

“Passem e vejam”; o pavilhão de feira como espaço liminar na Galiza de Franco

"Pass and see"; the fair pavilion as a liminality space in Galiza de Franco

Eviado em: 31/12/2019
Aceito em: 29/01/2020
Comba Campoi García¹

Resumo:

Esta investigação debruça-se sobre o modo como espetáculos marginais como as marionetas de feira vieram a desempenhar um papel na geração de liminaridades num período de grave repressão como foi a Ditadura de Franco no território da Galiza (Estado Espanhol). Será a partir do caso do pavilhão da Barriga Verde que defenderemos a hipótese de que o espetáculo popular de feira possa ter vindo a contribuir para a geração de espaços liminares em que os privilégios sociais ficavam momentaneamente suspensos e a ideologia dominante acabava por ser desafiada. Importa referir que o espetáculo se desenvolvia nas feiras, contexto propício à dissolução das hierarquias. Assim sendo, na Idade Média tinha florescido o realismo grotesco como cosmovisão subalterna (Bakhtin), vigente no imaginário popular galego na primeira metade do s. XX. Nos anos mais duros da repressão franquista, as feiras, que continuaram a exercer um importante papel de socialização na Galiza, auspiciaram o surgimento de imagens alternativas à cultura oficial. O espetáculo de bonifrates que oferecia uma família de artistas ambulantes no interior do pavilhão de Barriga Verde integrava aquele imaginário com recurso a um repertório herdado da tradição europeia dos bonecos da cachaporrada e um misto de expressões da cultura popular galega. No artigo será ainda defendida a ideia de que durante o tempo variável que durava o espetáculo, visível e público para todas as pessoas que o quisessem presenciar, uma dupla mensagem era espalhada, com diferentes interpretações de acordo com a origem social de quem assistisse à performance. O discurso oculto das subalternas (Scott) acabava por ser

¹ Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de Santiago de Compostela, na Galiza (Espanha), docente no ensino secundário, na rama da intervenção sociocomunitária, ao tempo que mantém o seu labor de recuperação e socialização do património das marionetas populares na Galiza, através da Associação Cultural Morreu o Demo. E-mail: combecha@gmail.com

colocado no espaço público que o palco representava de forma que se tornava invisível para quem ostentava o poder na altura.

Palavras-chave: discurso oculto, realismo grotesco, subalternidade, feiras, marionetas, liminar.

Abstract:

This paper considers how marginal spectacles such as puppets show have generated liminalities in periods of serious repression such as Franco dictatorship in Spain. From the case of a fair pavilion that performed in Galicia (Northwest Spain), it will be suggested that this kind of popular entertainments may have foster liminal spaces. In those moments, social privileges were momentarily suspended and the dominant ideology was challenged. It should be noted that the show was taking place at fairs, a context conducive to the dissolution of hierarchies. Grotesque realism, the subaltern worldview flourished in the Middle Ages, was still alive in Galicia in the first half of the twentieth century. In the hardest years of Francoist repression, fairs continued to be an important socialization event in Galicia. During the fairs, alternative images to the official culture emerged. The puppet show performed by a family of traveling artists at Barriga Verde's Pavilion merged Galician popular imaginery with the European tradition of slapstick puppets. It will be defended that during the performance, which was visible and public for everyone who wanted to witness it, a double message was spread. Each one was aimed for a different spectator, according to his/her social status. The hidden transcript of subalterns managed to be placed in the public sphere, but stayed invisible to the ruling class.

Keywords: Hidden transcript, grotesque realism, subalternity, fairs, puppets, liminality.

Introdução

A liminaridade, como região livre e experimental da cultura (TURNER, 1982), manifestou-se durante os períodos mais conturbados da história contemporânea da Ibéria sob fórmulas diversas. As feiras e as festas populares, onde as margens viravam centro, foram palco propício à dissolução momentânea das normas e ao surgimento de símbolos alternativos à ideologia nacional-católica, imposta na sequência do golpe de estado franquista e a derrota da República. Num contexto onde a observância da ordem e a manutenção dos símbolos eram estritamente controlados (e o desacato gravemente punido), alguns espaços conseguiram manter a

impunidade, graças à marginalidade e ao emprego das táticas de resistência simbólica. A hipótese deste texto é que a barraca de Barriga Verde, um pavilhão de feira gerido por uma família de artistas ambulantes que percorreu as feiras da Galiza durante a primeira metade do século XX, constituiu um exemplo de liminaridade, um artefato gerador de símbolos alternativos à cosmovisão dominante na altura, e, portanto, um meio de comunicação do discurso oculto dos grupos subalternos. Parte-se de um estudo mais abrangente em que documentámos amplamente o percurso biográfico da família de marionetistas ambulantes e o contexto social e comunicativo em que desenvolveu o seu trabalho durante os anos do pós-guerra na Galiza (1936-1960)².

