As formas breves e o teatro mínimo nos Bonecos de Santo Aleixo

Christine Zurbach

Universidade de Évora

Palavras-chave: Teatro de marionetas, Bonecos de Santo Aleixo, Formas teatrais, Diálogo teatral.

Keywords: Pupett Theatre, Santo Aleixo Pupetts, Theatrical Forms, Theatrical Dialogue.

A presente abordagem do tema aqui proposto para debate, o do teatro mínimo, recorre ao estudo do caso dos Bonecos de Santo Aleixo, que se inscreve num género antigo e novo ao mesmo tempo, o do teatro de marionetas.

Trata-se, como tentaremos mostrá-lo, de uma forma de teatro que poderá ser adjectivada como mínima em várias acepções do termo, mas a nossa pesquisa incidirá essencialmente no aspecto genológico do seu repertório, em que se verifica um predomínio de formas textuais e cénicas breves, que vivem estritamente do uso do diálogo enquanto componente formal mínima da acção cénica, mas no qual o teatro encontra a plenitude da sua especificidade enquanto expressão artística.

1. Vejamos em primeiro lugar como retratar o nosso objecto de estudo, o teatro de marionetas e, em particular, o dos Bonecos de Santo Aleixo.

É hoje sabido que, se bem que presente em todas as culturas e épocas, o teatro de marionetas, apenas recentemente conseguiu libertar-se de uma relativa marginalidade artística e consolidar o seu espaço no campo teatral.

O reconhecimento do teatro de marionetas enquanto forma de expressão artística terá beneficiado da revisão e do questionamento contemporâneos dos limites do próprio conceito de teatro, que se viu alargado a ponto de se diluir, o que, porém, tornou mais complexa a sua definição: na percepção actual do teatro, o que se entende por teatro de marionetas? Ainda

será um género caracterizado por um tipo de destinatários específicos (um público restrito – infantil ou dito «popular»; não-erudito)? Ou sê-lo-á pelo lugar e pela função que assume em termos artísticos relativamente à criação teatral contemporânea – de conservação patrimonial ou de experimentação pura? Hoje a competição existe – e também a colaboração inter-géneros – entre a marioneta e o teatro em formatos «nobres» já consagrados (de que será exemplo o trabalho das Marionetas do Porto, com a nova relação entre actor-marioneta-encenação no trabalho de João Paulo Seara Cardoso quando retoma a obra do Judeu do séc. XVIII) ou ainda em áreas inovadoras associadas à performance ou ao teatro de objectos, etc.

Com maior visibilidade na oferta teatral contemporânea, o género também conquistou, consequente ou simultaneamente, um segundo espaço de consagração, o dos estudos de teatro associados ao ensino especializado. Hoje considerado por um número crescente de teatrólogos como um objecto pertinente para o estudo do teatro em geral (Zurbach, 2002), passou a constar da lista dos tópicos habituais da bibliografia recente dedicada a diversos domínios da teatrologia: o da história, da estética e da teoria do teatro e das artes performativas a cargo de centros de investigação conceituados como o CNRS em França ou o Institut del Teatre de Barcelona.

No caso presente, trataremos um exemplar proeminente da tradição portuguesa do teatro de marionetas, o espólio dos «Bonecos de Santo Aleixo» que tem sido conservado e mantido em actividade até à nossa época e que, tendo hoje um lugar de destaque na vida cultural nacional e internacional, também tem desafiado a investigação (Passos, 1999; Zurbach, Ferreira e Seixas, 2007).

De origem remota, e difícil de datar com alguma fiabilidade – mas remontando pelo menos ao século XIX –, trata-se de uma prática artística sediada inicialmente na região de Borba, no Alentejo. Conotada e designada habitualmente como uma forma do teatro de tradição popular, foi transmitida oralmente pelos marionetistas proprietários do espólio, até ao último quartel do séc. XX. Em risco de desaparecimento, o conjunto dos objectos e o conteúdo cénico, verbal e musical dos espectáculos foram transmitidos e confiados, por volta dos anos 1980, aos actores profissionais da companhia do actual Centro Dramático de Évora (CENDREV) que, ao incluir representações regulares desse tipo de espectáculo teatral na sua programação, confere à dramaturgia que o caracteriza um estatuto institucional e artístico equiparado ao da produção regular de uma companhia de repertório.

