

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
PRESERVAÇÃO E CONSERVAÇÃO DE ACERVOS NO TEATRO DE ANIMAÇÃO
Florianópolis, v. 2, n.27, p. 120 - 135, dez. 2022
E - ISSN: 2595.0347

Política(s) do acervo no teatro de marionetas em Portugal hoje

Christine Zurbach

Universidade Federal de Évora (Évora, Portugal)



Figura 1 – "Bailinhos" com Mestre Salas, Bonecos de Santo Aleixo. Fotografia: Paulo Nuno.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034702272022120>

Política(s) do acervo no teatro de marionetas em Portugal hoje¹

Christine Zurbach²

Resumo: O artigo descreve várias modalidades de conservação e preservação do acervo das companhias de teatro de marionetas. A partir da descrição de estudos de casos que pertencem ao repertório teatral em atividade em Portugal hoje, podemos identificar traços comuns que visam valorizar quer os espólios antigos, quer contemporâneos. A marioneta antiga ou tradicional é tratada como um objeto de memória identitária, valorizado igualmente enquanto património material e imaterial, e é salvaguardada enquanto objeto cénico e museológico. Os acervos contemporâneos são marcados por uma nova perceção da marioneta enquanto objeto estético e artístico, e são expostos ou reutilizados em atividades de extensão para a comunidade.

Palavras-chave: Acervo; Marionetas; Memória; Património; Museu.

Collection policy(s) in puppet theater in Portugal today

Abstract: The article describes several modalities of conservation and preservation of the collection of puppet theater companies. From the description of case studies that belong to the theatrical repertoire active in Portugal today, we can identify common traits that aim to value both ancient and contemporary assets. The old or traditional puppet is treated as an object of identity memory, valued as a material and immaterial heritage, and is also safeguarded as a scenic and museological objects. Contemporary collections are marked by a new perception of the puppet as an aesthetic and artistic object and are exhibited or reused in community outreach activities.

Keywords: Collection; Puppetry; Memory; Heritage; Museum.

¹ Data de submissão do artigo: 01/11/2022. | Data de aprovação (escolha direta) do artigo: 14/12/2022.

² Christine Zurbach é. Professora Catedrática jubilada, foi docente do Departamento de Artes Cénicas da Escola de Artes da Universidade de Évora onde leccionou nas áreas de Dramaturgia, História do Teatro, Teatro de Marionetas e Tradução de Teatro. Doutorou-se na Universidade de Évora em 1997 com a tese *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988* (Colibri, 2002). Investiga nas áreas de Estudos Teatrais (Dramaturgia e Teatro de Marionetas) e de Estudos de Tradução. Tem publicações nacionais e internacionais em livros, capítulos de livros e artigos na área da dramaturgia, da tradução de teatro e do teatro de marionetas. E-mail: christinezurbach@gmail.com | ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3577-6082>

“(…) conhecer é cuidar, cuidar é usar, usar é transformar o passado (…). Continuamente reformatado, o passado refeito remolda-nos continuamente”³ (LÖWENTHAL, 2015, p.1)

É conhecida a ausência ou a secundarização da marioneta na história do teatro que tem sido escrita até hoje, salvo raras exceções. Essa lacuna é atribuída à escassez dos documentos escritos que possam testemunhar a sua existência no passado mais remoto. Gaston Baty e René Chavance (1959, p. 12) evocam também uma dificuldade acrescida à tarefa do historiador do teatro de marionetas, inerente à fragilidade dos objetos que se pretenderia registrar e dar a conhecer. De fabrico artesanal ou com pouca relevância enquanto objetos artísticos, raramente foram preservados da sua destruição:

As relíquias também são raras, pobres coisas feitas de modesta matéria, barro, madeira ou papelão, tão perecíveis que, para salvar algumas delas, foram necessários acasos miraculosos. Podem contar-se os espécimes autênticos conservados pelos museus ou por alguns colecionadores privilegiados. (BATY; CHAVANCE, 1959, p. 12)⁴

