

\*

*Obra executada nas oficinas da*  
SÃO PAULO EDITORA S. A.  
Rua Barão de Ladário, 226  
São Paulo 6, SP - Brasil

# BRASILIANA

últimos volumes publicados:

AUGUSTE DE SAINT-HILAIRE

*Viagem à Comarca de Curitiba (1820)*

F. HUXLEY

*Selvagens Amáveis* (um antropologista entre os Urubus)

JOSÉ FERREIRA DE CASTRO

*As Minas Gerais e os primórdios do Caraca*

ELMANO CARDIM

*Justiniano José da Rocha*

P. PEREIRA DOS REIS

*O colonialismo português e a conjuração mineira*

HEITOR LYRA

*História da queda do Império*

J. F. DE ALMEIDA PRADO

*A conquista da Paraíba*

IVAN LINS

*História do Positivismo no Brasil*

LUÍS DA CÂMARA CASCUDO

*História da Alimentação no Brasil*  
(no prelo)

Pe. SERAFIM LEITE

*Novas Páginas de História do Brasil*

ÁLVARO LINS

*Rio Branco* (segunda edição)

AROLD DE AZEVEDO

*Os Cochranes do Brasil*

LUÍS WASHINGTON VITA

*Alberto Sales, ideólogo da República*

HELIO VIANNA

*D. Pedro I e D. Pedro II*

*edições da*

COMPANHIA EDITORA NACIONAL

Rua dos Gusmões, 639

SÃO PAULO



COMPANHIA EDITORA NACIONAL  
EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



# Fisionomia e Espírito do Mamulengo

HERMILO BORBA FILHO

brasíliana

*volume 332*





*Obra publicada  
com a colaboração da*

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR: Prof. Dr. Luís ANTÔNIO DA GAMA E SILVA

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

COMISSÃO EDITORIAL:

Presidente — Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri  
(Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras). Mem-  
bros: Prof. Dr. A. Brito da Cunha (Faculdade de  
Filosofia, Ciências e Letras), Prof. Dr. Carlos da  
Silva Lacaz (Faculdade de Medicina), Prof. Dr.  
Miguel Reale (Faculdade de Direito), e Prof. Dr.  
Walter Borzani (Escola Politécnica).

Fisionomia e Espírito  
do Mamulengo

BRASILIANA

Volume 332

*Direção:*

AMÉRICO JACOBINA LACOMBE

HERMILO BORBA FILHO

# Fisionomia e Espírito do Mamulengo

(o teatro popular do Nordeste)

*edição ilustrada*

COMPANHIA EDITORA NACIONAL

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

SÃO PAULO

981  
B833  
v. 332

1166

Este livro é o resultado de uma pesquisa realizada para o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, do Ministério de Educação e Cultura.

Exemplar Nº 1728

m. a. d. 1964  
1347

*Direitos reservados*

COMPANHIA EDITORA NACIONAL

Rua dos Gusmões, 639 — São Paulo 2, SP

1966

Impresso nos Estados Unidos do Brasil  
Printed in the United States of Brazil

BLIOTECA  
ENTRAL

UNIVERSIDADE DO BRASIL

SEÇÃO REGISTRO

*O homem é uma marionete*

De uma ária de SÉRAPHIN

*As marionetes representaram um grande papel na vida dos povos e certas fidelidades ressurgem quando parecem ter desaparecido para sempre. Conheceremos os caminhos das fontes reentrando na terra, o caminho dos sangues?*

MICHEL DE GHELDERODE

*As entrevistas de Ostende*

*Não conheço nada mais delicioso no mundo teatral do que os títeres.*

H. G. WELLS

*O povo, como as crianças, sente logo os que o amam.*

SAINTYVES

*A memória de Cheiroso*

## SUMÁRIO

<i>Introdução</i> .....	XIII
I — A marionete .....	3
II — A marionete no Brasil .....	67
“ <i>As bravatas do Professor Tiridá na Usina do Coronel de Javunda</i> ” (Januário de Oliveira) .....	115
“ <i>As aventuras de uma viúva alucinada</i> ” (Januário de Oliveira) .....	129
“ <i>As trapças de Benedito</i> ” (Manuel Amendoin) .....	151
“ <i>Haja pau</i> ” (José de Moraes Pinho) .....	193
“ <i>Torturas de um coração</i> ” (Ariano Suassuna) .....	203
III — Perguntar ao autor .....	254
“ <i>O mistério da paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo</i> ” (Michel de Ghelderode) .....	269
<i>Bibliografia</i> .....	292

## INTRODUÇÃO

O BONECO TEM UMA VIDA. É uma transferência na infância e uma fixação na idade madura. A boneca de pano pode ser tudo: desde a filha à mãe, desde a comadre à irmã, amiga ou inimiga. O boneco é um ser misterioso, feito, às vêzes, à nossa imagem e semelhança, mas de qualquer modo um ente à parte em tôrno do qual podemos construir um mundo. É também um ser arbitrário e poético. Isto o simples boneco mudo, manejável de acôrdo com as nossas fôrças. O boneco visto no espetáculo transforma-se de ser passivo, dependente, obediente às nossas mãos, numa criatura de vida própria e atuante, porque, em nossa condição de espectadores, colocamo-nos em face do inesperado. Tôda arte é uma surpresa.

Sempre detestei os bonecos disciplinados dos Podreca; por exemplo, as marionetes de fio que tentavam imitar o ator de carne e osso, uma contrafação, portanto, do homem. Em troca, os bonecos de luva — arbitrários, anti-realistas, poéticos — deleitavam-me. Cheiroso, o velho titeriteiro pernambucano, pernóstico, analfabeto, inconsciente, praticou um mamulengo de exatas medidas populares, continuando uma corrente que se estende do Egito antigo ao *babau* de Manuel Amendoim de Goiana. Com Cheiroso entramos no mundo da marionete popular, selvagem, pura, angélica. Dêle partiu a descoberta de um mundo que só me aventurei a explorar agora, nessa pesquisa mais poética do que erudita, graças à possibilidade

que me ofereceu o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

O Instituto se interessa pelo homem em suas relações de meio, causas e efeitos. O homem de uma determinada região: do Nordeste. E mais especialmente de um Estado do Nordeste: Pernambuco. Esta forma de teatro popular — o *mamulengo* — é uma das mais autênticas manifestações artísticas do homem desta região. Daí a pesquisa, que resulta menos numa coleta de dados do que numa fixação e numa posição do espírito dramático da comunidade. De um lado, os artistas populares; do outro, o público das comunas rural e citadina. É espantoso o dom desses artistas populares, com suas *invenções*, sua voz, sua habilidade manual, sua personalidade artístico-artesanal, seu analfabetismo de letras, seu cancionero, sua miséria, sua ingenuidade, sua obscenidade, sua inconsciência, seu orgulho: sua condição humana; é espantosa a participação do público de pés descalços, faminto, risonho, crédulo. Quando a *figura* surge no alto da empanada, opera uma transformação no ambiente. Encarna o valente, o ridículo, o apaixonado, o covarde, encarna sentimentos ou paixões e os espectadores — olhos brilhantes, burladores ou odiosos, bôcas torcidas no riso ou na raiva, caras fechadas ou abertas, — passam a considerá-la “viva” e dialogam com ela.

“... Enquanto aguardo diante do palco dos títeres, — não quando me transformar inteiramente num intenso olhar, um Anjo surgirá para refazer o equilíbrio, como o ator que anima os títeres. Anjo e boneco: haverá por fim espetáculo. Congrega-se então o que, sem cessar, nossa existência mesma desagrega. E nasce das nossas estações o ciclo da transformação total. Muito acima de nós, o Anjo brincará”(1).

A pesquisa que apresento foi dividida em três partes, para um conhecimento total do espírito do boneco. A primeira trata do conhecimento histórico da marionete, desde que o

---

(1) Rainer Maria RILKE, *Elegias de Duino*, tradução de Dora Ferreira da Silva, s. e., São Paulo, 1956.

mundo é mundo; a segunda estuda os bonecos no Brasil e mais especialmente no Nordeste; a terceira tenta aquilo que pernòsticamente poderíamos chamar de “metafísica do boneco”. Como exemplos transcrevo peças populares de mamulengueiros pernambucanos, gravadas por ocasião do espetáculo; obras de autores pernambucanos eruditos escritas para um teatro de bonecos, e finalmente uma obra que Michel de Ghelderode recolheu num velho teatro de bonecos da Bélgica, sôbre a Paixão de Cristo, para concordância de nossa tese sôbre a origem religiosa das marionetes.

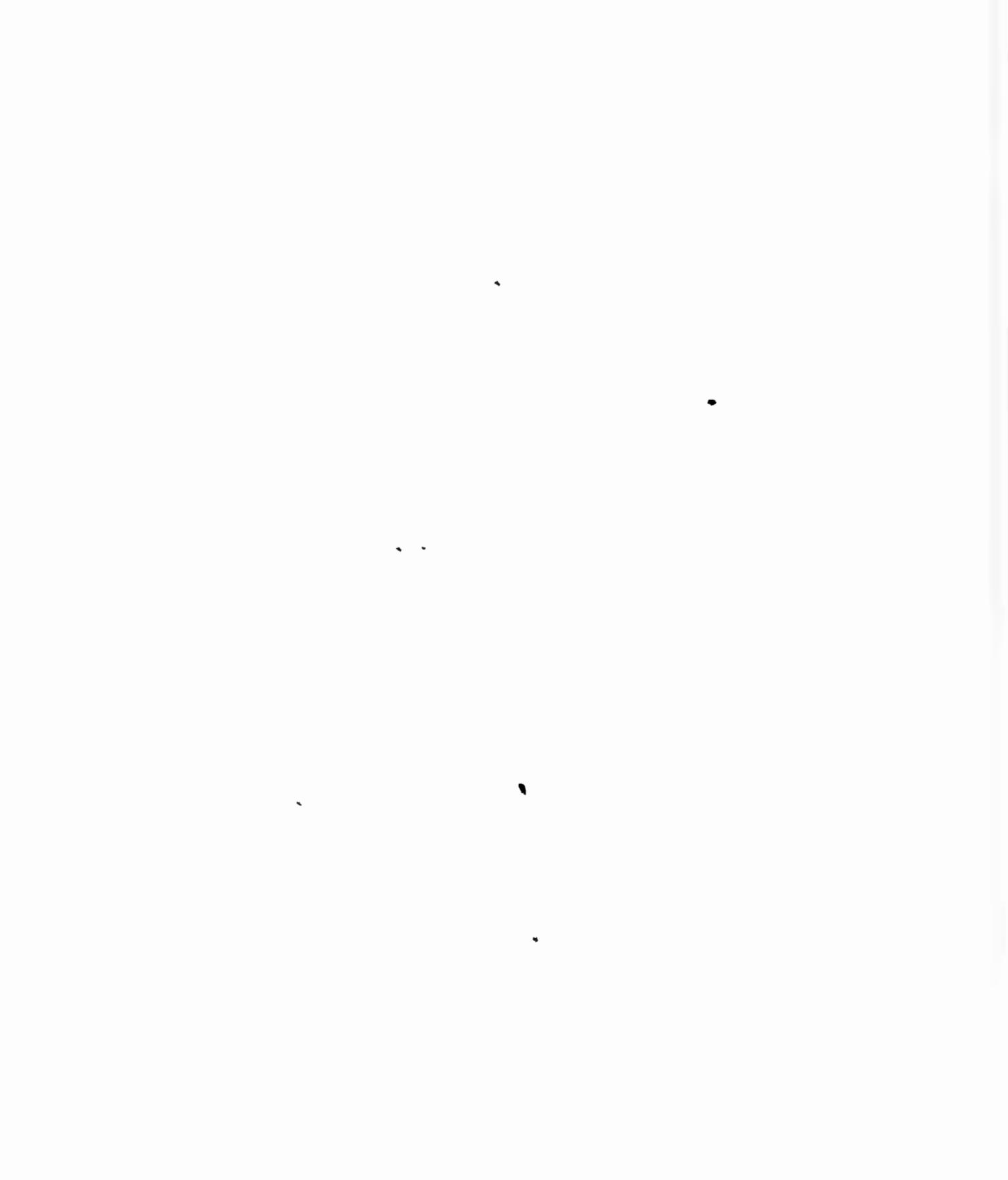
Na pesquisa bibliográfica e de campo muitas pessoas me ajudaram. Prestaram um serviço à arte popular nordestina e por isso devem merecer um reconhecimento público. Foram elas: Abelardo Rodrigues, Ademar de Oliveira, Airton Carvalho, Alfredo de Oliveira, Altimar de Alencar Pimentel, Aluizio Chagas, Antônio Farias, Ariano Suassuna, Beatriz Ferreira, Capiba, Ceci Cantinho Lobo, Francisco Rodrigues, Geninha Sá da Rosa Borges, Getúlio César, Hermógenes Francisco Dámaso, Hildebrando de Assis, Janice Lobo, João Santiago dos Reis, Joel Pontes, José Brasileiro, José de Moraes Pinho, José Lourenço de Lima, Lauro Raposo, Lourival de Oliveira, Luís Nascimento, Maria Rosa Mendes Primo, Olympio Costa, Otávio da Rosa Borges, Rubens Teixeira, Sílvio Rabelo, Valdomiro Gomes e Zuleide Medeiros de Souza, além dos funcionários da Escolinha de Arte do Recife, da Biblioteca da Escola de Belas-artes e da Biblioteca Pública.