Numa primeira acepção do termo – quase literal –, a aplicação do adjectivo mínimo ao nosso objecto de estudo não se desenquadraria totalmente dessa forma de teatro «em ponto pequeno» conforme a expressão do investigador e especialista McCormick.

Tal qualificação poder-se-ia justificar pela natureza reduzida (em volume e em número) dos meios envolvidos, quer materiais quer humanos, próprios da tradição do teatro de marionetas, favorecendo a sua mobilidade e adaptabilidade aos contextos. No caso presente, o conjunto dos recursos usados cabe em duas arcas: cerca de uma

dúzia de cartões reversíveis para os cenários pintados, setenta e quatro marionetas com pequenas dimensões, uma dúzia de pequenos adereços; os espectáculos envolvem cinco actores, um dos quais músico guitarrista. Mas hoje, também não faltam exemplos de projectos artísticos de teatro *de* ou *com* marionetas com exigências que podem exceder de longe aquelas associadas ao teatro de actores (será o caso dos trabalhos da companhia francesa dirigida por Philippe Gentil entre outros).

Ou, situando-nos numa perspectiva de natureza estético-artística, pelo carácter rudimentar dos espectáculos, que servem peças, geralmente curtas na sua extensão e lineares nos seus enredos, entendidas como formas espectaculares «menores» porque «mínimas» em termos de encenação, de cenários e dos trajes utilizados.

Ou, ainda, no plano literário, pela qualidade dos textos que constituem o seu repertório, onde proliferam formas que dificilmente se integram no modelo genológico do cânone tradicional.

De facto, ou pertencem a géneros menosprezados (e infelizmente subestimados na sua potencialidade teatral) por serem demasiado pobres em termos literários e também linguísticos - recorrem no nosso caso a uma língua com conotações dialectais e regionais não contempladas pela língua padrão, e até a expressões grosseiras e escatológicas em certos casos – sendo por essa razão arredados do cânone, ou revelam uma surpreendente capacidade de hibridação formal algo desconfortável para a sua classificação segundo a norma estabelecida: como entender, em termos teatrais, um repertório que, por exemplo, inclui nos seus *autos* de temática religiosa momentos de pura farsa e fantasia burlesca, ou números dançados e cantados, mais comuns nos espectáculos de variedades ou de entretenimento de feira?

Admitindo-se a eventual pertinência de tais considerações – derivadas da observação empírica dos meios verbais e não-verbais que materializam esse teatro –, pensamos todavia que o carácter mínimo dos Bonecos, em particular do seu repertório textual, além de não constituir um sinal de pobreza ou menoridade, carrega antes uma extrema riqueza teatral, em particular se olharmos para a singularidade do conjunto.

Na verdade, a dramaturgia que sustenta o conjunto não se esgota nos textos: é fortemente associada ao contributo imprescindível da música, do canto e da dança que, à revelia do peso tradicional do texto no centro do espectáculo de teatro, tecem num discurso coerente, uma forma única, aparentada ao modelo do espectáculo de arte total.

Assim, analisar este conjunto textual com ferramentas tradicionais poderia revelar-se pouco producente, daí o nosso interesse pelo recurso ao conceito de teatro mínimo aqui…

2. Centremos agora a nossa atenção na problemática do texto desse repertório, tendo em conta a sua posição frágil (como acabámos de ver) no território do literário em geral e do literário no teatro.

É hoje quase um lugar comum afirmar que o teatro tem uma existência anterior à do texto dramático entendido como componente verbal reconhecidamente literária, ou como expressão do que se entende por literário no contexto da nossa tradição europeia. No caso presente, o repertório dos Bonecos de Santo Aleixo agrupa textos inseparáveis de uma *performance* cénica com a qual tecem uma relação de dependência recíproca, além de permitir que a componente verbal intrínseca dos espectáculos possa acolher – ainda que esta configure um repertório textual fixo a cargo dos marionetistas –, uma interacção verbal constante com o público, feita de maneira improvisada, ou relativamente regulada e codificada.