Hoje a situação alterou-se profundamente. O interesse despertado nas últimas décadas pela marioneta, num tempo que reconsiderou o seu valor patrimonial e/ou artístico enquanto repertório teatral, de textos, movimentos e objetos marginais no cânone estabelecido para a cultura erudita, está bem patente na riqueza do conteúdo do volume 9 da revista *Puck* publicado em 2012, dedicado ao património europeu das marionetas conservadas nas coleções de museus ou por colecionadores privados. No número da revista *Artpress 2* dedicado à marioneta, o ensaísta e crítico teatral Georges Banu evoca a carga emotiva suscitada pela coleção de marionetas que reuniu na sua casa: “A marioneta que descansa sob os meus olhos é um acelerador de imaginário. Imaginário territorial, cultural, mas também afetivo” (BANU, 2015, p. 44)⁵. Do mesmo modo, em 2014, a publicação a cargo de Thierry Dufrêne e

³ (...) to know is to care, to care is to use, to use is to transform the past (...). Continuously refashioned, the remade past continuously remoulds us” (LÖWENTHAL, 2015, p. 1). Tradução minha.

⁴ Les reliques aussi sont rares, pauvres choses faites d’humble matière, terre cuite, bois ou carton, si périssables que, pour en sauver quelques-unes, il a fallu de miraculeux hasards. On compte les spécimens authentiques conservés par les musées ou chez quelques collectionneurs privilégiés. (BATY; CHAVANCE, 1959, p. 12). Tradução minha .

⁵ “La marionnette qui se repose sous mes yeux est un accélérateur d’imaginaire. Imaginaire territorial, culturel, mais aussi affectif” (BANU, 2015, p. 44).

Joël Huthwohl das atas das jornadas intituladas: “La marionnette: objet d’histoire, œuvre d’art, objet de civilisation?” testemunha o envolvimento crescente dos investigadores no debate em torno do estatuto da marioneta, apresentada aqui sob uma tripla identidade, patente no título: objeto de história, obra de arte e objeto de civilização. Nessa obra, a interrogação não se fecha no caso da marioneta tradicional, que requer, aliás, uma maior clarificação do seu estatuto patrimonial, nomeadamente na sua relação com a musealização, mas é alargada à marioneta contemporânea enquanto criação e objeto artístico em diálogo com outras artes, merecedora a esse título de programas de preservação e registo acrescidos, pautados por valores predominantemente estéticos.

Mas nem todas as companhias de marionetas recorrem ao museu no seu formato tradicional, enquanto instituição sob a tutela de estruturas públicas ou privadas, onde encontrariam porventura o melhor acolhimento técnico e científico para os acervos que deixaram de ser utilizados para os espetáculos. Com frequência as companhias criam o seu próprio espaço de preservação dos elementos materiais do espetáculo que, eventualmente, encontram assim uma nova identidade para novos usos sem abdicar da sua essência teatral.

A reflexão que aqui proponho em torno da problemática da conservação e da preservação dos acervos do teatro de marionetas será fundamentada na leitura empírica, factual, de um *corpus* de estudos de casos, inseridos no contexto do teatro em Portugal. Serão analisados dois espólios que remetem para formas ligadas às origens passadas do teatro de marionetas: o repertório dos *Bonecos de Santo Aleixo* e o do *Teatro Dom Roberto*, exemplares vivos da marioneta tradicional, e um terceiro, o do Teatro de Marionetas do Porto, como manifestação do teatro contemporâneo. Terminarei com um apontamento sobre as origens do Museu da Marioneta de Lisboa que permitirá identificar a relação entre a prática artística de uma companhia, complementada pela abertura de um espaço-museu com fins culturais.

Reveladoras da diversidade das circunstâncias e das opções tomadas pelos artistas ou pelas instituições relativamente ao património de textos,

objetos e práticas cénicas que caracterizam o teatro de marionetas, as respostas dadas revelam vários modelos, como veremos a seguir.

