao Judeu:

O Theatro do Bairro Alto foi o primeiro que se tornou afamado no seculo XVIII (...) O Theatro do Bairro Alto era situado no fim da rua da Rosa, no Pateo do Conde de Soure; antes de 1734 era elle o que estava mais em voga, sustentando o seu esplendor pelo menos até á morte de Antonio José (BRAGA, 1871, pp. 7-8).

António José da Silva introduziu, no século XVIII, em Portugal, os bonecos de varão de arame, tendo criado o conceito de óperas joco-sérias para bonifrates. Estas suas peças de teatro<sup>6</sup> integravam, assim, marionetas, marionetistas, cantores líricos e músicos. Seguindo a tradição dos bonifrates do comediógrafo setecentista,

---

<sup>6</sup> António José da Silva escreveu entre 1733 e 1738 oito óperas, tendo chegado até nós as oito e algumas das partituras das composições de António Teixeira para as peças do *Judeu*.

chegaram até nós os Bonecos de Santo Aleixo, cujo acervo de marionetas e repertório foram transmitidos por António Talhinhos.

Entre 1980 e 1981 mestre Talhinhos passou todo o repertório, aprendido por via oral e todo o seu conhecimento empírico aos que viriam a ser os novos detentores desta arte, os atuais atores-marionetistas do CENDREV – Centro Dramático de Évora. Esta recolha da tradição e a sua revisitação permitiram colocar de novo ao serviço do povo o seu Património Material e Imaterial.

O imenso repertório recolhido<sup>7</sup>, corresponderia a cerca de quatro horas de espetáculo se fosse apresentado na íntegra. Não foi, por isso, fácil a aprendizagem de todos os pormenores da atuação dos Bonecos de Santo Aleixo, recordado por José Russo<sup>8</sup>:

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

As óperas do Judeu continuam o canto e a música barroca ao vivo, dirigindo-se a um público mais lato, abrindo as portas ao povo ao direito à fruição de bens artísticos, como a música erudita e o bel canto, até então exclusivos da classe alta.

De igual modo, o teatro dos Bonecos de Santo Aleixo encerra em si a música e o canto ao vivo. E, o seu repertório é dominado por uma tonalidade cómico-satírica própria da sua vertente de crítica social com óbvias implicações ideológico-políticas, a qual se funde com a omnipresença de uma dimensão burlesca das marionetas, no seu jogo e na sua fala.

---

<sup>7</sup> Os ensaios de manipulação e elocução dirigidos pelo mestre Talhinhos ficaram a cargo do Grupo IV de alunos da Escola de Formação Teatral. A fixação do texto foi feita pelo ator Alexandre Passos e toda a parte artística esteve sob orientação do cenógrafo Manuel Costa Dias. O retábulo e os bonecos foram inteiramente reproduzidos e o original entregue no Museu de Artesanato de Évora.

<sup>8</sup> Diretor do Cendrev e ator-marionetista.

Os títeres alentejanos, pela sua unicidade em território luso, figuram um fator imprescindível para o estudo das formas animadas em Portugal e, conseqüentemente, da sua relação com os seus congêneres doutras partes do mundo.

Por fim, tendo observado as várias características dos bonifrates de António José da Silva e dos Bonecos de Santo Aleixo, podemos concluir que estes últimos são, pois, os legítimos legatários dos bonecos de varão do *Judeu*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Portuguez e Latino – Volume I e II*. Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de JESU, 1712.

BRAGA, Teófilo. *História do Theatro Portuguez: A baixa comédia e a ópera. Século XVIII*. Porto: Imprensa Portuguesa – Editora, 1871.

\_\_\_\_\_. *História do Theatro Portuguez: A comédia clássica e as tragicomédias. Séculos XVI e XVII*. Porto: Imprensa Portuguesa – Editora, 1870.

CERVANTES Saavedra, Miguel de. *Segvnda Parte Del Ingenioso Cavallero Don Quixote de La Mancha*. Por Miguel de Ceruantes Saauedra, autor de su primera parte. Dirigida a don Pedro Fernandez de Castro, Conde de Lemos, de Andrade, y de Villalua, Marques de Sarria, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, Comendador de la Encomienda de Peñafiel, y la Zarça de la Orden de Alcantara, Virrey, Gouernador, y Capitan General del Reyno de Napoles, y Presidente del Supremo Consejo de Italia. Con Privilegio. En Madrid, Por Iuan de la Cuesta. Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey N.S, 1615.

CURRELL, David. *Making and Manipulating Marionettes*. Wiltshire: The Crowood Press, 2010.

DELGADO, Henrique. Marionetas no Alentejo: Herança da Idade Média. *Flama*, Lisboa, pp. 35-37, 7 abr. 1967a.

\_\_\_\_\_. Bonecos de Santo Aleixo III: O Espectáculo de marionetas apresentado pelos Talhinhas termina de madrugada. *Diário de Lisboa*, pp. 4,10, 29 jun. 1967b.

\_\_\_\_\_. Por 10 tostões de entrada em jardins públicos já me sentiria recompensado... - desabafa o titereiro popular António Dias. *Plateia*, pp. 8-9, 14 nov. 1967c.

\_\_\_\_\_. António Talhinhas, muitas vezes os espectáculos dos Bonecos de Santo Aleixo apresentados no Alentejo são quase só preenchidos com fados e guitarras. *Plateia*, pp. 10-11, 6 fev. 1968.

- \_\_\_\_\_. Notas soltas. RIBEIRO, Rute, *Henrique Delgado – contributos para a história da marioneta em Portugal*. Lisboa: Museu da Marioneta/EGEAC, p. 88, 2011.
- MONFORT, Jacqueline. *Quelques notes sur l'histoire du théâtre portugais (1729-1750)*. Paris: Edição F.C.G, 1972.
- PASSOS, Alexandre. *Bonecos de Santo Aleixo – a sua (im)possível história. As Marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e sua influência nos Títeres Alentejanos*. Évora: Gráfica Maiadouro, 1999.
- PERIQUITO, Margarida. O «Orlando Furioso» – Génese. ARIOSTO, Ludovico, *Orlando Furioso*. Lisboa: Cavalo de ferro Editores, pp. 15-23, 2007.
- RUMBAU, Toni. *Rotas de Polichinelo – Marionetas e cidades da Europa*. Lisboa: Museu da Marioneta/EGEAC, 2014.
- RUSSO, José. Um olhar por dentro. Zurbach, Christine, e FERREIRA, José Alberto, e SEIXAS, Paula *Autos, Passos e Bailinhos – Os Textos do Bonecos de Santo Aleixo*. Évora: Casa do Sul Editora, p. 23, 2007.
- SARAIVA, António José, LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1989.
- SILVA, António José (1957): *Obras Completas – Volume I*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora, pp. 4-6, 1957.
- VAREY, John Earl. *Historia de los Títeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.