Os textos constituídos pelos diálogos das personagens, ou seja as peças propriamente ditas, são um exemplo do vasto património textual alentejano de transmissão oral (Lima, 2004) cujas origens não são datáveis, e que foram decorados e transcritos no momento da passagem de testemunhos entre o último bonecreiro, Mestre Talhinhas, e os actores-marionetistas em finais dos anos 1980. Julgo importante referir que, juntamente com a técnica de manipulação das marionetas, com a encenação das peças, as indicações de jogo e de dicção, as canções e as partituras musicais, também foi transmitida e conservada toda a estratégia de organização dos espectáculos (em três grupos de peças coerentes e estáveis que veremos mais à frente) e de relacionamento com o público. O conjunto dos elementos recolhidos configura assim um modo específico de prática teatral, próxima de um cerimonial (ou quase ritual) estruturado à luz do modelo da relação teatral consagrada na tradição ocidental.

Vejamos agora o *corpus* dos textos que foram conservados e que acabam de ser disponibilizados em livro (Zurbach, Ferreira e Seixas, 2007) numa transcrição anotada e acompanhada de um quadro de variantes muito esclarecedoras quanto à especificidade (e instabilidade) da sua matriz de transmissão oral.

Dando um particular destaque à componente ritualizada referida anteriormente, o volume apresenta na sua segunda parte, os textos das peças segundo três grupos de modo a reflectir os programas de espectáculos potenciais mais solidamente constituídos e recorrentes para as apresentações hoje levadas à cena.

Qualquer um dos três grupos de textos é enquadrado por duas peças breves, uma de abertura, sem texto intitulada *Baile dos Anjinhos*, constituída por uma coreografia de anjos portadores de uma vela acesa, acompanhada à guitarra, e outra, de fecho do espectáculo, com diálogos animados entre populares, os dois apresentadores, o Padre Chancas e o Mestre-Salas, em que também figura uma marioneta que apresenta um preto e se assiste a uma pega de touro com uma canção final cantada em coro, seguida de foguetes festivos.

Cada um dos programas é estruturado em torno de um *auto* de temática bíblica: a *Criação do mundo*, a *Natividade* e a *Paixão de Cristo*, cuja apresentação ocupa a 1ª parte do espectáculo. Após um intervalo, seguem-se os quadros ou os *sketchs* em princípio directamente pedidos pelo público apesar de hoje haver algum entendimento prévio com membros da assistência que serão interpelados.

Assim, o *auto* da *Criação*, reminiscência provável do espectáculo medieval do *Jogo de Adão*, é composto por nove quadros seguidos, após um intervalo, pelos quadros dançados e cantados dos *bailinhos* ou *saiadas*, e pelo *fado* cantado em dueto do *Senhor Paulo d'Afonseca e da Menina Virgininha*.

O *auto* da *Natividade* é seguido pelo *Passo do Barbeiro*, farsa típica, algo violenta, com um texto relativamente extenso, composto por uma sucessão rápida de cenas breves, pelo *Baile dos Cágados*, quase desprovido de texto, a canção brejeira do *Lará* e o *Baile das Leiteirinhas* cantado em coro feminino.

Numa sequência fortemente contrastada, entre o *auto* da Paixão de Cristo e a folia carnavalesca, com o terceiro programa, o público pode ver a *Confissão da Beata*, o *Sermão do Padre Chancas*, de homenagem báquica ao vinho, a *Confissão do Mestre Salas*, os fados de Aldonso e Doroteia, Filomena e Zeferino, e do Marinheiro.

Podemos constatar que são textos que, em termos genéricos, compõem uma série heterogénea, sendo que, apesar de agrupados em programas estabilizados hoje, podem funcionar de maneira autónoma no *corpus* dramático.

Sem ambição literária, são textos distintos dos géneros conceituados do teatro erudito: são caracterizados pela sua brevidade (no sentido da sua curta extensão textual)[1], pela pobreza da sua versificação, por uma relativa pobreza dramática, pela linearidade das suas fábulas construídas em torno do prazer do engano, e associam o quotidiano e o poético na sua linguagem com evidentes desvios da norma linguística, sem se privarem de recorrer à conhecida expressividade gestual própria do cómico da farsa. Na relação com o espectador, revelam, no entanto, a eficácia comunicativa de formas não canónicas (ou não ortodoxas e por isso, consideradas como menores na hierarquia dos géneros), que a irreverência permitida ao teatro de marionetas pode manter vivas até hoje.