Os Bonecos de Santo Aleixo: copiar para conservar

Trata-se de um espólio antigo, com origens incertas, mas mais prováveis no séc. XVIII, que chegou ao século XX no contexto regional e rural alentejano, com apresentações esporádicas em Lisboa pela última *família* de bonecreiros em atividade, a do Mestre Talhinhos. Já escassamente presente na vida cultural portuguesa a partir dos anos 1960, o conjunto composto por um repertório textual de transmissão oral, combinado com uma partitura musical tocada na guitarra e uma presença vocal, falada e cantada, importante, corria o risco de desaparecer e de ser disperso em coleções privadas (FERREIRA, 2016; ZURBACH, FERREIRA e SEIXAS, 2007).

A primeira ação estruturada de preservação e conservação do espólio, ainda no período da sua maior atividade, consistiu no registo áudio de espetáculos ao vivo, feito entre 1965 e 1968 no quadro de um estudo para um programa televisivo, realizado por Michel Giacometti, musicólogo, e Fernando Lopes-Graça, igualmente musicólogo e compositor. Só em 2000 o Ministério da Cultura promoveu a divulgação do material recolhido numa edição discográfica que contém, além dos CD's, um libreto com notas dos investigadores e a transcrição dos diálogos das peças.

O carácter excecional do espólio reteve igualmente a atenção de responsáveis políticos do sector da Cultura que, em meados dos anos 1970, decidiram desencadear um processo de salvaguarda material e teatral do espólio que viria a ser assegurado por vários agentes e instituições. Em primeiro lugar, o conjunto das marionetas (ou *bonecos*), os objetos, o retábulo e os cenários pintados foram comprados em 1979 ao último bonecreiro, Mestre Talhinhos, pela Assembleia Distrital de Évora, no estado em que se encontravam. Esse último Mestre foi encarregado de transmitir o repertório de textos, movimentos, música e cantos a novos bonecreiros – na altura alunos da Escola de Formação de Atores da companhia do Centro Cultural de Évora,

hoje Cendrev, que passou a ser responsável pela conservação dos objetos e continuação da exibição das peças.

Nesse modelo de transmissão por cópia, ou seja, pela reprodução idêntica de um arquivo vivo, em nome do seu significado patrimonial assente no valor da *autenticidade*, a passagem da totalidade do espólio para a nova *família* foi feita sem alterações, no cumprimento da tarefa inicial de salvaguarda desse património, motivo para a sua aquisição institucional - razão pela qual os textos foram gravados durante as sessões com o Mestre, os registos áudio e vídeo fazendo hoje parte do arquivo da companhia, juntamente com a transcrição anotada dos diálogos para papel. Só em 2007 foram publicados num livro elaborado no âmbito de um projeto de investigação académico (ZURBACH, FERREIRA e SEIXAS, 2007). Quanto à componente material, os bonecos foram igualmente copiados, nos mesmos materiais, de modo a garantir os efeitos sonoros do espetáculo, nomeadamente o som dos pés dos bonecos nas tábuas. Os originais foram reunidos para a sua exposição permanente num gabinete do Teatro Garcia de Resende, em Évora, sede da companhia teatral.

O interesse despertado pelo acervo e sua preservação, que inscreveu o antigo no tempo presente, não surpreende se considerarmos aspetos contextuais decisivos para o processo de registo e salvaguarda do repertório desses “bonecos de pau”. Com efeito, em meados do Século XX, o teatro de marionetas inicia uma nova história ao nível mundial, beneficiando de um novo estatuto patrimonial e artístico, que enquadrou a preservação do espólio teatral, já fragilizado, dos Bonecos de Santo Aleixo.

Dom Roberto: a continuidade na criação

Integrando desde 2021 o Inventário do Património Cultural Imaterial, o teatro de marionetas do Teatro Dom Roberto pertence, como os Bonecos de Santo Aleixo, à componente histórica, tradicional ou antiga, do teatro de marionetas em Portugal. Trata-se de uma forma de teatro popular de transmissão oral que provavelmente tem as suas origens no quadro de contactos interculturais que caracterizam o teatro de marionetas ao longo da

sua história. A personagem Dom Roberto é identificada ou aparentada a Pulcinella pelos investigadores. Geralmente exibido no formato da barraca instalada em espaços ao ar livre, para um manipulador ou dois, o Teatro Dom Roberto também funcionou como espetáculo de feira, em espaços amplos, para um público numeroso, no século XIX e XX, antes de um declínio que apenas foi travado nos anos 1970.