Não fiz trabalho de folclorista, mas de homem de teatro, encarando o mamulengo nordestino como forma de teatro popular existente em nossa região. E mais: a nossa exclusiva forma de espetáculo total, onde o boneco é o personagem integral e o público um elemento atuante.

Recife, 1963.

H. B. F.

Fisionomia e Espírito  
do Mamulengo



## I

“A marionete é velha como o mundo. Renasce de suas próprias cinzas. É então um ser nôvo que é preciso aprender a conhecer para amá-lo, amando-o para aceitar e perdoar seus defeitos (ou o que pode parecer defeito ao profano). Ela é uma filha natural da poesia. Tôdas as fadas do mundo compareceram ao seu nascimento, levando-lhe dons e honrarias. É imortal, embora habitando na terra e tendo sido criada para fazer os homens esquecerem suas preocupações. Diverte as crianças, encanta as pessoas grandes, toca o simples, oferece um prazer delicado ao enfasiado e ao cético. É um jôgo dos deuses, pôsto por êles na terra para nos lembrar a realidade do seu duro ofício e da sua modéstia”(2).

JACQUES CHESNAIS

A palavra *marionette* vem de *Marion*, diminutivo de *Marie*, pequena figura de madeira ou de papelão que uma pessoa colocada atrás de uma empanada faz mover com a ajuda de fios, das mãos ou de molas. Esta é a definição do Larousse para o nome genérico dos bonecos que representam uma ação dramática e que já entrou em nosso vocabulário sob a designação de *marionete*(3).

Será preferível, do ponto de vista teatral, adotarmos a definição de Jacques Chesnais: “Personagem de madeira, de pedra, de papelão ou de pano, animado, participando de uma ação dramática”.

Nem tôdas as marionetes são iguais e de acôrdo com a sua própria natureza tomam os mais diferentes nomes. Assim:

---

(2) Jacques CHESNAIS, *Histoire générale des marionnettes*, Bordas, Paris, 1947.

(3) A palavra mais comum é *títere*, correspondente à *marionnette* francesa, ao *puppet* inglês e ao *fantoccio* italiano. Usam-se ainda: fantoches e bonifrates. No Brasil, o espetáculo tem várias designações, dependendo da região.

- *a de luva* — é um boneco de cabeça de madeira, de massa ou de papelão, montado num camisolão de pano. Seu movimento é produzido pela mão: o dedo indicador introduz-se na cabeça e os dedos polegar e médio nos braços;
- *a de vareta* — boneco de madeira ou de outro material qualquer, articulado e movimentado por varetas;
- *a de teclado* — manejada por uma haste que lhe segura a cabeça. O movimento se processa por meio de teclas que orientam cordéis ligados aos braços e às pernas;
- *a dobrada* — montada sôbre uma tábua, podendo dobrar-se em diferentes sentidos e reencontrando sua posição primitiva por meio de elásticos ou molas;
- *a de haste* — suspensa numa haste de metal que parte da cabeça da marionete para ir até a mão do manipulador. Pode ter fios para os braços e as pernas;
- *a de fio* — os fios são ligados a uma pequena construção de madeira — o contrôle — que permite ao manipulador movimentar o personagem<sup>(4)</sup>.

Os títeres, como os homens, têm uma história. Sempre viveram juntos. É possível que o homem das cavernas, à luz das fogueiras, tenha feito movimentos com as mãos, formando bichos contra as muralhas, como gostávamos de fazer na meninice contra a parede do quarto. A origem dos fantoches, no entanto, perde-se na noite dos tempos e a sombra das mãos é apenas uma suposição, mas Platão já dizia que a nossa visão do mundo é como sombras no fundo de uma caverna.

É possível que o passo seguinte tenha sido o recorte em pedra e depois em madeira e depois em couro de figuras de gente ou de bicho projetadas contra as paredes.

Olga Obry<sup>(5)</sup> conta uma lenda chinesa. No ano de 121 de nossa era o Imperador Wu Ti, da grande dinastia dos Han, teve o desgosto de perder sua dançarina predileta. Havia

(4) Encontrei em Goiânia uma marionete de vareta ao mesmo tempo movida por um fio por baixo.

(5) Olga Obry, *O teatro na escola*, Edições Melhoramentos, São Paulo, s. d.

vinte anos que êle governava com sabedoria e juízo o Império Celeste e seu reinado era dos mais gloriosos de todos os tempos. Mas Wu Ti era muito supersticioso e acreditava nas artes mágicas. Quando morreu a dançarina, êle voltou-se no seu desespero para o mágico da côrte, exigindo que fizesse voltar a linda defunta do país das sombras. Ameaçado de pena de morte, o mágico não perdeu a cabeça e soube usá-la, como também das mãos, adestradas por longo treino de peloticas e prestidigitações. Numa pele de peixe, cuidadosamente preparada para torná-la macia e transparente, recortou a silhueta da dançarina, tão linda e graciosa como ela fôra. Numa varanda do palácio imperial, fechada dos lados e coberta por cima, mandou esticar uma cortina branca em frente a um campo aberto. Com o imperador e a côrte reunida na varanda e à luz do meio-dia que se filtrava através da cortina, êle fêz evoluir a sombra da dançarina, ao som de uma flauta, e todos ficaram alucinados com a semelhança. O mágico recebeu um rico presente e desde então o teatro de sombras ficou sendo passatempo predileto dos fidalgos chineses e, mais tarde, do povo.

Embora seja lógico supor que o mais antigo teatro de figuras tenha sido o de sombras, nada existe de positivo a respeito e, apesar dêsse tipo de espetáculo ter o nome de “sombras chinesas”, nada nos autoriza a garantir que tenha partido da China, pois não existe nenhum documento a respeito. Foram populares nesse país no século XI e somente mais tarde apareceram em outros países. É o que se sabe. Indiscutivelmente, porém, pelo seu modo de animação as sombras pertencem à história das marionetes e vale a pena sabermos mais alguma coisa a seu respeito.

Se as sombras da China possuem um caráter restrito de divertimento, as de Java têm um caráter religioso, não existindo mesmo sob o aspecto puramente comercial. Em quase tôdas as casas — ricas ou pobres — há um lugar destinado ao *Dalang*<sup>(6)</sup>, onde êle poderá instalar sua tela.

---

(6) O ator que anima e faz com que as silhuetas falem. O *Dalang* é, ao mesmo tempo, padre e filósofo, poeta e orador, compositor e cantor, regente de orquestra, músico e “metteur-en-scène”.

Já na Turquia as sombras adquirem um caráter exclusivamente diversional, utilizando-se de um tipo popularíssimo do teatro de bonecos: Karagós. E é precisamente dêsse tipo que surge uma lenda que tenta também explicar a origem do teatro de sombras. Karagós tinha um companheiro: Hacivad. Um era pedreiro e o outro, ferreiro. Viveram em Bursa no século XVI. Empregados na construção de uma mesquita distraíam seus companheiros contando histórias alegres. Mas isto prejudicava o trabalho e o sultão mandou cortar-lhes a cabeça. Para descanso do suserano que o remorso logo perseguiu, um certo Seyh Kustên fêz reviver num teatro de sombras Karagós e Hacivad<sup>(7)</sup>.

Embora os bonecos sejam tão antigos quanto os homens, pode-se dizer que no período primitivo existia apenas "o boneco inconsciente", no sentido do espetáculo. Sabe-se que desde a mais remota antiguidade os egípcios possuíam estátuas animadas nos templos, sendo que por ocasião das festas dedicadas a Osíris as mulheres participavam das procissões conduzindo falos mecânicos. A estatuária animada representou, por exemplo, acontecimentos em tórno de Osíris. No primeiro quadro via-se Ísis chegar, lamentando-se pela morte de Osíris; o segundo quadro figurava um barco e Ísis à procura do corpo do marido que deveria ter sido jogado ao Nilo; terceiro quadro: mais lamentações, o corpo encontrado e ressurreição de Osíris. Estamos, sem nenhuma dúvida, diante da origem religiosa do teatro de bonecos, muito aproximado, por sinal, dos espetáculos litúrgicos medievais, inclusive com o tema da ressurreição. Ainda neste século, foi encontrado no Egito, um teatro de marionetes, com as figuras esculpidas em marfim.

Vestígios de um teatro de bonecos podem ser encontrados na Índia no século XI antes de nossa era, com a figura importante do *sutradhara*, isto é, o homem que puxa o fio. O texto das peças era improvisado, também com caráter religioso. Rápida e evoluiu para um tipo de teatro popular, onde o personagem principal era *Vidouchaka*, um brâmane, anão,

---

(7) Francis BOUCROT e Denis BORDAT, *Les théâtres d'ombres*, L'Arche, Paris, 1956.

corcunda, com enormes dentes, olhos amarelos e completamente calvo. É ridículo por suas expressões, suas vestes e sobretudo por sua glotonaria. Concupiscente e lúbrico, brincalhão e grosseiro, bate em todo mundo, fala a linguagem popular, o prácrito, em vez de empregar o sânscrito, que é a linguagem dos brâmanes. Vidouchaka é o pai dos Karagoses, dos Polichinelos, dos Punchs, dos Guignols, dos Fantoccini, dos Beneditos, dos João Redondos do mundo inteiro. É o primeiro personagem integral do teatro de bonecos.