Liminaridade nas infrapolíticas das subalternas

A noção de liminaridade foi amplamente desenvolvida por Victor Turner no seu derradeiro trabalho, *From ritual to theatre: the Human seriousness of Play* (1982). A partir dos seus estudos de campo em comunidades tribais africanas, propõe uma teoria cultural aplicável às sociedades complexas, centrada na análise dos símbolos. Para Turner, os símbolos são cruciais em situações de transformação social. Mudam o seu significado à medida que passam de um rito para outro. São sistemas semânticos dinâmicos, à mercê da própria variabilidade e diversidade dos indivíduos que fazem uso deles para ordenarem o universo que habitam e também para, criativamente, *usarem a desordem*. Estão destinados a produzir efeitos “on the psychological states and behaviour of those exposed to them or obliged to use them for their communication with other human beings.” (TURNER, 1982, 22)

Para analisar os símbolos no contexto das sociedades complexas, Turner socorre-se dos esquemas apresentados por Van Gennep (1969) para os ritos de passagem, que não são aplicáveis apenas aos ritos individuais, mas também aos que acompanham mudanças sazonais das coletividades. Das três fases típicas dos ritos de passagem (separação, limiar e re-agregação), interessa especialmente a segunda, a que coloca os participantes, uma vez separados do seu estado social prévio, num

² Foram entrevistadas 41 pessoas, entre assistentes ao espetáculo da Barriga Verde e descendentes dos artistas ambulantes que o representaram por toda a Galiza entre 1910 e 1964. As entrevistas foram realizadas seguindo a técnica biográfica, para a obtenção de histórias de vida que foram submetidas à Análise Crítica do Discurso. Também foram submetidos à referida técnica de análise 23 artigos publicados entre 1937 e 1957 em distintos jornais galegos, em que os autores aludem e comentam o espetáculo.

espaço transitório onde a estrutura social fica dissoluta. Turner denominou anti-estrutura essa situação de suspensão normativa, fonte de novas formas culturais, segundo a definição do antropólogo Brian Sutton-Smith: “the latent system of potential alternatives from which novelty will arise when contingencies in the normative system require it”. (1977, 25)

A anti-estrutura, nas sociedades tribais e agrárias, representa uma libertação das capacidades humanas de cognição, afeto, volição, criatividade... a respeito das obrigações normativas. Quando numa estrutura social as pessoas, grupos ou ideias se movem de um nível para outro da organização, tem que haver uma região de interação, uma margem ou limite na qual o passado é momentaneamente suspenso, derogado, e o futuro ainda não começou. Um instante de pura potência, em que tudo vira instável. Malgrado seja facilmente controlável, esse instante acaba por conter o germe de desenvolvimentos sociais futuros, de mudanças sociais. (TURNER, 1982, 44)

Para Turner a essência da liminaridade é a livre ou lúdica recombinação dos fatores que compõem a cultura em todos os padrões possíveis, e trata de encontrar exemplos disto nas fases liminares de rituais de distintas culturas e momentos históricos. Justamente é na sua análise da liminaridade nas sociedades complexas que a sua teoria apresenta mais problemas.

Turner situa na separação de trabalho e lazer a diferença fundamental entre as sociedades anteriores e as posteriores à Revolução Industrial. Nas sociedades tribais ou agrárias o ritual é uma obrigação para toda a comunidade. O elemento lúdico e humorístico tem uma função prática para a consecução dos objetivos do ritual. É o que chama de *ludergy*, pois se a liturgia é um “serviço público aos deuses”, o jogo faz parte das obrigações da comunidade em momentos estritamente delimitados.

O lazer aparece só quando uma sociedade não é mais governada por obrigações rituais comuns e ocorre a separação artificial das tarefas produtivas relativamente às restantes atividades humanas. Quando o lazer é incorporado às sociedades rurais tal acontece porque o trabalho agrícola começou a sua industrialização e os valores urbanos invadem a vida rural. Nas sociedades complexas, com o trabalho e o lazer perfeitamente balizados, a potencialidade inovadora da liminaridade torna-se efetiva. Contudo, Turner prefere falar de estádios *liminoides*, por considerar que nas sociedades complexas em que restam apenas alguns vestígios aquilo que foram os

rituais de passagem, a liminaridade mais não é do que metáfora. O liminoide, produzido exclusivamente no mundo do lazer, estaria patente em espaços que, além de serem um espelho deformado do mundo do trabalho, também podiam recuperar o espírito, a função original que lhes tinha sido vedada ao operarem aquela separação artificial. A palavra entretenimento (do francês antigo *entretenir*, manter á parte) já conota um estádio limiar. O liminoide é terreno para experimentação e liberdade criativa.

Just as when tribesmen make masks, disguise themselves as monsters, heap up disparate ritual symbols, invert or parody profane reality in myths and folk-tales, so do the genres of industrial leisure, the theatre, poetry, novel, ballet, film, sport, rock music, classical music, art, pop art, etc, play with the factors of culture, sometimes assembling them in random, grotesque, improbable, surprising, shocking, usually experimental combinations. (TURNER, 1982, 40)

No liminar surge a semente do liminoide; são as mudanças que se verificam no contexto sociocultural que determinam as características diferenciais do segundo. Principalmente, os fenómenos liminoides são caracteristicamente produções de um indivíduo (embora tenham efeitos coletivos), face ao caráter coletivo e cíclico dos liminares. Os liminoides podem ser gerados continuamente, independentemente dos ritmos sazonais ou da comunidade, mas nos lugares e momentos reservados para o lazer. Se o liminar se integrava no processo social total e era imposto pela necessidade social (embora estivesse munido da liberdade e o potencial para a formação de novos símbolos) já os fenómenos liminoides desenvolvem-se nas margens dos processos políticos e económicos centrais. São plurais, fragmentários e experimentais. Os fenómenos liminares tendem a ser funcionais: mesmo quando neles opera uma inversão no funcionamento da estrutura social, contribuem para que ela funcione sem muitas complicações. O liminoide, porém, parte frequentemente de uma crítica social, expõe as injustiças e ineficiências das organizações e estruturas dominantes (TURNER, 1982, 55)