Um trabalho de investigação realizado entre 1960 e 1970 pelo jornalista Henrique Delgado (RIBEIRO, 2011), publicado em revistas culturais, pode ser considerado hoje como o maior esforço que terá sido feito para evitar o apagamento do Dom Roberto da memória cultural do público português. O resultado é composto por testemunhos de tipologia diversa em que predominam notícias, crónicas de espectáculos e entrevistas, com algumas descrições com valor histórico relativas às condições e circunstâncias de actuação dos artistas, nomeadamente nos pavilhões ambulantes de feira.

Uma parte reduzida do seu repertório de peças curtas, conotadas com o cómico da farsa satírica, de transmissão oral, foi salva pelos últimos mestres que formaram, por volta do fim dos anos 1970, uma nova geração de roberteiros, os novos *palhetas*. No conjunto do *corpus* das peças conhecidas, apenas a obra *Rosa e os três Namorados* tinha sido objeto de transcrição e publicação na preciosa colectânea do antropólogo Azinhal Abelho (1973, p. 239-247).

Hoje, um número crescente de marionetistas passou a dedicar-se à exploração das potencialidades teatrais da sua dramaturgia e da sua linguagem, conjugando a preservação da tradição com a criação e a inovação. Em processo constante de expansão graças a novos artistas formados pelos novos mestres que reproduzem o modelo de passagem de testemunho que protagonizaram nos anos 1970, o acervo herdado é conservado e protegido pelo seu uso em espetáculos que integram a programação teatral regular das companhias.

Um sinal positivo do dinamismo atual do Teatro Dom Roberto é-nos dado, entre outros, pela recuperação de um texto de que apenas restava o título, *O Salio de Alcobaça*, com testemunhos orais que permitiram reconstituir

o espetáculo. Realizado por via de uma investigação académica e artística, o processo é descrito numa publicação do Museu da Marioneta (GIL, 2013) que nos informa igualmente que a escrita do texto seguiu a matriz narrativa das peças tradicionais, mas que o *roberteiro* José Gil inventou novas *rotinas* ou jogos de cena, acrescentadas à panóplia dos elementos técnicos da performance já existentes:

Espaço para a criatividade do próprio investigador/marionetista. Se por um lado queria recuperar este espetáculo, por outro também lhe queria deixar um cunho pessoal, mas sem o desvirtuar. (...) Criei dois novos *truques* – o pau giratório e o pau gigante que não cai. (GIL, 2013, p.51).

Enquanto peça essencial da história da marioneta em Portugal, o Teatro Dom Roberto integra o acervo do Museu da Marioneta desde a sua abertura (*infra*), além de ser uma componente regular das atividades junto do seu público. Alimentado pela vitalidade dos artistas em número crescente, pelo empenho institucional do Museu na sua inscrição no Inventário do Património e pelo novo estatuto da marioneta na vida teatral, o Teatro Dom Roberto passou a pertencer já não apenas a um passado remoto, mas é hoje uma componente imprescindível da história do teatro, passado e contemporâneo, em Portugal.



Figura 2 – Teatro Dom Roberto *A Tourada*. Fotografia de Sofia Vinagre.

O Teatro de Marionetas do Porto: um palimpsesto do antigo e do novo

Fundado em 1988 com a direção do marionetista João Paulo Seara Cardoso até ao seu falecimento em 2010, e a partir dessa data, de Isabel Barros, bailarina e coreógrafa, o Teatro de Marionetas do Porto é um exemplo do modo como a criação e o património herdado se articulam e enriquecem mutuamente, ou seja, no trabalho de criação da companhia, e no seu Museu.