Atualmente, na Índia, o manipulador de fantoches ou *putti-wallah* é figura muito conhecida, sendo encontrado em festas como a de Dussehra, a de Diwali e por volta do Natal. O titeriteiro indiano costuma ir de casa em casa levando os bonecos e marcando espetáculos. Encontra grande receptividade, pois os fantoches representam na Índia uma ocupação tradicional; a arte de fazê-los e movimentá-los passa de geração a geração. Cada geração embeleza as histórias ouvidas da anterior, dando-lhes maior interêsse emocional.

Geralmente o *putti-wallah* improvisa seu palco, amarrando, por exemplo, as cortinas entre duas paredes ou no vão de uma porta. A pessoa que conta a história é geralmente o filho mais nôvo ou a espôsa do artista. Ele dá um sinal de tambor para indicar que vai começar. As preliminares às vezes são um pouco demoradas. Os fantoches aparecem vestidos em côres berrantes, geralmente em trajes típicos. A introdução, que pode demorar de dez minutos a uma hora, é cantada docemente ao som do *tabla*, instrumento indiano. À medida que, na introdução, o titeriteiro vai apresentando os personagens, a platéia vaia os maus ou ri dos cômicos. Quando a peça pròpriamente dita começa, não há muita novidade de enrêdo. Todos já sabem as histórias. O que varia é a maneira de apresentá-las, os detalhes, a técnica do titeriteiro. Os enredos versam geralmente sôbre os príncipes de Rajasthan. O heroísmo, as intrigas da côrte, as batalhas sangrentas, onde matam crocodilos ou tigres, arrancam das crianças gritos de emoção. A peça termina com alguma tocante reconciliação ou a visão do campo de batalha cheio de cadáveres ensangüentados. Os maus perecem, os bons sobrevivem.

O personagem principal do teatro de bonecos do Ceilão é um certo *Raguin*. Eis uma representação típica assistida e contada por Jacliot\*: "Após ter destruído tudo o que se convencionou chamar na Europa de bases sociais, depois de ter jogado na lama todos os princípios de autoridade, o atrevido declara que cada um está na terra para distrair-se à sua vontade e que êle só achava uma coisa boa: os prazeres do amor. E não tinha outra ocupação senão a de possuir tôdas as mulheres que encontrava, seja pela sedução, seja pela fôrça. Aparece uma jovem senhorita inglêsa, de chapéu verde-maçã, que passeia sua melancolia pelo campo. Raguin lhe faz uma declaração, ela resiste e o descarado a sacrifica à fôrça sôbre o altar de Citéres... Chega a criada à procura de sua ama e tem a mesma sorte. A mãe, procurando a filha por todos os cantos, também não é respeitada... Enfim, o pai, um bom velho Lorde de compridas suíças, de ar respeitável, acaba de saber o que aconteceu a tôda sua família. Raguin lança-se sôbre êle... Nesse instante, eu saí".

Uma das mais extraordinárias manifestações da arte indojavanesa, nas ilhas de Sonda, são os *Wayangs*, nome pelo qual são conhecidas as marionetes. Os javaneses sofreram a influência dos hindus desde o século III e as marionetes até hoje conservam o seu caráter hierático.

"O mais antigo dos *Wayangs* é o *Wayang Poerwa*, que quer dizer marionete antiga. São silhuetas recortadas em pele de búfalo, decoradas preciosamente, projetando-se sua sombra sôbre uma tela chamada *Kelir*. Os espectadores ficam separados: os homens, do lado do manipulador, assistem à representação vendo a figura recortada, enquanto as mulheres vêem apenas as sombras movimentadas pelo *Dalang*, espécie de médium que faz as almas dos mortos descerem em suas marionetes, revivendo assim as maravilhosas histórias da mitologia javanesa, ao som de gongos, do *souling*, do *rabab*, que formam o *Gamelang* (a orquestra)."(\*). Êste é um espetáculo de caráter animista, com a materialização do Além.

---

(\*) Tôdas as citações neste capítulo, quando não se especificar a obra de onde foram extraídas, podem ser encontradas no livro de Jacques CHESNAIS, já mencionado, que constitui a mais completa história sôbre as marionetes.

(8) Jacques CHESNAIS, *Obra citada*, pág. 44.

Há uma outra forma de espetáculo: o *Wayang-Beber*, cenas pintadas em papéis colados uns aos outros e que vão passando aos olhos dos espectadores à medida que a história é narrada. É o ancestral mais remoto do desenho animado.

Há também o *Wayang Kelitik*, “constituído por um corpo em madeira recortada, maravilhosamente decorado e muito chato, esculpido em medalha, com braços de couro, semelhante ao *Wayang Poerwa*. Aqui, a marionete não aparece mais em sombra, é inteiramente visível a todos os espectadores, como para o *Wayang-Golek* que é uma verdadeira marionete esculpida, com seus braços em madeira e um corpo vestido com fazendas”.

Sofrendo a influência hindu, o teatro de bonecos javanês é, por consequência, de base religiosa. As histórias se relacionam quase sempre ao Mahabarata e ao Ramaiana. Vichnu apresenta-se sob o nome de Krisna. É o conselheiro dos Pendawas que acabam de entrar em guerra com os cinco filhos de Pandu contra seus cem primos, os Kurus. Krisna leva para a luta o guerreiro esplêndido e amado por todos, Arjuana, que conduz seu exército à vitória. Após uma luta heróica, restam apenas seis Pendawas vitoriosos e Krisna. Quanto aos Kurus restam apenas quatro. Pouco tempo depois o deus morre, também, de um acidente de caça.

Os tipos são divididos em duas categorias: o aristocrático e o grosseiro. Arjuana, o cavaleiro sem mancha e sem mácula, pertence ao primeiro grupo. E ao seu lado estão os Pendawas, Abijasa, Drestarastra e Pandoe, todos arianos puros. No segundo grupo estão os Korvas e os Reksasas: Rawana, Kolojekso, Doersosona, de dentes enormes e faces terríveis.

Ao lado dos Pendawas estão os servos mais curiosos, personagens grotescos, de origem antiga e nobre. São êles: Semar, que possui uma barriga enorme, um traseiro igual à barriga, cabeça pontuda, nariz pequeno, a devoção em pessoa; Petroek, nariz grosso e atitude insolente; Nala Gareng, malicioso e pobre, Bagong, um bruto e Zogok, uma verdadeira bêsta, opõem-se aos Pendawas, secundados por Sorowito, tão ruim quanto êles.

A marionete de fio é muito popular na Birmânia. Os bonecos são de uma riqueza estonteante e montados com um engenho admirável. O testemunho de Mahe de la Bourdonnais é importante: "A plataforma de bambu tem mais ou menos dois metros e meio, fechada no sentido da largura por uma cortina atrás da qual postam-se os marionetistas. Na parte anterior que forma a cena vê-se, de um lado, um pátio onde está um trono, chapéus-de-sol dourados e outras insígnias reais; do outro, uma floresta representada por alguns ramos de árvores que produzem uma ilusão absolutamente insuficiente. Os bonecos, em madeira, têm dois a três pés de altura e são luxuosamente vestidos. Seus movimentos, produzidos por cordéis ligados à cabeça, às pernas e aos braços, parecem bastante naturais. Eu assisti, sem compreender grande coisa, à peça que se desenrolava diante de mim e que parecia produzir um grande prazer ao público, principalmente quando acontecia um incidente grotesco, pelo menos para mim. Um dos fios que fazia o rei mover-se, quebrou-se, e eu vi descer do céu uma mão gigantesca, na extremidade de um braço que parecia desmedido, pondo tudo em ordem, o que me fez pensar em Gulliver no país dos anões. Os marionetistas adquirem muitas vezes mais reputação que os atôres verdadeiros. O mais célebre é Mong-Tha-Byiah, sem rival nos papéis de príncipe. Sua reputação é imensa e seus julgamentos são oráculos".

Os bonecos chineses possuem as mesmas características. Mil anos antes de Cristo já Let-Tse fazia referência aos bonecos em suas crônicas: "Elas dançavam e cantavam". O imperador Muh, da dinastia Chow, promoveu representações de bonecos por um homem chamado Yen-Sze. No século III antes de Cristo, uma grande guerreira, O, sitiou a cidade de Ping, e o imperador fez dançar uma grande e bela boneca, em cima das muralhas. O, receosa que essa cortesã de madeira enfeitiçasse seu marido, levantou o cerco.

As marionetes tinham um lugar importante na vida social do país, as representações sucedendo-se nos palácios dos imperadores e nos meios populares. Já tomamos conhecimento das sombras chinesas e verificamos agora que existiam mario-

netes de fio e de luva. Entre as de luva existiu um personagem típico, Kvo, muito parecido ao Vidouchaka hindu, zombando dos poderosos, muito ativo, distribuindo cacetadas. Esta é uma característica de todos os tipos principais das marionetes de luva do mundo inteiro.

Uma outra variedade de espetáculo é aquela onde o manipulador faz do seu corpo o próprio teatro<sup>(9)</sup>.

Os marionetistas iam de casa em casa, representando principalmente para as crianças, por ocasião de aniversários, festas, etc. No *Diário* de Mac Arthenay temos uma descrição de um desses espetáculos: "Tivemos um espetáculo de marionetes que diferem pouco das nossas. Representaram primeiro uma princesa infeliz prêsa num castelo. Um cavaleiro errante que combatia os animais ferozes e os dragões monstruosos libertava a princesa e obtinha, como recompensa, a sua mão. Celebrava-se o casamento com justas, torneios e divertimentos. Depois dessa espécie de *féerie* houve uma peça cômica na qual intervinham vários personagens bastante semelhantes a Polichinelo, a Madame Gigogne e a Scaramouche (claro que Kvo representava os papéis principais). Esse jôgo de marionetes pertencia, segundo nos informaram, aos apartamentos das mulheres do Imperador, e que nos foi enviado como um favor especial para nos distrair. Uma das peças representadas foi extremamente aplaudida pelos chineses que estavam conosco (...)."

As marionetes japonêsas foram importadas da China e divididas em duas categorias: as de fio, chamadas *Ito-Tsoukai* e as do teatro Bonrakuza, chamadas *Ninguen-Tsoukai*. Estas últimas são extremamente curiosas e seu repertório, constituído na maior parte de poemas históricos, contém peças de Shikamatsu Monzamon, considerado o Shakespeare do Japão. Os manipuladores são chamados por um nome que significa "Capaz de mudar o espírito da árvore" ou "Capaz de dar vida à madeira".

Eis um teatro de marionetes do século XVI: a cena tem a forma de uma grande mesa com uma passagem livre atrás,

---

(9) Luiz EDMUNDO faz referência a esse tipo de teatro de bonecos em seu livro *O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis*. Vamos analisá-lo mais adiante.

porque os bonecos são manipulados por homens que não se ocultam absolutamente dos espectadores. São necessárias três pessoas para manobrar um boneco comum. Para os papéis de figurantes ou muito pouco importantes uma só basta. O principal animador sustenta o boneco com seu braço esquerdo e faz mover a cabeça cuja mobilidade é extraordinária: os olhos, as sobranceiras, a boca, tudo mexe. Com a outra mão êle faz viver o braço direito do personagem. O segundo animador está lá para manobrar o braço esquerdo do boneco e deve sincronizar todos os seus gestos de braço com os movimentos da cabeça. Quanto ao terceiro operador maneja os pés do boneco ou o seu traje.