A distinção entre liminar e liminoide tem sido discutida e considerada inconsistente por Spariosu (1997, 37), quem prefere falar apenas de liminaridade, porquanto elemento antropológico universal. O próprio Turner diz nalgum momento que o liminar perdura nas sociedades pós-industriais a conviver com os fenómenos liminoides vinculados mormente ao lazer. Spariosu propõe considerar que o liminar

adota usos diferentes segundo o tamanho da comunidade e o momento histórico. A noção de liminaridade seria, então, aplicável a certos fenômenos sociais em todas as comunidades humanas, em que a anti-estrutura surge para tornar possível outros mundos, não só no plano simbólico, mas também no da ação (TURNER, 1982, 52).

Ao adotar uma noção “alargada” da liminaridade, pode-se tracejar sua presença nalguns fenômenos culturais que interessam ao objeto deste trabalho. É o caso do realismo grotesco, um universo simbólico estudado por Mikhail Bakhtin (2003) e que terá sido desenvolvido fundamentalmente nas festas populares durante a Idade Meia. Como o estudioso russo salientou, a partir da análise da obra de Rabelais, durante a festa popular as hierarquias ficam dissolutas. O anonimato da multidão e a relação igualitária gerada nos intercâmbios comerciais produzidos na feira que acompanha a festa –as fronteiras entre trabalho e lazer também são estranhas à festa popular- contribuem para colocar todos os participantes numa base de igualdade com os rituais de submissão e deferência a que os grupos subalternos estão obrigados no seu cotidiano, a esbaterem-se.

A festa traz consigo uma concepção do tempo dinâmica e utópica, com a qual se aspira a um futuro luminoso. A festa e feira popular tem um sentido sazonal, diz respeito aos ciclos do trabalho agrícola, é através dela que se celebra a luz que deixa para trás os frios dias do inverno ou cumprimentam as trevas quando chegam após o equinócio. O tempo é concebido como devir, como circularidade da que todos os seres fazem parte, além da sua posição na pirâmide dos mortais. A morte e o nascimento igualam todas as pessoas e insistem nessa preeminência do devir face à concepção vertical do tempo própria da ideologia absolutista, hegemônica durante a Idade Média.

Este dinamismo prende-se com o caráter utópico da festividade popular e com o sistema de imagens gerado a partir dela, o realismo grotesco. Este sistema de imagens extraoficial assenta no princípio de inversão e degradação, dois elementos característicos da liminaridade. Durante a festa, os poderosos são levados para a praça, enlameados e troçados; os doídos e os parvos são os sábios neste mundo virado do avesso. O sistema de imagens carnavalesco acabou por se consolidar em celebrações medievais que a Igreja tolerava desde que não excedessem os limites da praça pública e do momento da festa em que a permissividade vigorava. A degradação surge associada a uma lógica dual: a vida e a morte, a defecação e o parto, como as duas faces indissociáveis de uma mesma moeda. Tudo quanto na

conceção do mundo dominante é inviolável, puro e celestial, merece, no contexto carnavalesco, ser lixado e degradado através da linguagem obscena e da sua descida para as profundidades da terra, consideradas como matriz dum porvir renovado e luminoso. A lógica binária e invertida está presente linguagem do carnaval, cheia de hipérboles, ambivalências e grossarias, a alternar elogios e imprecções.

O realismo grotesco constitui um conjunto de imagens alternativo à cultura oficial -a da seriedade e o temor de Deus-, uma perfeita contra-hegemonia durante a Idade Média. No Renascimento, adotado por autores literários que partilhavam o favor da cultura oficial e das classes populares, como Shakespeare, Cervantes ou Rabelais, esse potencial transformador chegou a concretizar-se. Nesse preciso momento, em que o sistema de imagens alternativo é adotado pelos promotores duma nova hegemonia, o realismo grotesco separa-se do povo e perde o seu componente de oposição, o seu sentido primigénio. O sistema de imagens associado à cultura cômica medieval persistirá nas feiras e festas, as quais irão, pouco a pouco, perdendo o elemento grotesco, sendo este relegado ao carnaval³. Já nos espetáculos das feiras e no circo, o sistema de imagens grotesco permanece bem entrado o século XX, encarnado, entre outros, pelos personagens dos bonecos de cachaporra.

O universo carnavalesco constitui um dos exemplos mais elaborados do que James Scott (1990) terá designado por infrapolíticas dos grupos subalternos em que um conjunto de táticas despoletam em virtude dum descontentamento que conseguem tornar público de forma sub-reptícia. Scott integra a liminaridade numa teoria sobre a resistência dos grupos subalternos à dominação. Em contextos em que o poder é exercido pela força, a expressão aberta da dissensão pode ter consequências fatais. É por isso que os grupos fazem uso do dissimulo e outras táticas de forma a camuflar a própria raiva perante as humilhações de quem detém o poder. Criam um discurso alternativo ao oficial, que articula a crítica ao Poder, mas só se articula no *offstage*, longe da vista dos dominantes. Scott denominou *hidden transcript* a esse conjunto de símbolos e mensagens alternativas ao discurso dominante, em oposição ao *public transcript*, ao discurso público da dominação. Portanto, o *hidden transcript* (a partir de agora, discurso oculto) é construído como reação ao discurso da dominação, é o seu reverso. É uma performance da raiva reprimida, bem na imaginação, bem em lugares seguros ou camuflada por intermédio de um código inacessível aos dominadores.