O Museu, inaugurado em 2013 no 25º aniversário da companhia, é baseado na exposição de marionetas, objetos e adereços utilizados nos espetáculos, completada com desenhos e esculturas. Descrito por Isabel Barros, como um “Museu de autor”, nasceu dentro do próprio projeto artístico da companhia, numa relação dinâmica entre Teatro e Museu que João Paulo Seara Cardoso descreve nestes termos:

marionetas, com existência teatral, vistas em contexto cénico, com alma, mais tarde revistas no seu estado de vida latente no museu, e o

contrário, marionetas expostas, que voltam a existir em cena através das reposições dos espetáculos (CARDOSO apud BARROS, 2018, p. 12).

Representa, assim, um espaço de memória e futuro.

O recheio do museu inclui, em exposição, o espólio das marionetas do Teatro Dom Roberto legado a João Paulo Seara Cardoso, em 1982, pelo Mestre António Dias (1956-2010), “último dos bonecreiros da tradição de marionetistas ambulantes” (BARROS, 2018, p. 11) com quem iniciou a sua carreira. Podemos ver nesse percurso de criador um gesto inequívoco, algo simbólico, de ancoragem da criação na história, na continuidade da tradição, mantendo presente, em cena e no Museu, o passado dessa forma de teatro, na sua vertente mais emblemática, representada aqui pela marioneta Dom Roberto, que resume em si o teatro de marionetas para um vasto público, de diversas gerações. Os espetáculos criados pela companhia recorrem de maneira subtil ou explícita, a essas formas antigas, mescladas com a invenção de formas novas, em apontamentos intertextuais diversos. Citemos apenas um exemplo, o da peça *Vai no Batalha* com a inserção evidenciada no guião do espetáculo de cenas inteiras do Dom Roberto como, por exemplo, a *Rosa e os três namorados* ou dos *autos* dos Bonecos de Santo Aleixo, animados por personagens como Mestre Salas, que permaneceram na memória do teatro de marionetas e do seu público.

Além do espaço físico do Museu, a companhia disponibiliza no seu *site* um arquivo virtual de imagens (fotografias) da totalidade da programação desde 1988, um projeto criado com apoio ministerial, que reforça a presença do arquivo, alargada ao universo dos recursos digitais.

Inequivocamente, o Dom Roberto e os Bonecos de Santo Aleixo foram duas referências fundamentais para o marionetista João Paulo Seara Cardoso no momento em que fundou a sua companhia, numa pertinente ligação ao passado da marioneta em Portugal. Além da aprendizagem com o Mestre António Dias (1956-2010), João Paulo estudou também a tradição popular da marioneta portuguesa ainda em atividade, como os Bonecos, a partir da qual elaborou o seu discurso de criador e dramaturgo, salvaguardando a componente *imaterial* das formas do passado no palimpsesto do antigo e do

novo, que estrutura e impregna o discurso teatral e dramatúrgico da companhia, entre a irreverência jocosa dos bonecos de pau e a sua imensa força poética.



Figura 3 – *Nada ou o silêncio de Beckett* de João Paulo Seara Cardoso.
Fotografia: @marionetasdoporto.

O Museu da Marioneta de Lisboa: da coleção privada ao sector público

O caso do atual Museu da Marioneta de Lisboa é um exemplo claro de um trabalho de conservação da marioneta pela museologização, mas que tem um ponto de partida no colecionismo privado que levou a um processo de institucionalização, no setor público. Confiado à gestão autárquica da Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural (EGEAC), o Museu tem a sua sede em Lisboa, no Convento das Bernardas em Santos-o-Velho. Nasceu em 2001 com a decisão tomada pela Câmara Municipal de Lisboa de adquirir a coleção privada da pintora e escultora Helena Vaz a fim de “preservar um importante espólio de marionetas, sobretudo portuguesas, de excepcional qualidade e de valor histórico inquestionável” (MACHADO, 2011, p. 7), até então exposto desde 1984 num edifício antigo do centro histórico da cidade de Lisboa, no Largo Rodrigo de Freitas. O espaço, já então denominado Museu da Marioneta, acolhia a Companhia de Ópera Buffa (o nome será alterado em 1974 para Companhia de São Lourenço e o Diabo), fundada em 1973 por Helena Vaz (*supra*), José Alberto Gil, músico, e o tenor Fernando Serafim, com o objetivo de fazer renascer a ópera para marionetas setecentista, a *ópera buffa* de António José da Silva, e outras formas históricas do teatro musical, em digressões com uma carroça-teatro, cumprindo a vocação cultural do seu projeto. A companhia cessou as suas atividades no final dos anos 1990.