Quando se trata de um Sewamono (peça mundana) o animador apresenta-se mascarado. Quando se trata de um Judaimono ou Kimbyobumono (peça histórica) o animador não está mascarado, mas usa um traje de cerimônia histórico chamado *kamishimo*. Quanto aos outros dois operadores estão sempre cobertos por um véu prêto. Cada cena se desenvolve como um balé, seguindo a história que é contada e cantada por um ou diversos narradores-cantores, acompanhados por uma orquestra cujo principal instrumento é o *ahamissen*. Esse gênero de expressão dramática chama-se *Joruri*(<sup>10</sup>).

A invenção desse gênero é atribuída a uma dama que viveu nos fins do século XVI, Ono-No-Otsu. Nos fins do século XVII, Takemoto Chikugo cria em Osaka uma nova escola de marionetes, conhecida sob a denominação de *Gidayu*, prevalecendo até hoje. Os personagens são típicos. Runshichi, que representa os papéis de homem piedoso; Danshichi, os de homem mau; Keisai, destinado aos papéis de amante. Masumé, os de môça; Shinzo, os de espôsa; Fukeoyama, os de velha; e Wakaatoko, os de rapaz. As marionetes que representam as mulheres não têm pernas, a não ser quando se trata de viajantes.

Na Pérsia, o personagem principal dos teatros de bonecos tem dois nomes: *Pendj*, que significa cinco, em persa, correspondente ao número mínimo dos personagens que devem

---

(10) Jacques CHESNAIS, *Obra citada*, pág. 53.

intervir numa representação; ou *Ketchek Pehlivan*, que quer dizer o lutador calvo. Os bonecos são uma variante das sombras chinesas. Pendj, como qualquer personagem principal de teatro de bonecos, emprega todos os meios para obter os seus fins. Tem um tremendo complexo de superioridade, é paciente, hipócrita, compraz-se em arranjar vítimas, na sua maioria mulheres, mas também adolescentes aos quais deseja impor a suprema humilhação. . . Sua concupiscência é notória. É um personagem típico da lubricidade do teatro oriental que pode parecer imoral para os ocidentais, mas que em nada afeta os indígenas.

Outro personagem importante: *Cheitan*, o gênio do mal e do vício, distribuidor de pancadas, sempre à procura de uma mulher para desencaminhá-la. Só se sente bem praticando o mal. Temos também *Rustem*, outro campeão de virilidade. É capaz de tôdas as proezas eróticas, mas ao contrário de Pendj tem um bom coração. *Hassan-Ilodja* ou *Mehmet-Ilodja* é professor, teólogo e prefeito da cidade. É o bode expiatório: roubado, expulso de casa, perde a mulher e a filha, mas sua filosofia o leva a suportar tôdas as desgraças. *Zen*, a mulher, pode interpretar vários papéis: mulher do professor ou sua filha, dançarina, prostituta. É o centro da ação dramática, em tôrno dela girando Pendj e Rustem. Eis os assuntos, naturalmente improvisados em tôrno de um tema central, referidos por A. Thalasso:

“Ketchel Pehlivan, amando a filha do teólogo, penetra na casa dêle, cativa-o com suas belas maneiras, embriaga-o com *haschich* e rapta Zen. De outra vez êle se empenha em dar um herdeiro ao professor, a ponto de repudiar sua mulher, Zen, acusada de esterilidade. Ketchel sacrifica-se pela tranqüilidade e felicidade do casal”.

Sabe-se também de um teatro de marionetes de luva, conhecido sob o nome de *Schân Selim*, mais ou menos com o mesmo repertório.

Na Turquia encontramos o mais espantoso tipo de teatro de bonecos, ao qual já fizemos referência quando tratamos das versões poéticas sôbre o nascimento dêsse tipo de espe-

táculos. Karagós. Trapalhão, hipócrita, brutal, egoísta, libidinoso. Vive enganando os outros e distribuindo pancadas a torto e a direito. Mente descaradamente, não tem escrúpulos de qualquer espécie e sua sensualidade é espantosa. Esta é sua principal característica: a luxúria. Cansado e esgotado nesse terreno, êle procura sempre novas satisfações sexuais. É calvo, tem uma barriga enorme, uma corcunda e um órgão sexual monstruoso. Seu companheiro chama-se Hacivad, tipo astucioso: sabe de tudo, conhece tudo, vê tudo, já estudou tudo e experimentou tôdas as coisas. Critica todo mundo e conhece perfeitamente o coração do homem. Apesar disso, sempre termina apanhando, porque os serviços que tenta prestar a Karagós nem sempre dão certo.

O pai — Ali, Mestapha ou Mehmet — é um velho ridículo, apaixonado e enganado, paga tudo.

O capitão é uma figura curiosíssima. Toma os nomes de Zeibek, Reheri Mustapha ou Bachi-Bouzouk. É um blasfemador, bôca-grande e valentão, detestando Karagós e Hacivad. Aparece como justiceiro e reparador dos males causados pela dupla, mas termina sempre como vítima.

Temos ainda: o jovem apaixonado, o sultão, o banhista, os músicos, o persa, a dançarina, o tocador de tamborim, o *bey*, o francês ou cristão, o barbeiro, o polícia, a velha confidente, o tirano, a alcoviteira, tôda uma humanidade representada em pele de búfalo recortada, tipo de espetáculo mais de acôrdo com o Alcorão que “proíbe tôda representação humana no campo das três dimensões”.

O curioso é que êsse teatro onde entram todos os vícios, principalmente o da luxúria, Karagós apresentando-se com um atributo físico como o que já referimos, é dado para tôdas as classes de pessoas, inclusive crianças, todos comprazendo-se com as piadas cínicas e irreverentes. Decididamente a mentalidade oriental está muito distante da nossa. Ou a nossa da deles?

Uma dessas representações ao ar livre, à noite, sòmente para homens e crianças (as mulheres também podiam ver

Karagós, mas dentro de suas casas ou nos haréns), foi assistida por Gérard de Nerval. A peça intitula-se *Karagós, vítima da castidade*:

“Vê-se aparecer atrás da tela uma decoração que representa uma praça de Constantinopla, com uma fonte. Em seguida, passam sucessivamente: um cavaleiro, um cachorro, um aguadeiro e outros personagens mecânicos cujas vestes tinham côres diferentes e que não eram simples silhuetas (pretas) como nas sombras chinesas que conhecemos.

“Logo, vê-se sair de uma casa um Turco, seguido duma escrava que conduzia um saco de viagem. Êle parecia inquieto, e, de repente, tomando uma resolução, bateu à porta de uma outra casa da praça, gritando: Karagós! Karagós! Meu melhor amigo, será que ainda estás dormindo?

“Karagós apareceu à janela e à sua vista um grito de entusiasmo ressoou no auditório e depois, tomando apenas o tempo de vestir-se, voltou para abraçar seu amigo...

“Escuta, disse êste último, preciso que me prestes um grande serviço, pois um negócio importante me faz ir a Brousas. Sabes que sou casado com uma mulher muito bonita e confesso-te que me custa deixá-la sòzinha, pois não tenho muita confiança nos meus criados... Pois bem, meu amigo, ontem à noite tive uma idéia: fazer-te o guardião de sua virtude. Conheço tua delicadeza e a afeição profunda que tens por mim. Estou feliz por poder dar-te esta prova de amizade.

“Infeliz! diz Karagós, que loucura! Olha para mim.

“— E então?

“— Como! Não comprehendes que tua mulher, vendo-me, não poderá resistir a ser possuída por mim?

“— Não vejo nada disso, diz o Turco, ela me ama e se devo recear alguma sedução à qual ela se entregue, não é do teu lado, meu pobre amigo, que virá, tua honra responde por tudo... e depois... Ah! por Alá! Tu és singularmente dotado, mas conto contigo.

“O Turco afasta-se. Cegueira dos homens, exclama Karagós. Eu, singularmente dotado! Diga antes muito bem dotado, mas muito mesmo, muito sedutor.

“Enfim, diz êle, em seu monólogo, meu amigo confiou-me sua mulher e é preciso corresponder a essa confiança. Entremos em sua casa como êle o quis e vamos nos aboletar num divã... Oh, desgraça! sua mulher, curiosa como tôdas as mulheres, virá ver-me... e no momento em que seus olhos caírem sôbre mim ela ficará admirada e perderá todo o contrôle. Não! não entremos... fiquemos à porta da casa como um *spahi* de sentinela. Uma mulher é tão pouca coisa... e um verdadeiro amigo é um bem tão raro!

“Esta frase produziu uma verdadeira simpatia no auditório masculino do café. Ela estava enquadrada num *couplet*, êsse tipo de peças estando misturadas de *vaudevilles* como os nossos, os refrões reproduzindo muitas vêzes a palavra *bak-kaloum*, que é o têrmo favorito dos turcos e que quer dizer: não importa ou: isso me é indiferente.

“Quanto a Karagós, através da gaze fina que fundia os tons da decoração e dos personagens, deŕenhava-se admiravelmente com seu olho prêto, suas sobrancelhas nitidamente traçadas e a superioridade mais saliente de sua desenvoltura. Seu amor-próprio, do ponto de vista das seduções, não parecia espantar os espectadores.

“Depois do seu *couplet*, parece mergulhar em reflexões. Que fazer?, diz êle, velar à porta sem dúvida, esperando a volta do meu amigo... Mas essa mulher pode ver-me por detrás das *moucharabys* (as janelas). Além do mais pode sair com suas escravas para ir ao banho... Nenhum marido, afinal de contas, pode impedir sua mulher de sair sob êsse pretexto... Então poderá admirar-me à vontade... Oh, imprudente amigo! por que me deste essa vigília?

“Aqui, a peça volta-se para o fantástico. Karagós, para esquivar-se do olhar da mulher do seu amigo, deita-se de barriga para baixo, dizendo: vou fingir-me de ponte... É preciso compreender sua conformação particular para perceber essa excentricidade. Pode-se imaginar Polichinelo colo-

cando a saliência do seu ventre como um arco e imaginando a ponte com seus pés e com os seus braços. Passa uma multidão de pessoas, cavalos, cachorros, uma patrulha, enfim uma carroça puxada por bois e cheia de mulheres. O infeliz Karagós levanta-se a tempo para não servir de ponte a uma máquina tão pesada.

“Uma cena, mais cômica na representação do que fácil de escrever, sucede-se àquela onde Karagós, para fugir aos olhares da mulher do seu amigo, quis fingir-se de ponte. Para que nos expliquemos melhor, é preciso remontarmos ao cômico das atelanas latinas<sup>(11)</sup>. O próprio Karagós, por seu lado, não é outro senão o Polichinelo dos oscos, do qual ainda se podem ver tão belos exemplares no museu de Nápoles. Nesta cena, duma excentricidade que seria difícil de suportar entre nós, Karagós deita-se de costas e deseja parecer uma estaca. A multidão passa e todo mundo diz: quem enfiou essa estaca? Ontem não estava aí. É de carvalho? É de pinheiro? Chegam as lavadeiras da fonte e estendem a roupa em Karagós. Ele vê com prazer que seu expediente deu certo. Um instante depois vêem-se entrar escravos que conduzem os cavalos ao bebedouro. Um amigo os encontra e convida-os a entrar numa galera (espécie de cabaré) para dessedentarem-se. Mas onde amarrar os cavalos? “Ali está uma estaca” e amarram os cavalos em Karagós.