³ Resulta daí o facto de designarmos por «carnavalesco» a todo o universo simbólico grotesco.

Scott distingue quatro níveis em que as subalternas⁴ se exprimem, sempre a depender da maior ou menor conformidade com o discurso oficial e do seu público. Num primeiro degrau estaria o discurso que aproveita aqueles aspetos do discurso oficial de que poderão beneficiar e, portanto, não apresenta qualquer discordância. No lado oposto, embora expressado longe da vista dos dominantes, “a sharply dissonant political culture is possible”, (SCOTT, 1990, 18). Em terceiro lugar, fora da cena pública o discurso oculto torna-se visível às subalternas. Estrategicamente situado entre os dois níveis, numa posição liminar, o discurso oculto consegue tornar-se visível. As políticas do dissimulo e do anonimato têm lugar à vista do público através do duplo senso ou do mascaramento da identidade da autora. Segundo Scott, “a partly sanitized, ambiguous, and coded version of the hidden transcript is always present in the public discourse of subordinate groups” (1990, 19). Por último, o discurso político mais explosivo é aquele que quebra o cordão sanitário entre os discursos público e oculto. Ele costuma ser rapidamente reprimido.

Portanto, é no limiar, na fronteira instável entre discurso público e oculto, que ocorrem as principais lutas entre os grupos dominantes e subalternos. Scott descreve as várias táticas através das quais essa infiltração do discurso oculto se torna possível, visível apenas para as subalternas, e denomina-as de *infrapolíticas*, pois elas atuam no plano inverso da infraestrutura. São ações políticas de baixa intensidade, mas favorecem o desencadeamento de ações políticas com consequências diretas. “It would be more accurate (...) to think of the hidden transcript as a condition of practical resistance rather than a substitute for it”. (SCOTT, 1990, 191)

Entre as várias técnicas do dissimulo distingue as mais básicas e efêmeras, como os boatos, os queixumes velados ou a hostilidade ocasional e efetuada desde o anonimato dalguns indivíduos, daquelas mais complexas, estreitamente relacionadas à cultura popular. A cultura popular reflete pequenas porções do discurso oculto, convenientemente camufladas face a cena pública. Através da sua cultura, os grupos subalternos exprimem visões dissonantes em resposta a uma cultura oficial que costuma ser degradante. Ainda, o elemento simbólico é propício ao dissimulo. “The

⁴ Os elementos dos grupos subalternos são mencionados usando do feminino genérico, por considerarmos essa fórmula como sendo mais coerente com a heterogeneidade intrínseca à subalternidade (SPIVAK, 2009). Procura-se, assim, dar visibilidade à dupla subordinação a que as mulheres, enquanto grupo, têm sido historicamente submetidas.

symbolic opulence of popular culture was such that a single symbol could represent virtually an entire worldview” (Ibidem, 167)

O anonimato, uma das condições essenciais à articulação do discurso oculto na cena pública, é também característico da cultura popular. O facto de se tratar de uma construção coletiva e democrática transmitida através da oralidade faz com que cada representação de uma cantiga ou de uma peça teatral popular seja distinta, com o seu transmissor a adequá-la ao público e às circunstâncias específicas. As performances não são registadas, não existindo qualquer prova do «crime». Com a autoria a ser dividida pelo grupo, não existem culpados que denunciar. No entanto, a cultura popular mune-se de agentes portadores que, para além de divulgarem o discurso oculto, intervêm criativamente na sua configuração. Costumam manter um papel marginal na sociedade, desempenhando ofícios que necessitam de mobilidade física. Os artistas ambulantes asseguram a ligação entre comunidades subalternas, ao passo que evitam tecer laços sociais de modo a permanecerem autónomos. (Ibidem, 124) A ambulância representa uma forma de proteção para esses portadores anónimos.

A inversão simbólica, própria dos fenómenos liminares, está também patente nas infrapolíticas dos grupos subalternos. Contra as teorias funcionalistas ou da válvula de segurança que consideram o carnavalesco um mecanismo protetor da hegemonia, Scott, em termos semelhantes aos de Turner, defende que os rituais de reversão servem como ensaio das revoltas, ao criarem um espaço imaginário onde as categorias hierárquicas habituais não são inevitáveis (Ibidem, 169).