O documento policopiado elaborado por Helena Vaz (s/data) apresenta o local como um espaço multifuncional, desde logo “de trabalho e de exposição pública do extenso material que é o (...) espólio [da companhia]” (VAZ, o.c. s/página). Com duas salas dedicadas ao dramaturgo oitocentista António José da Silva e uma ao marionetista, estudioso e historiador da marioneta Henrique Delgado, o Museu visava “fazer entrar na História a história, até então ignorada, de muitos Bonecreiros que deram um inestimável contributo ao Teatro, à Arte Popular” (ibid.). Com apoios da Fundação Calouste Gulbenkian, entidade sobejamente conhecida pela sua valiosa intervenção na vida cultural em Portugal, esse primeiro museu de “objetos subversivos (...) nasceu à revelia das instituições oficiais” (ibid.) como um espaço de afirmação da identidade

própria da marioneta como “vida recriada, subvertida, exaltada” (ibid.). Nota-se no discurso de Helena Vaz uma linguagem inusitada no mundo das instituições, nomeadamente da museologia, que exalta uma forma de resgate e de reconhecimento de uma arte marginalizada, de uma “arte que antecedeu a própria noção de teatro” (ibid.). Subjaz nesse projeto uma forma de militância pela marioneta, pela ideia inovadora, pioneira em Portugal, de um “museu vivo” (ibid.), onde “se expõe em vez de armazenar (...), um museu que se estende como teatro, e (...) um teatro que se estende para outras dimensões”, de vocação cultural e pedagógica.

Considerações finais

Pela descrição dos casos estudados, torna-se evidente que a problemática da *conservação* faz parte da identidade de cada um dos espólios do teatro de marionetas do *corpus*, se bem que de maneira diversa em conformidade com a perceção pelos artistas e as instituições do valor patrimonial, teatral e/ou estético atribuído aos objetos e aos repertórios.

A salvaguarda do teatro dos Bonecos de Santo Aleixo foi, e é, claramente orientada como preocupação patrimonial. Trata-se de um testemunho único de um passado que foi salvo de um apagamento definitivo, sem continuadores na comunidade a que pertencia. Vimos *supra* que uma intervenção institucional permitiu que pudesse permanecer vivo e ampliar a sua receção ao público contemporâneo do teatro. Todavia, a opção escolhida de conservação do espólio pela cópia dos objetos originais e pela aprendizagem por imitação da componente performativa do repertório de textos não deixa de levantar algumas interrogações. Ao longo do processo de revitalização dos espetáculos iniciado há cerca de 40 anos, verifica-se que conservar copiando, em nome da autenticidade e da exaustividade, não consegue evitar perdas ou modificações ligadas às circunstâncias da conservação institucional do espólio, nomeadamente: novo perfil dos marionetistas (atores profissionais), novos públicos, urbanos e internacionais, escolha seletiva do repertório interpretado.

O Teatro Dom Roberto mostra um modelo de conservação dinâmico, oposto ao exemplo anterior. Confrontados com um repertório muito reduzido,

que foi vítima de um quase abandono nos anos 1960, os novos roberteiros formados pelos mestres, e por sua vez transmissores desse mesmo património, replicam hoje essa herança na sua prática, reinterpretando a tradição, individualmente, abrindo a porta à criação dentro da tradição. Com uma receção significativa junto do público de teatro tradicional, o Teatro Dom Roberto transporta o passado numa dramaturgia que levanta questões relativas à atualidade dos temas, das linguagens e dos discursos, algo polémicos se considerarmos a evolução das mentalidades e da sensibilidade do público, confrontado com o tratamento por vezes preconceituoso dado nas peças a questões fraturantes na sociedade contemporânea. É nesse sentido que David Löwenthal pode falar do passado como “país estrangeiro”:

(...) para muitos adolescentes, sublinha um educador inglês, “o passado que antecede as suas próprias experiências vividas... está “morto e enterrado” e é, por isso, irrelevante... Assumem o passado como “um país estrangeiro”... desligado do seu próprio país o presente.”⁶ (LÖWENTHAL, 2015, p. 592).