“Logo canções alegres provocadas pelo calor do vinho de Tenedos ressoam no cabaré. Os cavalos, impacientes, agitam-se. Karagós, puxado por todos os lados, chama os transeuntes em seu socorro e demonstra que é vítima de um erro. Livram-no e colocam-no de pé. Nesse momento, a espôsa do amigo sai da casa para ir ao banho. Ele não tem tempo de esconder-se e a admiração dessa mulher estala em transportes que o auditório acha mais do que justos. Que belo homem, exclama a dama, jamais vi uma coisa igual.

“— Desculpe-me, Hanoum (Senhora), diz Karagós, sempre virtuoso, não sou um homem a que se possa falar... Sou

---

(11) Tipo de representação no teatro popular latino, consistindo no entrelaçamento de episódios cômicos e pantomima. A palavra se origina de Atella, pequena cidade da Itália.

um vigilante da noite, daqueles que batem com sua alabarda para advertir o público que estalou algum incêndio no quarteirão.

“— E como ainda estás aí a essa hora do dia ?

“— Sou um infeliz pecador... Embora seja um bom muçulmano, deixei-me levar ao cabaré pelos malandros. Então, não sei como, deixaram-me morto de bêbado aqui nesta praça. Que Maomé me perdoe por ter infringido suas prescrições.

“— Pobre homem... Deves estar doente... Entra em minha casa e poderás repousar.

“E a dama procura pegar na mão de Karagós em sinal de hospitalidade.

“— Não me toque, Hanoum! exclama êle com terror... Eu estou impuro. Não poderia entrar numa honesta casa muçulmana. Estou profanado pelo contato de um cão.

“Para compreender essa suposição heróica, que eleva a delicadeza ameaçada de Karagós, é preciso saber que os turcos, embora respeitando a vida dos cães, e mesmo alimentando-os, por meio de fundações piedosas, acham que é uma impureza tocá-los ou ser tocados por êles. ■

“— Como aconteceu isso ? pergunta a dama.

“— O céu puniu-me justamente: eu tinha comido uvas cristalizadas durante a espantosa orgia da noite passada e, quando me acordei, na via pública, senti com horror que um cão lambia minha cara... Eis a verdade e que Alá me perdoe !

“De tôdas as suposições de que se vale Karagós para afastar os avanços da mulher do seu amigo essa parece ser a vitoriosa.

“— Pobre homem ! disse ela com compaixão, ninguém poderá tocar-te antes de teres feito cinco abluções de um quarto de hora cada uma, recitando os versículos do Alcorão. Vai à fonte e que eu te encontre aqui quando voltar do banho.

“— Como as mulheres de Istambul são descaradas ! exclama Karagós ao ficar só. Sob êsse véu que oculta seu rosto adquirem mais audácia para insultar o pudor das pessoas

honestas. Não, não me deixarei levar por êsses artifícios, por essa voz melosa, êsse ôlho que brilha pelas aberturas de sua máscara de gaze. Por que a polícia não obriga essas desavergonhadas a cobrir os olhos?"

Seria muito longo descrever as outras desgraças de Karagós. O cômico da cena consiste sempre nesta situação da guarda de uma mulher confiada ao ser que parece a mais completa antítese daqueles aos quais os turcos concedem comumente sua confiança. A dama sai do banho, encontra novamente em seu pôsto o infeliz guardião de sua virtude que diversos contratemplos retiveram no mesmo lugar. Mas ela não pôde deixar de falar às outras mulheres que se encontravam no banho do desconhecido tão belo e tão bem feito que encontrara na rua. De sorte que uma multidão de banhistas segue os passos de nossa amiga. Pode-se imaginar o embaraço de Karagós prêso dessas novas ameaças. A mulher do seu amigo rasga as roupas, arranca os cabelos, lança mão de todos os meios para combater seu rigor. Êle vai succumbir... De repente passa uma carruagem que separa a multidão. É o côche de um embaixador, ao antigo gôsto francês. Karagós atira-se a essa oportunidade, suplica ao embaixador francês que o tome sob sua proteção, que o deixe subir na carruagem para poder escapar às tentações que o assaltam. O embaixador desce, usa um traje muito elegante: chapéu de três bicos colocado numa imensa peruca, casaca e colête bordados, calções, espada dourada. Declara às damas que Karagós está sob sua proteção, que é seu melhor amigo... (Êste último abraça-o com efusão e apressa-se a subir na carruagem que desaparece, levando o sonho das pobres banhistas). O marido volta e aplaude ao saber que a castidade de Karagós lhe conservou uma mulher pura.

"É o triunfo da amizade".

Um escritor turco, no entanto, Esat Sivavusgil, insurge-se contra êsse espírito obsceno do teatro de sombras e explica:

"A parte alguns espíritos que não se acomodam fàcilmente aos lugares comuns, a maior parte dos viajantes deixam-se dõcilmente levar por seus cicerones levantinos que, espumando

de raiva contra tudo o que é turco, não hesitam em deformar a realidade, sobretudo se está em contradição com sua aspiração secreta. Assim, acontece a certos viajantes que não conhecem uma palavra de turco dissertar longamente sobre a obscenidade dos propósitos de Karagós ou de tomar seu braço exageradamente comprido por um objeto indecoroso. Acontece também a certos outros, guiados sempre pelos mesmos intérpretes, irem ver Karagós, não nos lugares onde o teatro de sombras tinha suas sessões de acôrdo com a tradição, mas em algumas tavernas suspeitas de Galata, fervilhantes de marinheiros, onde exibidores de baixa qualidade podiam permitir-se tôda espécie de improvisações mais ou menos imorais”.

Mas já Théophile Gautier, em 1853, assinalava a existência de dois tipos de teatros: um culto e outro licencioso:

“Neste último, as crianças e, sobretudo, as meninas de oito a nove anos, abundavam. Algumas lembravam, em seu sexo ainda indeciso, essas bonitas cabeças da “Saída da escola”, de Deschamps, tão graciosamente bizarras e tão fantásticamente encantadoras. Com os seus belos olhos espantados e encantados, abertos como flôres negras, olhavam Karagós entregando-se às suas saturnais de impurezas e manchando tudo com seus monstruosos caprichos. Cada proeza erótica arrancava a êsses anjinhos, precocemente corrompidos, gargalhadas argentinas e palmas que pareciam não ter mais fim. O pudor moderno não suportaria essas loucas atelanas, onde as cenas lascivas de Aristófanes combinam-se com os sonhos cômicos de Rabelais”.

Estendemo-nos sobre Karagós, não somente porque êle é o ancestral mais antigo de certos tipos de todos os teatros de bonecos do mundo, principalmente dos populares, como porque, partindo dêle, teremos de analisar as constantes de obscenidade, devoção, desprendimento, ardil, sabedoria, pouca-vergonha ou sacrifício, próprias dos nossos Beneditos e Tiridás. O boneco, neste sentido, representa a alma humana contendo, numa contradição, o bem e o mal, capaz de livre arbitrio.

O teatro de marionetes foi popular na Grécia antiga. Há várias referências a respeito em Xenofonte, Luciano, Homero,

Sócrates e Plutarco e sabe-se que um certo Potino dava espetáculos dêsse tipo no Teatro de Dionísio. As marionetes eram de haste, a maior parte em terracota.

O teatro de bonecos em Roma também tem uma origem religiosa, logo depois aceito pelo povo. As fontes de referência são escassas, mas Marco Aurélio fala de marionetes, comparando-as aos homens. Isto, apenas do ponto de vista literário porque como espetáculo êle achava que êsse tipo de representações era indigno:

“Comprazer-se com a pompa do circo e com os jogos de cena é mostrar-se frívolo. Essas representações, onde tudo se expõe aos olhares do público, seja uma longa continuação de animais grandes e pequenos, sejam combates de gladiadores, têm mais interêsse que a vista dum osso que se joga no meio dos cães ou o pão que se esmigalha num viveiro cheio de peixes? Não valem mais do que o espetáculo das formigas que trabalham para carrear pequenos fardos, o dos ratos que correm dum lado para o outro ou mesmo o das marionetes!”

Dividiu-se, portanto, o teatro de bonecos, em Roma: a marionete hierática, cuja forma é a da estatuária religiosa; e a marionete popular, semelhante, em tipos e assuntos, ao teatro pròpriamente dito, derivando-se, com certeza, de duas correntes de teatro popular: a dos atôres etruscos, chamados *histriones*, cuja arte consistia na dança e na pantomima, propiciando o aparecimento dos saltimbancos e dos pelotiqueiros; e a das *fabulae Atellanae*, que devem presumivelmente aos oscos o seu aparecimento, consistindo no entrelaçamento de episódios cômicos e pantomima. Vários dos tipos das atelanas são constantes no teatro de bonecos daquele período: Pappus, o homem mau; Bucco, o fanfarrão; Dossenus, o manhoso; e principalmente Maccus, o escravo intrigante, com tôdas as características de Polichinelo, assemelhando-se, por outro lado, a todos os outros personagens asiáticos já examinados.

Conforme acentua George E. Duckworth<sup>(12)</sup> tôdas estas formas de drama popular possuem muita coisa em comum:

---

(12) George E. DUCKWORTH, "General introduction", in *The Complete Roman Drama*, Random House, Nova York, s. d., pág. XIV.

situações humorísticas, irreverência e obscenidade, sendo proeminentes os elementos de canto e dança.

Com a Idade Média começa a nossa civilização, mas torna-se difícil seguir o curso da evolução da arte popular antes do século XV, porque a Renascença se encarregou de destruir a lembrança desses fenômenos. “A marionete quase desapareceu com o Império Romano. Com o aparecimento do cristianismo, com o segredo que ele reclamava em sua origem, e por uma reação inevitável contra o antropomorfismo pagão, tudo o que podia ter forma humana se achava naturalmente rejeitado”.

A marionete, no entanto, nasce e se desenvolve na Idade Média, com as mesmas formas, intenções e repercussões dos dias de hoje. A marionete medieval é essencialmente religiosa e entrou no grande movimento da estatuária que adquiria uma forma simbólica dos objetos do culto. A Igreja lançava mão deste meio para que a fraca inteligência das massas tomasse conhecimento das abstrações.

O ponto de partida é um concílio dos fins do século VII, onde a Igreja toma posição “contra as representações simbólicas. Dever-se-á, diz o cânone 92 do Concílio Quínto, representar Jesus Cristo, não mais sob a figura do cordeiro, mas sob o aspecto humano”.

Canalizava-se, assim, a força popular. E mais: tratava-se de animar, aos olhos do povo, a divindade. As imagens de Cristo, da Virgem e dos santos passaram a mover-se por meio de fios e vários outros mecanismos. Tudo isso perdurou até o Concílio de Trento (1545) que, reconhecendo o caráter fetichista do movimento, proibiu esse tipo de convencimento que se estava voltando contra o próprio espírito da Igreja.

Mas antes do Concílio de Trento estávamos em pleno reinado dos autômatos: estátuas animadas, aparições e relógios que, dando horas, exibiam santos, martírios, anjos, cenas bíblicas. Eis a descrição daquilo que Jacques Chesnais, com muita propriedade, chama de balé sacro, referindo-se ao relógio monumental da catedral de Lund, na Suécia.