A Barraca de Barriga Verde durante a *longa noite de pedra*⁵

As teorias de Scott só seriam aplicáveis a contextos onde a subordinação decorre de uma estrutura de vigilância e punição em que seria prudente optar pela obediência, como a escravidão ou estados ditatoriais, como o imposto no Estado Espanhol na sequência do golpe de 1936. O território da Galiza ficou, cedo, sob controlo dos sublevados, tendo-se desencadeado uma sanguinária perseguição a todos os elementos sociais favoráveis ao governo legítimo da República. Conquanto a Galiza tivesse ficado alheia à frente de guerra, a população sofreu a repressão e

⁵ Esta expressão, tirada de um poema de Celso Emilio Ferreiro (1912-1979), é empregue na Galiza para aludir ao período da ditadura de Franco (1939-1975).

espoliação dos seus bens básicos, tendo a produção pecuária e agrícola, sido colocada à disposição do exército. As autoridades franquistas, obcecadas com a manutenção da ordem simbólica, organizaram toda uma série de rituais que deviam contar com a participação ativa e entusiasta de toda a população. A ideologia nacional-católica, que combinava os símbolos do Império Espanhol do século XVI com um catolicismo ultraortodoxo, foi imposta como nova cosmovisão dominante, e devia ser observada em todos os âmbitos da vida (GRAHAM, 1995). Assim sendo; aniquiladas as conquistas sociais que se obtiveram no período anterior, as comunidades rurais recuperaram formas tradicionais de resistência de baixa intensidade, as únicas que lhes permitiam comunicar o seu descontentamento sem porem as próprias vidas em risco. (CABANA, 2013). As camadas populares das vilas e cidades, formadas por emigrantes provenientes do rural, mantinham fortes laços com as formas da cultura popular tradicional.

Muito embora o apertado controlo a que foram sujeitos pelas autoridades franquistas, alguns espaços conseguiram manter-se à margem, permanecendo invisíveis ao poder. As feiras eram uns desses espaços, acontecimento fundamental de socialização na Galiza até o seu declínio a partir de década de 1960. Celebradas entre a Páscoa e a festividade de São Lucas, em outubro, as feiras de ano constituíam um elemento festivo em inúmeras localidades galegas. As mais importantes congregavam milhares de pessoas de várias classes sociais: camponeses vindos das redondezas para venderem o excedente de produção, empregados do pequeno comércio local e mesmo “senhoritos”: terratenentes ou membros da escassa burguesia que morava nas cidades galegas. Todos eles encontravam os habitantes permanentes das feiras: artesãos, charlatões, artistas que forneciam às pessoas presentes momentos de prazer esquivo, com as suas bancas de tiro, os seus oráculos, as suas barracas de espetáculos. Um deles era o Pavilhão do Riso de Barriga Verde, gerido por uma família oriunda da França que acabou por situar na Galiza a sua área de itinerância.

Os filhos que teve Joseph Silvent, artista de circo chegado da França em meados do século XIX, com a murciana Josefa Martínez, continuaram o ofício que lhes transmitira o pai, acrescentando aos números circenses outros que combinavam os gostos tradicionais e as novidades que a incipiente cultura de massas começava a introduzir nas feiras da Península Ibérica. Entre estes últimos estavam as *variedades*,

um gênero que adaptava os conteúdos da embrionária indústria cultural aos públicos populares. Entre os primeiros, um espetáculo de títeres protagonizado por um malandro, Barriga Verde, deliciava de tal jeito o público que acabou por designar o espetáculo inteiro e ainda os seus portadores.

O número dos bonifrates, que culminava sempre o espetáculo do Pavilhão, respondia ao esquema da tradição europeia de bonecos da cachaporrada, aparecida no século XVI com o personagem de Pulcinella, mas com prováveis precedentes em determinadas formas de farsa na Grécia antiga (SPEAIGH, 1955; MONTANO, 2003). O personagem irreverente e transgressor, acompanhado sempre do pau com que resolvia todos os seus conflitos com a autoridade, ganhou rapidamente o favor dos distintos povos da Europa. Pouco a pouco foram adaptando as características do personagem às peculiaridades linguísticas e culturais de cada região, dando nascimento a novos personagens, como Polichinelle na França, Punch na Inglaterra, Kasper na Alemanha, Dom Cristóbal em Espanha ou Dom Roberto em Portugal. Todos eles mantinham a essência carnavalesca do personagem original, protagonista de cenas onde se ridiculizava os poderosos e se exaltavam o excesso, a luxúria e a vulgaridade.

Na Galiza a tradição manteve-se viva até finais do século XIX, graças aos cegos que representavam os bonifrates em feiras e romarias. O herói das peças que representavam era Cristovo, transunto de Pulcinella mas a expressar-se em língua galega (SAMPEDRO, 2007). O espetáculo dos *crístovos*, como era popularmente conhecido, esmorecia a começos do século XX, momento em que um dos filhos de Joseph Silvent, José, chega à Galiza proveniente de Portugal. Nas terras a sul do Minho tinha conhecido a arte dos *robertos*, também herdeira do legado de Pulcinella, que representavam títereiros solitários nas praças e nas feiras. José Silvent apresentou ao público galego um híbrido das duas tradições, oferecendo um espetáculo cujo protagonista continuava a ser identificado como Cristovo por alguns espectadores, mas que seria logo rebatizado como Barriga Verde.