Em termos genéricos, torna-se visível o peso da tradição cómica medieval nos passos, ou na confissão e no sermão cómicos, subgéneros da forma-matriz da farsa que, apesar do seu estatuto marginal relativamente à dramaturgia dos «grandes géneros» que dela se demarcaram progressivamente a partir do período neoclássico, sobreviveu até hoje com extrema vitalidade. Tais formas contaminaram, por sua vez, os três *autos* de temática religiosa, inspirados na liturgia cristã (com excepção compreensível de *Os martírios do senhor ou Auto da Paixão* cujo quadro de recepção circunstancial é ainda

[1] Não utilizamos aqui a designação no seu sentido restrito, que apenas se aplica a realizações literárias breves com valor de verdade universal, mas enquanto designação de produções em formatos pequenos, com poucas personagens e de pouca extensão no tempo

bastante consensual nos nossos dias e requer alguma gravidade no tratamento do tema). Aqui subvertidos e reformulados de modo carnavalesco e farsesco, os dois *autos* adoptam um recorte estrutural de sucessão de cenas ou pequenos quadros cómicos, em que não faltam alusões satíricas à actualidade nos improvisos com os espectadores, numa aproximação ao modelo moderno (e urbano) da revista (outro descendente da antiga comédia ateniense…). Assinalemos que, nesse aspecto, o repertório dos Bonecos de Santo Aleixo não será único no seu género, partilhando com numerosos espólios europeus tradicionais idêntico modelo satírico e cómico-burlesco[2].

A esses textos estruturados como peças no sentido tradicional devemos acrescentar as estrofes dialogadas dos fados, o coro cantado nos bailinhos ou saiadas, e as cenas apenas dançadas com base num guião coreográfico, sem texto, (*Baile dos Anjinhos)*, ou com um número muito reduzido de réplicas (*Baile dos Cágados*). E é, de facto, na presença constante, no espectáculo em cena, da música e do canto, aliados às palavras dos diálogos rimados e ritmados, aos movimentos coreografados das marionetas, que se encontra a dimensão verdadeiramente teatral do repertório dos Bonecos de Santo Aleixo. Numa fusão entre diversas artes consagradas, o teatro menor das marionetas aproxima-se do sonho da obra maior, da obra de arte total.

3. À luz do nosso entendimento do conceito de teatro mínimo, o repertório desse teatro mostra, efectivamente, possuir uma coerência, uma «gramática», no sentido da designação de um conjunto complexo (equivalente a uma retórica ou uma poética) em que formas breves e espectáculo total se conjugam, e podem ser entendidas como constitutivas de um sistema no qual o elemento estruturante recorrente é o da cena dialogada ou da troca em diálogo. O teatro dos Bonecos identifica-se desse modo, em termos textuais, com uma definição aristotélica do teatro, reavivada no seu enraizamento renascentista e conservada por uma longa tradição europeia, mas tal forma não se esgota nos textos em si, contamina a própria forma do espectáculo a qual requer uma intensa interacção verbal com o público destinatário[3].

---

[2] Assinalemos todavia que a componente textual do teatro de marionetas não corresponde necessariamente a esse retrato, sendo que numerosos autores da modernidade europeia se interessaram pelo teatro de marioneta. De facto, existem hoje uma escrita e uma dramaturgia erudita para o teatro de marionetas como o mostra o estudo – entre outros – de José Manuel Pedrosa no VI Seminário (2005) sobre a marioneta na literatura.

[3] Assinala-se aqui as afinidades entre o enquadramento do espectáculo dos Bonecos, fortemente apoiado na comunidade dos espectadores presentes, e aspectos particulares do funcionamento da farsa medieval que, nas suas origens, constituía um elemento fulcral das festas de Carnaval ou dos Loucos, e ainda outras festividades e rituais da sociedade, em que grupos teatrais formais ou informais satirizavam os costumes nas *sotties*, nos sermões jocosos ou moralidades, troçando também dos *faits divers*, nomeadamente dos desaires da vida conjugal que constituem a matéria central da maioria das farsas que chegaram até nós.

De facto, por um lado, as peças dessas marionetas reproduzem, como o teatro para actores, o modelo dramatúrgico baseado no princípio da *mimesis* como representação de acções e de homens em acção, em que *falar* é sinónimo de *agir*, fazendo assim do recurso ao diálogo enquanto forma uma *forma-sentido* ideal par a expressão dialógica das relações inter-humanas.