“A Virgem está sentada com o Menino. Diante dela desfilam, atrás de um arauto de armas brandindo sua espada, os três reis magos e seus servidores. Os reis passam e voltam-se para a Virgem. Depois de saudá-la, continuam seu caminho, enquanto os servidores, por sua vez, passam simplesmente. Esta cena é anunciada pelo som das trombetas de dois arautos situados à direita e à esquerda do relógio. Por fim, um carrilhão toca um hino que termina depois que o cortejo sai”.

Na Espanha, o mesmo fenômeno, com Cristos, Virgens e santos animados; e na Polônia representavam-se, pelo Natal, os acontecimentos do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo.

O Grande espetáculo do drama litúrgico medieval eram os mistérios. Saindo do interior do templo e despojando-se do caráter propriamente litúrgico, o drama projetou-se sobre as massas, sem perder (ao contrário, levando a religião ao povo por um meio fácil de aceitação) a sua finalidade de orientação cristã. Voltavam-se os poetas, certos de que a essência misteriosa ou mística deveria ser aceita sem discussão, para o lado humano do drama universal e seu resultado no plano cósmico. Usando as palavras de Paul Arnold<sup>(13)</sup>. “Esta obra estabeleceu, consciente ou inconscientemente, dois princípios cardinais: a necessidade de uma psicologia precisa, objetiva e completa; a certeza da existência, da interferência do mundo subconsciente no ser, as quais, em suas relações com o nosso, podem ser definidas e representadas nesta margem mesma”.

Com os mistérios atingimos a transformação do espetáculo em obra coletiva, pois o clero, os magistrados, os pobres, o povo, colaboravam no espetáculo de fé. Já se disse que em nenhum outro momento da história do teatro o público esteve tão de acordo com as obras representadas, vinculado a elas pela fé. Na verdade, o drama que se representava ia direto ao coração do fiel, que o tinha aprendido, de início, no catecismo e que o tinha interpretado, no sermão. Torna-se imenso

---

(13) Paul ARNOLD, *Frontières du Théâtre*, Éditions du Pavois, Paris, 1948, pág. 79.

aquêlê drama que fala diretamente à exaltação religiosa do homem, abrangendo a sua vida, os seus temores do inferno, as suas esperanças no Céu, o cômico e o trágico, a própria Terra e o próprio Céu. E quanto mais se avança na interpretação dos mistérios, mais se constata sua grandeza até verificar-se que permanece como a grande conquista artística da Idade Média, ao lado da Catedral, porque, como esta, possui “as mesmas qualidades de fervor, de elevação, de simbolismo”.

A participação das marionetes nos mistérios medievais foi importante. A Hungria, até há bem pouco tempo, conservava a tradição religiosa das marionetes, havendo representações durante a época de Natal. Nessas ocasiões o teatro “tinha o aspecto de um armário portátil em forma de igreja, muitas vêzes com um campanário, tudo recoberto com papel de côr e ornado com uma cruz de estrêlas. Num pequeno átrio movem-se os personagens da manjedoura<sup>(14)</sup>.”

Das anotações de um diretor de espetáculos (o *régisseur* de um mistério) medieval, no capítulo das despesas, precisamente para o Mistério da Paixão, representado em Mons, em 1501, lê-se: “Deus Pai está sentado em pessoa, veste imperial de púrpura, barba branca, coroa de ouro, enquanto em volta d’Ele uma imensa roda carregada de *anjos de madeira* gira... do outro lado do palco, no inferno, uma roda igual, mas carregada de danados eternos”.

“Uma das razões essenciais pelas quais a Igreja teve de tomar posição contra as marionetes mecanizadas foi a Magia. Ninguém ignora a que ponto a Idade Média está cheia dessas práticas ditas ocultas. Êsses pobres mecanismos, aos quais se dava a aparência de vida contribuíram, se bem que inocentemente, para o culto das potências ditas tenebrosas mais do que o desejavam os padres. E os tolos, estupefatos por verem evoluir personagens sem compreender o funcionamento maravilhoso, por estupidez, por ignorância, sonharam com poderes maléficos e foram conduzidos a práticas estranhas para satisfazer seu gôsto de lucro e seu desejo de domínio”.

---

(14) Estamos diante do presépio! Vamos depois estudar o nosso teatro de bonecos (o nordestino) como representação sacra e sua passagem para o profano.

Jérôme Cardan, em 1550, escreve:

“Vi dois sicilianos que operavam verdadeiras maravilhas com duas estatuetas de madeira. Um só fio as atravessava e elas eram ligadas dum lado a uma estátua de madeira que permanecia fixa e, do outro, à perna que o manipulador fazia mover. O fio era estendido dos dois lados. Não há dança que essas estatuetas não sejam capazes de imitar, fazendo os gestos mais surpreendentes com os pés, as pernas, os braços, a cabeça, tudo com pões tão variadas que eu não pude, confesso, compreender o segredo de um tão engenhoso mecanismo porque não havia diversos fios, estendidos ou contraídos, mas um só em cada estatueta a êste estava sempre estendido”.

E noutra obra:

“Se eu quisesse enumerar tôdas as maravilhas que se faz, por meio de fios, executar às estatuetas de madeira vulgarmente chamadas *magatelli*, um dia inteiro não bastava, porque essas figurinhas representam, combatem, caçam, dançam, tocam trombeta e cozinham muito artisticamente”.

No século XIV surgiu, na Inglaterra, a palavra *popet*, mais tarde transformada em *puppet* para designar as marionetes. Na Abadia de Bosley havia um Cristo mecanizado; na catedral de São Paulo uma pomba descia da grande nave, simbolizando o Espírito Santo; e em Witney se representava a Ressurreição por meio de estátuas animadas. Em 1538 tôdas essas marionetes foram quebradas e queimadas na praça pública.

Na Holanda e na Alemanha abundavam as estátuas animadas nas igrejas, enquanto os teatrinhos profanos se valiam do cancionero — *Branca de Neve*, *Genoveva de Brabant*, *A bela Madalena* — do Nôvo Testamento e da fantástica história do Doutor Fausto.

Em Liège ainda se conserva uma tradição medieval das marionetes. O personagem principal chama-se *Tchanchet* e é um boneco de haste, construído, como todos os outros, da maneira mais simples possível: “São constituídos, geralmente, por um busto formado dum grosso bloco de madeira apenas modelada. A cabeça faz parte do tronco, é esculpida sim-

plesmente à faca, com o mínimo de decoração, isto é, os olhos, os cabelos, a barba, a bôca, tudo é pintado na própria madeira, sem relêvo; os pés e as mãos balançam. O todo é recoberto de fazenda, formando o traje que é muito curioso”.

Manipulação: deslocam-se os bonecos, muito pesados, por sinal, pendurando-os simplesmente pelo fio de arame que os suspenda, animando-os por pequenas agitações que provocam movimentos das pernas e dos braços “que em nada imitam a natureza”. Mais recentemente, êsse tipo de bonecos sofreu uma transformação, separando-se a cabeça do tronco.

O repertório é baseado na Bíblia, na cavalaria e nas histórias de capa-e-espada. Chesnais cita a opinião de um espectador sôbre a representação de Natal:

“Foi antes um espetáculo triste no qual o Natal se mistura muitas vêzes a situações desrespeitosas, prestando-se, em todo o caso, a deploráveis divertimentos por parte do público... Não se deve tornar as coisas mais trágicas do que são, mas na verdade êsse espetáculo é penoso para os crentes”.

O mesmo fenômeno que aconteceu em relação ao teatro estendeu-se às marionetes. As produções fugiram das mãos da Igreja, por causa da elasticidade dos assuntos, da liberdade de tratamento e costumes. Viu-se, então, a Igreja obrigada a condenar a representação das peças, punindo dêste modo a ausência do espírito religioso e o escândalo. Mas convém não esquecer a grande contribuição popular que nos legou uma tradição e uma poesia e que, por etapas, modificações, inovações, conservou vivo o espírito do jôgo.

Quanto à Espanha, nada melhor para nos dar ensinamentos a respeito dos seus teatros de marionetes do que o episódio de Maese Pedro em *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*<sup>(15)</sup>:

“Callaron todos, tiritos y troyanos,  
quiero decir, pendientes estaban todos los que el retablo  
miraban de la boca del declarador de sus maravillas, quando

---

(15) Preferi transcrever o texto em espanhol mesmo, para conservar o seu sabor. Extraído de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, por Miguel de Cervantes, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1951, páginas 485 e seguintes.

se oyeron sonar en el retablo cantidad de atabales y trompetas, y dispararse mucha artillería, cuyo rumor pasó en tiempo breve, y luego alzó la voz el muchacho, y dijo:

— Esta verdadera historia que aquí a vuestas mercedes se representa es sacada al pie de la letra de las crónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes, y de los muchachos, por esas calles. Trata de la libertad que dió el señor don Gaiferos a su esposa Melisendra, que estava cautiva en España, en poder de moros, en la ciudad de Sansueña, que así se llamava entonces la que hoy se llama Zaragoza; y vean vuestas mercedes allí cómo está jugando a las tablas don Gaiferos, según aquello que se canta:

Jugando está a las tablas don Gaiferos,  
Que ya de Melisendra está olvidado.

Y aquel personaje que allí asoma con corona en la cabeza y ceptro en las manos es el emperador Carlo Magno, padre putativo de la tal Melisendra, el cual, mohino de ver el ocio y descuido de su yermo, le sale a reñir, y adviertan con la vehemencia y ahinco que le riñe, que no parece sino que le quiere dar con el ceptro media docena de coscorrones, y aun hay autores que dicen que se los dió, y muy bien dados; y después de haberle dicho muchas cosas acerca del peligro que corría su honra en no procurar la libertad de su esposa, dicen que le dijo:

Harto os he dicho: miradlo.

Miren vuestas mercedes también cómo el Emperador vuelve las espaldas y deja despechado a don Gaiferos, el cual ya ven cómo arroja, impaciente de la cólera, lejos de sí el tablero y las tablas, y pide apriesa las armas, y a don Roldán su primo pide prestada su espada Durindana, y cómo don Roldán no se la quiere prestar ofreciéndole su compañía en la difícil empresa en que se pone; pero el valeroso enojado no le quiere aceptar; antes dice que él solo es bastante para sacar a su esposa, si bien estuviese metida en el más hondo centro de la tierra; y con esto, se entra a armar, para ponerse luego

en camino. Vuelvan vuesas mercedes los ojos a aquella torre que allí parece, que se presupone que es una de las torres del alcázar de Zaragoza, que ahora llaman la Aljafaría; y aquella dama que en aquel balcón aparece, vestida a lo moro, es la sin par Melisendra, que desde allí muchas veces se ponía a mirar el camino de Francia, y puesta la imaginación en París y en su esposo, se consolaba en su cautiverio. Miren también un nuevo caso que ahora sucede, quizá no visto jamás. No ven aquel moro que callandico y pasito a paso, puesto el dedo en la boca, se llaga por las apaldas de Melisendra? Pues miren cómo la da un beso en mitad de los labios, y la prisa que ella se da a escupir, y a limpiárselos con la blanca manga de su camisa, y cómo se lamenta, y se arranca de pesar sus hermosos cabellos, como si ellos tuvieran la culpa del maleficio. Miren también cómo aquel grave moro que está en aquellos corredores, es el rey Marsilio de Sansueña; el cual, por haber visto la insolencia del moro, puesto que era un pariente y gran privado suyo, le mandó luego prender, y que le den doscientos azotés, llevándole por las calles acostumbradas de la ciudad,

Con cilladores delante  
Y envaramiento detrás;

y veis aquí donde salen a ejecutar la sentencia, aun bien apenas no habiendo sido puesta en ejecución la culpa; porque entre moros no hay “traslado a la parte”, ni “a prueba y estése”, como entre nosotros.