A partir das entrevistas realizadas aos descendentes dos marionetistas e a antigos espectadores, é possível reconstruir o espetáculo que José Silvent e os seus irmãos representaram nas feiras de toda a Galiza a partir da data aproximada de 1910. O espetáculo teria ampliado o seu dispositivo, desde a modesta teia original pendurada de duas paredes, até a barraca de madeira e lona com capacidade para

cinquenta pessoas (bem apertadas), que a família instalava nas feiras durante as décadas de 1940 e 1950. Também o sistema de cobrança mudou. Originalmente, o público deixava cair algumas moedas no prato do espetáculo, sendo esse pagamento sempre facultativo, mas com o passar dos anos, o método foi substituído pela bilheteira, devendo-se pagar uma quantia de forma a poder assistir ao espetáculo. O espetáculo incluía números de circo, “canción española”⁶ e cenas cómicas, em que participavam os filhos do marionetista. Porém, o número mais lembrado era o que encerrava o espetáculo, o dos fantoches. Na memória popular ficaram gravadas algumas cenas e expressões utilizadas pelos protagonistas. O público aplaudia entusiasmado as troças de que eram objeto o novo rico, o padre e o demo, três elementos representativos da dominação na altura. A figura do sacerdote mostrava a especial relevância que a Igreja Católica detinha no regime franquista, e, portanto, a sua satirização constituía um dos aspetos mais subversivos do espetáculo. As distintas variantes recolhidas desta cena levam a pensar que a troça ao padre era suavizada ou agudizada a depender do público presente na barraca. Contudo, algumas referências na imprensa confirmam que o personagem representava a instituição eclesiástica era objeto de escárnio e recebia os paus de Barriga Verde. Surpreendentemente, os cronistas da época não se escandalizavam com esse ataque ao clero, pois interpretavam todo o espetáculo de bonifrates como uma reminiscência da Idade Média⁷. Com efeito, o número dos fantoches mantinha-se fiel à tradição europeia, recuperando muitas das cenas e piadas típicas do teatro de Pulcinella e os seus descendentes. Assim, o povo identificava-se automaticamente com o Barriga Verde, o herói de origem humilde que se recusa a aceitar as injustiças e humilhações de que é objeto. O Barriga Verde, mesmo que pareça parvo e doído, consegue troçar e vencer o novo rico⁸ que alardeia do dinheiro ganho na emigração, o padre que quer cobrar de mais por officiar um enterro e o demo que vem apresar o protagonista para levá-lo ao inferno. Tal como Pulcinella e os outros personagens da tradição europeia

⁶ Essa denominação genérica incluía as canções interpretadas por *tonadilleras* espanholas, normalmente de origem andaluza, que eram difundidas pela rádio e o cinema e que o regime de Franco promoveu como forma de “escapismo” nos anos mais duros do pós-guerra (GRAHAM, 1995)

⁷ “Perfectamente medioeval (...) eso de arrebatarse y emprenderla a palos con el mismo Cura preguntón - porque la Edad media es la época de mayor fe pero también, a menudo y sobre todo a las últimas, de mayor anticlericalismo” (Ricardo Outeiriño, “Teatro Medieval”, *La Región*, 3-06-1948)

⁸ Na Galiza, onde ocorre um processo de migração massiva para a América entre o último terço do s.XIX e o segundo do XX, denominavam-se «indianos» aos emigrantes que retornavam após terem feito fortuna. Muitos outros não tinham a mesma sorte e nunca conseguiram voltar ou regressavam mais pobres do que partiram.

de bonecos de cachaporrada, o Barriga Verde consegue matar o demo com a sua vara, propiciando a frase com que encerrava o espetáculo: “Morreu o Demo, acabou-se a peseta”, sendo uma peseta o preço que havia que pagar para entrar na barraca, espaço de liminaridade.

Ambiguidade, anonimato e invisibilidade como ingredientes do liminar

São múltiplos os elementos presentes no dispositivo espetacular analisado que permitem concluir que se tratava de um fenómeno liminar, ao mesmo tempo que uma forma de infrapolítica. A começar pelo próprio espaço em que o espetáculo se desenvolvia. À volta do “pavilhão do riso”, denominação que figurava no pórtico da barraca para colocá-la no mesmo nível dos pavilhões que seduziam nas grandes cidades o público burguês, decorriam uma série de representações, um cerimonial que lembra os rituais de passagem. Os artistas ofereciam na porta da barraca uma série de números para convidar o público a entrar. Nesta fase preliminar, aquelas pessoas seduzidas pelo “passem e vejam” são separadas da multidão que povoa a feira e trasladadas para um mundo “fora do tempo”. Esse mundo era a construção de madeira e lona, o espaço liminar onde tinha lugar o espetáculo. Van Genep (1969) fala da invisibilidade (*effacement*) como um dos mecanismos da separação, juntamente com a ambiguidade ou o paradoxo, que aparece no próprio desenho do pavilhão, enfeitado com recurso a cores vivas e desenhos chamativos acompanhados do aviso: “culto y moral”⁹. O seu interior carecia de enfeites; só umas simples bancadas onde se sentava quem antes chegasse; o resto das pessoas deviam permanecer de pé. Durante o tempo variável que durava o espetáculo os roles sociais quotidianos que os presentes assumiam passavam para segundo plano, acabando por se misturarem. Os artistas dirigiam-se aos espetadores, maioritariamente de classe baixa, com pompa e respeito como se pertencessem à classe alta. Ao entrarem à barraca tinham sido separados do mundo real, permanecendo fora da vista do resto da comunidade, também fora do controlo do poder. Finalmente, a frase “morreu o Demo, acabou-se a peseta”, de que se têm recolhido algumas variantes¹⁰, com que

⁹ A partir do golpe de Franco, foi decretada a obriga de todos os espetáculos serem submetidos a relatório prévio emitido pelas autoridades. A sua autorização implicava que fossem qualificados de “cultos e morais”. O facto de se incorporarem esses atributos ao lema da barraca indicam, além de uma prevenção aos censores, uma elevada dose de ironia.