No *corpus* hoje existente, em termos quantitativos, além de alguns monólogos ou canto coral, o dispositivo enunciativo predominante é a troca de réplicas curtas entre pares de personagens, que comunicam na forma restrita do diálogo, quer no interior das cenas na ficção representada por personagens (por exemplo, nas peças breves que são as farsas do *Passo do Barbeiro*, da *Confissão da Beata*, *do Mestre Salas* ou do *Sermão do Padre Chancas*), quer no quadro de comunicação entre personagens assumido pelos dois apresentadores, o Mestre Salas e o Padre Chancas, cruzada com intervenções por parte do público quando é por eles solicitado (dar nomes aos animais, etc.). Por exemplo, o *Auto da Criação do Mundo* vive da partilha da palavra entre os dois apresentadores que anunciam, comentando-as de maneira cómica, as cenas respectivas, retiradas do Antigo Testamento e que se sucedem em cena, desde a Criação da Luz, a Disputa do Sol e da Lua, a Criação de Adão e Eva, a Passagem dos Animais (momento privilegiado para uma versão burlesca do acontecimento com a colaboração do público), até aos quadros da Tentação da Serpente e da Expulsão do Paraíso, após as quais surgem as cenas de Adão e a Fiandeira, Abel e Caim, acabando no Inferno. Excluímos desse grupo componentes do espectáculo apenas dançadas ou cantadas em coro[4]), se bem que dos quatro *fados*, três sejam duetos.

Optando por uma abordagem descritiva numa investigação morfológica, é a forma dos textos (e desse tipo de teatro, eventualmente *mínimo*…) que nos interessou, como «susceptível de ser apreendida como objecto [possuindo] sua validade e coesão próprias» (Jolles, s/d: 29). Constata-se que a questão da nomenclatura e da «lista de todas as formas» oferecidas neste caso não se levantou, tratando-se de formas conhecidas, ainda que para alguns a nomenclatura usada possa parecer pouco rigorosa: entre passo, confissão e sermão, o denominador comum é a farsa, mas ela predomina no hibridismo dos *autos*. Mas se definirmos o teatro como espectáculo da palavra em acção, em que o diálogo, forma mínima por excelência, assume uma função central para a realização da acção dramática (Ubersfeld, 1977; 1996), também podemos afirmar que o repertório dos Bonecos de Santo Aleixo cumpre e materializa a própria essência do teatro, ainda

---

Sabemos que o último bonecreiro ainda mantinha o hábito de se inteirar dos assuntos locais que poderiam ser satirizados na segunda parte do espectáculo (Passos, 1999) .

4 São três danças: o *Baile dos Anjinhos, o Baile dos Cágados, o Baile das Leiteirinhas* e uma *Contradança* dirigida pelo Mestre Salas; os textos cantados em coro na cena da *Criação da Luz*, as estrofes dos pastores diante do presépio; os fados ou canções, e as danças ou *saiadas* cantadas pelos bailarinhos.

que configurada na (e pela) sua aparente pobreza textual e/ou verbal que o manteria às portas do literário, do lado de fora...

E é nessa aparente redução ao mínimo necessário para que o teatro aconteça que o teatro de marionetas se revela como objecto pertinente de pesquisa dramatúrgica, pelo modo como nele sobressai a eficácia de um teatro fiel à forma dialogada.

Resta-nos evocar uma última problemática relativa aos textos que aqui descrevemos e uma eventual contradição.

O projecto de investigação sobre os Bonecos de Santo Aleixo, sediado no Centro de História da Arte na Universidade de Évora, e lançado em 1997, tem promovido um trabalho de recolha e fixação da memória material desse teatro, agora protegido pelo seu novo estatuto artístico, como vimos. Além da catalogação dos objectos que compõem o espólio (marionetas, cenários, adereços) com acesso num site próprio, a equipa também teve que organizar um trabalho de edição das peças, optando por uma fórmula de tipo tradicional, ou seja, por uma edição impressa num livro, com critérios devidamente fundamentados.