— Niño, niño — dijo en voz alta a esta sazón don Quijote —, seguid vuestra historia línea recta, y no os metáis en las curvas o transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas.

También dijo maese Pedro desde dentro:

— Muchacho, no te metas en dibujos, sino haz lo que ese señor te manda, que será lo más acertado; sigue tu canto llano, y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles.

— Yo lo haré así — respondió el muchacho, y prosiguió diciendo —. Esta figura que aquí aparece a caballo, cubierta con una capa gascona, es la misma de don Gaiferos; aquí su esposa, ya vengada del atrevimiento del enamorado moro, con mejor y más sosegado semblante, se ha puesto a los miradores de la torre, y habla con su esposo, creyendo que es algún pasajero, con quien pasó todas aquellas razones y coloquios de aquel romance que dice:

Caballero, si a Francia ides,  
Por Gaiferos preguntad;

los cuales no digo yo ahora, porque de la prolijidad se suele engendrar el fastidio; basta ver cómo don Gaiferos se descubre, y que por los ademanes alegres que Melisendra hace se nos da a entender que ella le ha conocido, y más ahora que vamos que se descuelga del balcón, para ponerse en las ancas del caballo de su buen esposo. Mas, ay sin ventura, que se le ha asido una punta del faldellín de uno de los hierros del balcón, y está pendiente en el aire, sin poder llegar al suelo. Pero veis cómo el piadoso cielo socorre en las mayores necesidades, pues llega don Gaiferos, y sin mirar si se rasgará o no el rico faldellín, ase della, y mal de su grado la hace bajar al suelo, y luego, de un brinco, la pone sobre las ancas de su caballo, a horcajadas como hombre, y la manda que se tenga fuertemente y le eche los brazos por las espaldas, de modo que los cruce en el pecho, porque no se caiga, a causa que no estaba la señora Melisendra acostumbrada a semejantes caballerías. Veis también cómo los relinchos del caballo dan señales que va contento con la valiente y hermosa carga que lleva en su señor y en su señora. Veis cómo vuelven las espaldas y salen de la ciudad, y alegres y regocijados toman de París la vía. Vais en paz, oh par sin par de verdaderos amantes! Lleguéis a salvamento a vuestra deseada patria sin que la fortuna ponga estorbo en vuestro felice viaje! Los ojos de vuestros amigos y parientes os vean gozar en paz tranquila los días (que los de Néstor sean) que os quedan de la vida!

Aquí alzó otra vez la voz maese Pedro, y dijo:

— Llanza, muchacho: no te encumbres; que toda afectación es mala.

No respondió nada el intérprete; antes prosiguió, diciendo:

— No faltaron algunos ociosos ojos, que lo suelen ver todo, que no viesen la bajada y la subida de Melisendra, de quien dieron noticia al rey Marsilio, el cual mandó luego tocar al arma; y miren con qué priesa; que ya la ciudad se hunde con el son de las campanas que en todas las torres de las mezquitas suenan.

— Eso no! dijo a sazón don Quijote —. En esto de las campanas anda muy impropio maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales, y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías; y esto de sonar campanas en Sansueña sin duda que es un gran disparate.

Lo cual oído por maese Pedro, cesó el tocar, y dijo:

— No mire vuesa merced en niñerías, señor don Quijote, ni quiera llevar las cosas tan por el cabo, que no se le halle. No se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y con todo eso, corren felicísimamente su carrera, y se escuchan, no sólo con aplauso, sino con admiración y todo? Prosigue, muchacho, y deja decir; que como yo llene mi talego, siquiera represente más impropiedades que tiene átomos el sol.

— Así es la verdad — replicó don Quijote.

Y el muchacho dijo:

— Miren cuánta u cuán lucida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes; cuántas trompetas que suenan, cuántas dulzainas que tocan y cuántos atabales y atambores que retumban. Támome que los han de alcanzar, y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo, que sería un horrendo espectáculo.

Viendo y oyendo, pues, tanta morisma, y tanto estruendo don Quijote, parecióle ser bien dar ayuda a los que huían, y levantándose en pie, en voz alta dijo:

— No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga supercheria a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos. Deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; si no, commigo sois en batalla!

Y diciendo y haciendo, desenvainó la espada, y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquél, y entre otros muchos, tiró un altibajo tal, que se maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán.”

Já estamos em pleno domínio da marionete profana, embora ainda em 1667 os Agostinhos Descalços tenham dado, com bonecos, uma representação da Paixão e em Ruão provocou escândalo uma peça intitulada *História do que aconteceu na capela dos Agostinhos Descalços do Bairro Martinville de Ruão desde a sexta-feira da semana da Paixão até a terça-feira depois da Ressurreição de Nosso Senhor*. Mas isto já é característico do período de transição entre a marionete religiosa e a profana.

Permaneceram, no entanto, sob a forma de presépios, os quais partiram de uma representação estática para uma dinâmica, existindo atualmente as duas formas. Primeiro, expunham-se os bonecos na manjedoura: A Virgem, o Menino, os Reis Magos, o burro, etc. Em seguida, as figuras animaram-se e os teatros de marionetes exploraram largamente o assunto sagrado. O teatro pròpriamente dito lançou mão do mesmo tema que, muito tempo depois, abandonado, voltou à sua forma estatuária. Entre nós existem as duas formas: a inanimada e os pastoris.

Mas as marionetes de Nice guardaram essa característica, tanto que são chamadas de *presepi*, montadas em haste. Apresentam-se por ocasião do Natal. Quando começa o espetáculo, um anjo desce da abóbada, depois de ter soprado em sua

trombeta, anunciando aos pastôres a boa nova. Depois da partida dos pastôres a cidade desperta e vemos o padeiro, Barba Micheu, o compadre Simão, a vizinha Barba Lamen, a comadre Cicoum, o sacristão e o padre dom Pellugna, o caçador, o pescador, a fiandeira, os gendarmes. Todo o mundo parte para Belém.

Os primeiros a se libertarem da influência religiosa, na Renascença, foram os italianos e dêles surgiu, no mundo das marionetes, uma figura internacionalmente conhecida até os dias de hoje: Pulcinella, secundada por uma multidão de outros tipos. A invasão da arte italiana na França, notadamente através do seu teatro e, mais particularmente, da *commedia dell'arte*, forma de espetáculo popular com inúmeros pontos de contato com o espírito das marionetes, propiciou a fusão de tipos, dando nascimento ao Polichinelo. Foi o reinado dos teatrinhos de bonecos que adquiriram um prestígio enorme nos meios populares graças à pressão sofrida pelos comediantes de feiras.

Três entidades teatrais gozavam dos privilégios e da exclusividade dos seus gêneros: a *Comédie-Française*, o Teatro dos Italianos e a Ópera de Lulli. Os comediantes de feiras não podiam representar peças, pois o teatro declamado era privilégio da companhia oficial; não sabiam como fazer *commedia dell'arte*, gênero típico dos italianos; e não podiam cantar porque o canto era exclusividade da Ópera. Valeram-se, então — além de pelotiquicês, acrobacias, pantomimas — das marionetes. "... ela (a *Comédie-Française*) tenta em vão abater essas companhias ambulantes que renascem constantemente. São perseguidas, mas pouco se incomodam com isto porque não têm grande coisa a perder. São proibidas de representar, derruba-se o teatrinho que haviam construído na feira de Saint-Germain. As companhias, então, procuram contornar o obstáculo, dando espetáculos com crianças, atôres de madeira, marionetes. Para ficar dentro das regras, tinham direito, durante o tempo da feira, a um estrado sem pintura nem cenário, onde podiam apresentar dançarinos, pelotiqueiros, atrações como se chamam hoje, e um só ator, Gilles, para divertir com piadas. Nada de música por causa da Ópera,

nada de diálogo por causa da *Comédie-Française*, nada de pantomima por causa dos Italianos”(16).

Ao mesmo tempo que Pulcinella se afrancesava e tomava cada vez maior impulso, um autor italiano, chamado Burattino, dava o seu nome ao boneco de luva e projetava-o por tôda a Itália: os *burattini*.

Na Espanha, reinava Carlos V, um apaixonado dessa forma de espetáculo. Michel de Guelderode, autor de uma peça intitulada *O pôr do sol*, diretamente relacionada com o espirito da marionete, conta-nos, em suas *Entrevistas de Ostende*(17):

“( . . . ) em 1556, depois de sua abdicação, Carlos V retirou-se para o convento de Yusta, na Estremadura, passando nessa casa conventual, nesse sepulcro úmido, pode dizer-se, os últimos anos de sua vida, dois últimos anos extremamente penosos, podemos crer.

“E lá, nessa semiletargia, o Imperador, despojado de tudo no limiar da Morte, sobrevivia como uma criança velha no meio dos mais engenhosos mecanismos de sua época. O sábio físico italiano Gianello, que vivia ao seu lado, fabricava-os mas o próprio Imperador, diz-se, distraía-se em desmontar ou em aperfeiçoar relógios, êsses sábios relógios que êle ouvia longamente soar as horas.

“Apaixonou-se também pelos autômatos, hábeis autômatos de engrenagens complicadas.

“E um dia, nostálgico, com certeza, do seu país flamengo, Carlos V pediu para ver um espetáculo de marionetes que lhe lembraria aquêles que assistira em sua infância na côrte de Malines, em casa de sua boa tia Margarida.

“Acedeu-se ao desejo do velho Imperador.

“Isto é, mais ou menos, o que conta a tradição.

---

(16) Lucien DUBECH, *Histoire Générale Illustrée du Théâtre*, Librairie de France, Paris, 1933, tomo IV, pág. 6.

(17) Michel de GHELDERODE, *Les entretiens d'Ostende*, L'Arche, Paris, 1956.

“Nessa época, nas estradas da Espanha, encontrava-se sempre um mostrador de marionetes ambulante. Estes, com efeito, tinham então e por pouco tempo ainda, o direito de estacionar nas praças públicas e muitas vêzes mesmo nas igrejas — sim, nas igrejas — e eu imaginei que aquêlê que se levava para Carlos V vinha dos Países-Baixos. Afinal de contas, na Espanha, os marionetistas foram durante muito tempo estrangeiros — italianos, na maioria das vêzes, boêmios também, e, — por que não? — flamengos.

“Mas o nosso, Mestre Ignotus, não foi apanhado nas estradas, mas arrancado dos calabouços onde a Santa Inquisição o jogara.

“É um poeta errante, um taumaturgo também e, saber-se-á, um antigo teólogo agora excomungado e condenado a ser queimado no próximo auto-de-fé, esta representação diante do imperador devendo ser a última. Assim começa o drama, num ambiente senil e sinistro.

“Dois grandes espíritos arruinados estão diante um do outro, ambos destinados a uma morte próxima, cujos sinais vão multiplicar-se.