¹⁰ Alguns informantes referem a variante “Morreu Barriga Verde, acabou-se a peseta”, ou “Morreu o touro, acabou-se a peseta”. Em todas elas, a morte indica o fim do momento liminar.

terminava sempre o espetáculo, constituía uma típica ação simbólica de re-agregação, a representar o retornar dos sujeitos no seu novo estatuto à sociedade.

No espaço liminar da barraca tornavam-se visíveis os símbolos escondidos. Mais do que pela estrutura de lona, a segurança da comunicação do discurso oculto era garantida pelo utilizar de uma série de táticas que faziam com que as mensagens subversivas só ficassem visíveis para os membros das classes subalternas. Inúmeros elementos presentes no espetáculo de Barriga Verde podem ser interpretados como constituindo táticas de infiltração do discurso oculto dos grupos subalternos no discurso público dominante. Assim sendo, a ambiguidade revestia especial importância para o sucesso dessa comunicação liminar. Os duplos sentidos são frequentes no repertório recuperado dos fantoches, onde se alternavam as imprecizações e ataques físicos às figuras de autoridade (nomeadamente o padre) com o entoamento de preces, em aparente cumplicidade com o ideário nacional-católico. Tal e como o expressou Scott (1990, 170), o desejo de inverter a hierarquia social torna-se público “only on condition that it is Janus-faced”. O anonimato do marionetista facilitava ainda o infiltrar de mensagens autoritárias. Na tradição europeia de títeres populares o titereiro permanece escondido por trás uma teia que cobre todo o seu corpo, tendo que erguer os braços para mostrar os bonecos que veste em cada mão. As marionetas acabam por «terem» vida própria, ficando o marionetista, isento de responsabilidade pelos atos e palavras dos bonecos. A fascinação que as marionetas produzem nos espetadores, miúdos e graúdos, tem sido largamente discutida por distintos teóricos (JURKOWSKI, 2013; BADIOU, 1988), que concluem que a marioneta, como ente artificial, não gera a mesma identificação no público do que os atores humanos. Ao contrário, no teatro de formas animadas opera uma sorte de mecanismo distanciador como o formulado por Brecht (1994) nas suas teorias do teatro. Desde a psicanálise foi definido como mecanismo de denegação (MANNONI, 1969), aquele pelo qual a pessoa que atende o espetáculo de marionetas, embora *saiba* que aquilo que vê não seja real, *resolve* acreditar. Desta maneira, o espetador popular que assistia a uma representação dos bonifrates de Barriga Verde sabia que eram bonecos de madeira e teia, mas gostava de se deixar levar pela fantasia de que os atos do herói fossem reais. Nesse momento liminar os poderosos eram troçados e vencidos com os humildes a rirem-se do triunfo de aqueles, rindo coletiva e livremente, fora do controlo das autoridades franquistas. A ambiguidade do espetáculo tornava

ainda possível que os espetadores das classes dominantes pudessem rir sem se sentirem aludidos, como decorre da análise de distintos artigos escritos por espetadores ilustres nos jornais da época¹¹. Por outro lado, a invisibilidade do marionetista colocava toda a responsabilidade nos bonecos, o que fazia com que a troça ficasse impune. Na memória dos espetadores, Barriga Verde era tanto o bonifrate quanto o misterioso indivíduo que lhe dava vida. As pessoas desconheciam que eram vários irmãos que portavam o boneco; Barriga Verde havia apenas um, não importando a pessoa que por trás dele estivesse; era o símbolo que importava. Além das duas táticas referidas, o emprego de expressões e cânticos da cultura popular facilitava a infiltração do discurso oculto no momento liminar da representação. Na cultura popular galega são frequentes as cantigas que escondem uma intenção anticlerical. Igualmente, a figura do demo tem uma importante presença no imaginário popular. Não se trata do Lúcifer representado pelo catolicismo como o anjo caído de Deus, mas de uma figura pícara que chega a acordos com as pessoas na Terra e que pode ser objeto de troça (RISCO, 1926). Um símbolo claro do imaginário carnavalesco, no que se esconjura o medo ao inferno incutido pelo catolicismo.

Em resumo, no número dos bonifrates de Barriga Verde localizar-se-ia a antiestrutura, a dissolução da estrutura social normativa onde podem gerar-se novos símbolos da inversão e da transgressão dos dominantes (TURNER, 1982). Durante o tempo que durava –uns poucos minutos- diluíam-se os preconceitos culturais e de classe, cada indivíduo exprimia-se no seu eu autêntico, numa relação sincera com os personagens de madeira e com o resto do público. A palma aos ultrajes do herói significava referendar um mundo desordenado que desafiava o status quo que vigorava fora da barraca.

Considerações finais

Na Galiza do pós-guerra as fronteiras entre trabalho e lazer continuavam sem estarem plenamente delimitadas. As comunidades continuavam a cumprir um papel importante, marcando os ritmos de trabalho e de celebração. As feiras, mistura de espaço de transações e de sociabilidade, combinavam tarefas produtivas com jogo e entretenimentos, bem oferecidos por ambulantes, bem pela própria comunidade que

¹¹ Os artigos publicados no jornal *La Región* por Ricardo Outeiriño em 1948 e por Vicente Risco entre 1949 e 1953 refletem a admiração dos dois autores, afetos ao regime de Franco, pelo espetáculo de Barriga Verde.

participava ativamente nas danças e interpretações musicais. As feiras de ano, celebradas nas vilas e cidades galegas a coincidir com as festas grandes da localidade, juntavam camponeses chegados das redondezas com artesãos e operários e ainda elementos das classes dominantes. Verificava-se, destarte, um convívio entre as várias cosmovisões que assistiam ao espetáculo da Barriga Verde: umas recebiam-no como uma forma de lazer, fenômeno urbano relacionado ao consumo e a industrialização –embora embrionária na Galiza, ainda hoje-; as outras acudiam à barraca como parte do *continuum* trabalho-jogo das sociedades pré-industriais (TURNER, 1982).