Mas, se o uso actual e respectivo estatuto das peças do repertório, em que a reprodução do modelo aprendido foi estabilizado após a passagem de testemunhos realizada nos anos 1980, é (simultaneamente) de ordem patrimonial e artística, por seu lado, a fixação formal dos textos, apesar de justificada, comporta aspectos problemáticos que são próprios de toda a edição escrita e impressa de textos de tradição exclusivamente oral. Sobre o assunto, bastar-nos-á citar George Steiner que, na sua obra recente *Le Silence des livres*, evoca as relações históricas entre as práticas da escrita e da oralidade, afirmando: «L'écrit dessine un archipel dans les vastes eaux de l'oralité humaine. L'écrit, sans même s'arrêter aux différents formats de présentation du livre, constitue un cas à part, une technique particulière au sein d'une totalité sémiotique largement orale» (2007: 8). Também importa, nesta reflexão final, recordar a obra (menos recente se bem que particularmente pertinente aqui), *L'Invention de la littérature* de Florence Dupont, que propunha uma revisão crítica da nossa concepção algo errónea da escrita enquanto sinónimo de progresso civilizacional e de abandono da oralidade que a antecedeu: «Ce livre se propose donc de retrouver à l'origine de notre culture européenne une double tradition. D'un côté, une tradition d'écriture, plus récente, plus limitée sans doute qu'on a bien voulu le dire, de l'autre, une tradition de poésie (orale) » (1994:12), de uma verdadeira cultura poética que não é apenas oral no sentido técnico, mas mobilizadora dos sentidos e fonte de laço social, por vezes efémero, entre todos os participantes.

Os textos, que analisámos à luz da sua condição de *teatro mínimo*, foram-no de acordo com um modelo *literário*, ou seja, inscrito na dimensão de *escrita para a leitura* que Dupont chama *literatura*.

Pela sua classificação num sistema de géneros ou de formas, passaram da abertura e da variabilidade dinâmicas da produção oral que sempre os caracterizou para o

silêncio do texto escrito. Mas sabemos que, na representação teatral dos Bonecos de Santo Aleixo, existe e funciona um outro texto decisivo, e de que não falámos aqui, aquele que é tecido no diálogo aberto e vivo entre os participantes – artistas e público presente –, em que a oralidade desse teatro é plenamente realizada. Incumbe, assim, à edição impressa dos textos, assegurar a função não menos aberta e dialogante de facultar a esses textos de tradição oral a possibilidade de dialogar com o experimentalismo da actual produção erudita de tradição impressa.

Bibliografia

DUPONT, Florence (1998 [1994]). *L'Invention de la littérature*. Paris: La Découverte.

PASSOS, Alexandre (1999). *Bonecos de Santo Aleixo. A sua (im)possível história*. Évora: Cendrev.

ROUSSE, Michel (2006). «Le théâtre». In *Histoire de la France littéraire*. Vol. 1. Frank Lestringant et Michel Zink (dir.). Paris : PUF, 505-513.

STEINER, George (2007 [2005]). *Le Silence des Livres*. Paris : Arléa.

UBERSFELD, Anne (1996). *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris : Belin.

ZURBACH, Christine, José Alberto Ferreira, Paula Seixas, coord. (2007). *Autos, passos e bailinhos. O texto dos Bonecos de Santo Aleixo*. Évora: Casa do Sul Editora.

(2002). «Teatro de Marionetas: um factor de renovação na investigação teatral». In C. Zurbach (coord.). *Teatro de marionetas. Tradição e modernidade*. Évora: Casa do Sul Editora, 41-48.

Resumo: Devido à sua posição tradicionalmente marginal no conjunto das formas conceituadas de teatro, o teatro de marionetas possui um repertório de grande interesse para uma reflexão sobre o que se pode entender por «teatro mínimo». Esta comunicação visa demonstrá-lo a partir de um estudo de caso, o do teatro dos «Bonecos de Santo Aleixo». Além de recorrer a um repertório em que predominam formas derivadas da farsa – forma breve por excelência – ou por ela contaminadas, é um tipo de espectáculo em que o diálogo enquanto forma mínima de teatro ou «forma-sentido», assume uma visibilidade e um papel predominantes, reenviando desse modo para a própria essência do teatro na sua acepção aristotélica.

Abstract: Since it has traditionally occupied a marginal status within the system of reputed theatrical forms, puppet theatre possesses a repertoire of great interest for a reflection on what can be understood as «minimal theatre». This paper intends to highlight this notion by focussing on a case study, the theatre of «the puppets of Santo Aleixo». Apart from resorting to a repertoire which covers several forms either derived from farce – typically a short form – or contaminated by it, it is a kind of performance in which the dialogue as a minimal form of theatre or «meaning-form» adopts a predominant role and visibility, thereby hailing the essence of theatre itself in the Aristotelian sense.