O trabalho da companhia de Teatro de Marionetas do Porto ultrapassa a dicotomia antigo/contemporâneo, quer no seu trabalho de criação, quer no arquivo do seu Museu que evidencia um diálogo entre as diversas temporalidades que estruturam a história do teatro de marionetas, material e imaterial.

Do mesmo modo o Museu da Marioneta atual propõe uma visão da sua missão que confirma a afirmação da investigadora Laurajane Smith: “o domínio do material e o domínio do imaterial estão correlacionados e são interdependentes quando se trata da sua preservação e salvaguarda” (2009, p. 285).⁷ É nesse intuito que, no processo de musealização do seu acervo, o Museu acolhe espetáculos e integra um espaço de visita virtual (acessível no endereço <https://www.museudamarioneta.pt/pt/visita-virtual/>) que reúne imagens dos objetos com excertos de peças, prosseguindo na opção descrita nas palavras de Helena Vaz, de ser “um museu vivo”.

⁶ (...) for most teenagers, notes an English educator, ‘the past that antedates their own lived experiences... is “dead and gone” and therefore irrelevant... They assume the past to be “a foreign country” ... disconnected from their own country, the present’ (2015, p. 592). Tradução minha.

⁷ “... both the tangible and intangible domains are co-related and interdependent when it comes to their preservation and safeguarding” (2009, p. 285). Tradução minha.

Referências

- ABELHO, Azinhal. **Teatro Popular português. Ao Sul do Tejo** vol.VI. Braga: Editora Pax, 1973.
- BANU, Georges. Un théâtre personnel en compagnie des marionnettes, **Artpress2**, p.44-48, octobre 2015.
- BARROS, Isabel (coord.). **Marionetas do Porto – 30 anos. “As marionetas não morrem...”**. Porto: Marionetas do Porto, 2018.
- DUFRENE, Thierry et Joël HUTHWOHL (dir.). **La marionette: objet d’histoire, oeuvre d’art, objet de civilisation**. Lavérune: Éditions L’Entretemps, 2014.
- FERREIRA, José Alberto. O património sem mestre. **Móin-Móin**, n.16, p.158-173, 2016.
- FERREIRA, José Alberto. **Da Vida das Marionetas**. Laje dos Picos: Companhia das Ilhas, 2015.
- GIACOMETTI, Michel & Fernando LOPES GRAÇA. **Bonecos de Santo Aleixo**, vol.1. s/l.: Strauss, 2000.
- _____. **Bonecos de Santo Aleixo**, vol.2. s/l.: Strauss, 2000.
- GIL, José. **Teatro Dom Roberto. O teatro tradicional itinerante português de marionetas. O Saloio de Alcobaça e os novos Palheta**. Lisboa: Museu da Marioneta/EGEAC, 2013.
- LÖWENTHAL, David. **The Past is a Foreign Country**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- MACHADO, Maria José. 10 anos. In **Museu da Marioneta.10 anos**. Lisboa: EGEAC/Museu da Marioneta, 2011.
- RIBEIRO, Rute. **Henrique Delgado. Contributos para a história da Marioneta em Portugal**. Lisboa: Museu da Marioneta/EGAC, 2011.
- SMITH, Laurajane and Natsuko AKAGAWA. **Intangible Heritage**. Routledge, 2009.
- VAZ, Helena. **Museu da Marioneta**. Texto policopiado. s/d.
- ZURBACH, Christine, FERREIRA, J. A. & SEIXAS, Paula (eds). **Autos, Passos e Bailinhos. Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo**. Évora: Casa do Sul, 2007.
- ZURBACH, Christine. Le répertoire du théâtre de marionnettes au Portugal. Le cas des Bonecos de Santo Aleixo. In **La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América**, F. Cornejo (ed.). <http://www.unima.es/>. 2017, p.99-111.