Era, em qualquer caso, um entretenimento opcional, um espetáculo no que apenas participavam aqueles que decidiam (e podiam) pagar o preço do bilhete. Em coerência com a natureza heterogénea e instável da subalternidade (SPIVAK, 2009), o discurso oculto virava visível de forma distinta na imaginação de cada de uma das pessoas participantes. Não era, portanto, um fenómeno liminar no qual participasse toda a comunidade, mas um espetáculo oferecido por criadores individuais e com a cultura popular como ingrediente principal. Barriga Verde insere-se, portanto, num espaço entre a criação individual e a coletiva, entre o liminar e o liminoide, a recuperarmos a delimitação conceitual proposta por Turner. Constitui um artefacto cultural de um momento de transição, no que a cultura tradicional vai ser substituída, pouco a pouco, pela cultura de massas. A família Silvent é a derradeira portadora de uma expressão cultural carnavalesca que, secularmente, se adaptou aos públicos populares. Perante a concorrência das novas formas de entretenimento produzidas pela indústria cultural, tentaram adaptar-se incluindo números musicais comerciais no seu espetáculo. Porém, após morte dos três irmãos marionetistas, nenhum dos seus filhos e filhas quis continuar com o espetáculo de marionetas. O cinema e as diversões mecânicas de feira eram mais rentáveis.

Perdeu Barriga Verde o favor do público na década de 1960, ou foram justamente as condições de produção dos entretenimentos, a industrialização do lazer, as que forçaram sua desapareção? Embora tenhamos constatado o papel jogado por este artefacto cultural enquanto meio de infiltração do discurso oculto das subalternas na arena pública, a sua eficácia parece ter sido relativa. Conteve a Barraca de Barriga Verde, num contexto de profundas mudanças socioculturais na Galiza, o germe de futuros desenvolvimentos sociais, onde os poderosos seriam humilhados? O

personagem ficou vivo na fala popular, na lembrança de muitas pessoas, como aquele estalo de liberdade que iluminava as suas vidas durante os anos escuros da ditadura. Conseguiu fazer visível, durante um breve instante, um mundo virado do avesso onde o riso era bem-recebido. Não conseguiu sobreviver à aculturação operada pela cultura de massas, mas os símbolos que fez abrolhar mantiveram-se vivos no imaginário das pessoas que viveram aquele momento liminar de exceção.

Referências:

BADIOU, Maryse. **L'ombra i la marioneta o les figures dels déus**. Barcelona: Institut del Teatre, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento en el contexto de François Rabelais**. Madrid: Alianza Editorial, 2003 (terceira reimpressão em castelhano. Primeira edição em russo em 1941).

BRECHT, Bertold. **Petit Organon pour le théâtre**. Paris: L'Arche, 1994.

CABANA, Ana. **La derrota de lo épico**. Valência: Publicacions de la Universitat de Valência, 2013.

GRAHAM, Helen. **Popular culture in the 'Years of Hunger'** In: GRAHAM e LABANYI (eds.) **Spanish Cultural Studies**. Oxford University Press, 1995.

JURKOWSKI, Henryk. **Aspects of puppet theatre**. Londres: Palgrave Macmillian, 2013.

MANNONI, Octave. **Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène**. Paris: Du Seuil, 1969.

MONTANO, Aniello. **Pulcinella. Dal mimo classico alla maschera moderna**. Napoli: Dante&Descartes, 2003.

RECOING, Alain. 1981. Les marionnettes. In: DUMUR (ed.), **Histoire des spectacles. Encyclopédie de la Pléiade**, vol XIX. Bruges: Gallimard, 1981.

RISCO, Vicente. O demo na tradición popular galega. **Nós**, Ano VII, nº 30, pp. 1-5, Junho de 1926.

SAMPEDRO Folgar, Casto. **Cancionero musical de Galicia. Reconstitución y estudio de José Filgueira Valverde**, Pontevedra. Fundación Barrié de la Maza, 2007 [publicado originalmente em 1949].

SCOTT, James C. **Domination and the Arts of Resistance. Hidden transcripts**. New Haven and London: Yale University Press, 1990.

SPARIOSU, Mihai, **The wreath of wild olive. Play, liminality and the study of literature.** Nova Iorque: State University of New York Press, 1997.

SPEIGHT, George. **The History Of The English Puppet Theatre.** New York: J de Graff, 1955.

SPIVAK, Gayatri. **¿Pueden hablar los subalternos?** Barcelona: MACBA, 2009.

STUTTON-SMITH, Brian. Games of Order and Disorder. **The Association of Anthropological Study of Play Newsletter**, 4 (2), pp.19-26, 1977.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play.** New York: PAJ Publications, 1982.

VAN GENNEP, Arnold. **Les rites de passage.** New York: Johnson Reprint, 1969 [1909].