“Nesta peça, que é como uma meditação sobre a Morte, pus-me a sonhar com êsse estranho encontro entre o Imperador envelhecido, afastado do mundo, e o mestre dos pequenos fantoches do seu país natal, dessas bonecas primitivas que iam suscitar sua última alegria, permitindo que êle ouvisse a língua de sua nação, dessa Flandres original e que a posse do Império do mundo não o fizera esquecer.

“A grandeza das marionetes está tôda aí, nesse último riso que provocam no condenado — porque o Imperador também está condenado e sabe disso — êsse último riso de verdade que o induz ao sublime e perturbador desejo de ordenar os faustos dos seus próprios funerais. E aqui nos deparamos com um desses enigmas da História: os funerais dum vivo, pelo próprio Carlos V ordenado. As crônicas acrescentam que êle teria seguido pessoalmente o desenrolar de tôda a cerimônia fúnebre, para em alguns dias entregar sua alma, de verdade. É imenso, é muito imperial para não ser verdadeiro — e desde

que o próprio historiador Gachard não ousa concluir... Em resumo, eis uma obra onde as marionetes se tornam as vozes premonitórias, onde o saltimbanco que as exhibe se revela como um agente do Destino.”

Na Inglaterra o sucesso também é grande e os *puppet players* apresentavam um repertório com peças como *Babilônia*, *Jonas e a baleia*, *Sodoma e Gomorra*, *A destruição de Jerusalém* e a mais famosa de tôdas: *A cidade de Nínive*. Mas o teatro em geral começa a tornar-se suspeito de depravador de costumes, perdendo cada vez mais o apoio popular e a proteção real. Os puritanos, por outro lado, movem campanhas sistemáticas contra as casas de espetáculos. Pequenos detalhes, por conseguinte, começaram a ser aproveitados pela própria Igreja para aniquilar o teatro, como, por exemplo, a crença de que era sacrilégio os homens se vestirem com roupas do outro sexo, e, por outro lado, se responsabilizava o teatro como causa do aparecimento da peste.

Henri Fluchère<sup>(18)</sup> faz notar que no mesmo ano em que John Ford fêz representar as suas mais belas peças, surgiu o panfleto de William Prynne especialmente dirigido contra o teatro e os atôres, *A Histrio-Mastix*, um assalto venenoso, grosseiro, pedante, em nome da moral, da religião e da lei, contra os autores, contra os atôres e o público também. Segundo êste panfleto, tinha sido provado, com a autoridade das Escrituras e dos Padres da Igreja, que “as peças de teatro são espetáculos criminosos, pagãos, dissolutos, impuros... e que a profissão de poeta dramático e a de ator e o fato de escrever, de representar e de ver representar peças de teatro é ilegal, infame e impróprio para Cristãos...” As atrizes (recentemente introduzidas na Côrte, onde as damas de honra da rainha, e a própria rainha, Henriqueta, se divertiam em representar papéis) aí são tratadas de “prostitutas notórias”; os magistrados que não têm agido contra os teatros são violentamente atacados, o autor chega mesmo a evocar a figura

---

(18) Henri FLUCHÈRE, *Présentation de Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, Cahiers du Sud, Paris, 1948.

de Nero. Certamente a Côrte reagiu com violência: Prynne foi prêso, perdeu suas orelhas no pelourinho, foi condenado a uma multa considerável e à prisão perpétua. Teve mesmo (por reincidência, mas sôbre um assunto puramente religioso) as duas faces marcadas com ferro em brasa, mas a publicidade feita em tôrno dêste caso deu importância ao panfletário. Era a Côrte que defendia o teatro e não mais o povo.

Ben Johnson, numa das suas comédias, *Bartolomeu fair*, satiriza êsse estado de coisas, essa intolerância, fazendo um dos personagens comparecer a um *puppet-show*:

B U S Y

Abaixo Dagon! Abaixo Dagon! Não posso suportar mais tão odiosas profanações.

O TITERITEIRO

Que quereis, meu senhor?

B U S Y

Quero expulsar êsse ídolo, êsse ídolo pagão, êsse monstro que fura o olho dos irmãos!... Vossos atôres, vossos poetastros, vossos dançarinos mouros ligam-se contra os irmãos e a causa.

O TITERITEIRO

Ficai sabendo, senhor, que não mostrô aqui nada que não tenha recebido licença da autoridade.

B U S Y

Sim, vós sois uma licença, a própria licenciosidade, Schimmey.

O TITERITEIRO

Eu possuo, senhor, a assinatura do Mestre dos Prazeres Pequenos.

B U S Y

Dizei antes a assinatura do Mestre dos rebeldes, a garra de Satanás! Ide ocultar-vos, fechai a bôca, bufões. Vossa profissão é amaldiçoada. Defendê-la é ligar-se a Beal. Hei de respirar tão ardentemente após vossa destruição quanto a ostra depois-da maré...

## O TITERITEIRO

Palavra de honra, senhor, não estou muito a par das controvérsias que se levantaram entre nós e os hipócritas, mas tenho na minha companhia um boneco chamado Denis, que foi mestre-escola e tentará responder-vos. Não receio confiar-lhe minha causa.

### UM ESPECTADOR

Muito bem dito! Muito bem dito! Mestre Lanterna. Não conheço, para combater um hipócrita, melhor campeão que uma marionete!

Trava-se, então, entre o puritano e o boneco a discussão mais burlesca. Por fim, esgotado e sem mais argumentos, o teologastro exclama: “Sim, vós sois a própria abominação, porque entre vós o macho se disfarça de fêmea e a fêmea veste-se como um macho! — Mentos, mentos! responde o boneco. Esse é o velho argumento, o eterno argumento que dirigis contra os comediantes; mas não tem nenhuma fôrça contra nós, os bonecos; entre nós não há macho, nem fêmea e, se quiseses podes verificar, homem zeloso, malicioso e míope”. E nessa altura, o boneco, levantando rápidamente sua veste, dá ao puritano desconcertado a prova cabal do que acaba de dizer. Então, Mestre Lanterna, contente com o seu triunfo e querendo levar até o fim sua vantagem, sustenta resolutamente que sua profissão está tão de acôrdo com a lei quanto a do seu adversário, continuando depois: “Não falei, com inspiração, tão à vontade quanto êle? Fiquei embaraçado com a sua ciência”?

Enfim, a onda de puritanismo que invadiu as representações teatrais, tentando sufocá-las, atingiu as marionetes, consideradas tão indignas quanto as outras. Mas os bonecos sobreviveram e deram um tipo imortal: *Punch*.

Na Alemanha têm-se notícias de teatrinhos de bonecos desde a época romana, mas a Reforma quase liquida com a estatuária animada, se não fôsse a intervenção do próprio Lutero e, logo depois, o interêsse do imperador Carlos V pelos seres mecanizados. No século XV surgiu um autor popular,

dedicando grande parte de sua obra ao repertório dos teatros de bonecos: Hans Sachs.

Um espantoso assunto, no entanto, nasceria nessa época, uma assombrosa peça de marionetes. "Seu valor filosófico, seu assunto provocam imediatamente um grande sucesso popular e tornam-se uma fonte de inspiração para os maiores poetas. A esta peça, feita para comediantes de madeira, e da qual temos um texto do século XVI, estão ligados duma maneira indissolúvel os nomes de Marlowe, Goethe e Lessing. A astrologia e a alquimia estavam em seu apogeu. Vimos Frederico III mais apaixonado por essas questões do que pelas do Império e eis o que se encontra na tese de Ernest Falignan e num livrinho de Meek sobre a origem da lenda popular: um certo George Sabel (em latim Sabelicus), nascido por volta de 1488 e tendo adotado o nome de Faustus Júnior, levava no princípio do século XVI a vida de estudante alemão tal como a tradição nos relata. Acredita-se descobrir sua passagem em Heidelberg. Como todos os espíritos dessa época é apaixonado pelas ciências ocultas e encontra um mestre em Franz von Sickingen. Torna-se professor, mas é expulso do cargo sob a acusação de pederastia. Pensa-se que obteve seu título de bacharel em 1509, porque se encontra seu nome nos registros da Universidade de Heidelberg. Depois conquistará o título de doutor. É falador, pretensioso, quer fazer-se passar por um grande personagem e procura fortuna de cidade em cidade. É um caráter estranho, praticando a astrologia e a quiromancia. É o protótipo do cético da Renascença. Morre em 1541, na miséria. Previne o dono da hospedaria onde está, em Wurtemberg, que vai morrer. Depois de uma noite horrorosa, onde os elementos parecem desencadeados, descobrem-no por terra, morto, a cama manchada de sangue e excrementos, o pescoço torcido, a cara contra o chão e as costas no solo. Esse fim terrível devia tomar uma importância considerável na imaginação popular. Nasce uma fábula. Conta-se a história por toda a Alemanha. Que maravilhoso assunto para o país dos *trolls*, dos *kobolds* e das paixões metafísicas! Esta peça permanecerá como o fecho da abóbada de todo o teatro de marionetes alemãs. Ultrapassará

mesmo as fronteiras e se inscreverá no repertório de quase todos os grandes teatros de marionetes do mundo inteiro. Em sua origem, e como sempre, a peça é representada de improviso. Foi somente muito mais tarde que espíritos curiosos e bem avisados se preocuparam em escrever o texto desta peça admiravelmente construída”.

*Fausto* é, sem dúvida, a peça máxima dos teatros de bonecos na Alemanha, mas vale a pena ainda examinar os heróis dêsse teatro. “Como nos outros países, a marionete cria seu herói”. Vejamos, porém, antes, o estado do teatro em geral na Alemanha dessa época. As produções nativas se caracterizavam pelos horrores melodramáticos ou pelas peças bufas, com Hans Wurst, o palhaço alemão, como chefe do espetáculo, havendo uma *troupe* italiana, no ano de 1670, introduzindo a figura de Arlequim, que alcançou grande popularidade, principalmente em Viena. Transformado num tipo alemão, Arlequim tornou-se o sinônimo de todos os baixos cômicos dos palcos europeus, como o próprio Hans Wurst, Eulenspiegel, o Louco, o Vício e o Demônio do teatro medieval ou o criado e o parasita da ópera.

Pois um dos heróis do teatro de marionetes veio diretamente do teatro mesmo: *Hanswurst*, que significa *João Abortido*. Esse João, no entanto, teve a sua popularidade ultrapassada por um personagem austríaco: *Kasperle*; enquanto nos Países-Baixos surge, primeiro Hans Pickelhaering e depois, Jean Klaassen.

Polichinelo, na França, expandia-se cada vez mais e, embora sua ascendência fôsse italiana, êle se nacionalizava e a memória perdia a lembrança do passado, enquanto o momento político, agitado, sob o mando do Cardeal Mazzarino, transformava o herói no mais popular comentarista. Êle não poupava as *mazarinadas* do Primeiro Ministro, seu compatriota, aliás:

“Posso vangloriar-me, sem vaidade, Mestre Júlio, que melhor do que vós, vim do povo e sou muito mais considerado por êle, porque já ouvi, com meus próprios ouvidos, dizerem: “Vamos ver Polichinelo” e jamais ouvi alguém dizer: “Vamos

ver Mazzarino". É esta a razão por que me recebem como um nobre burguês em Paris e vós, ao contrário, sois expulso como um piolho de igreja".

O primeiro marionetista a inaugurar uma tradição de família, isto é, o mais famoso dêlcs, chamava-se Pierre Datin, conhecido sob o nome de Brioché, tendo morrido em 1671 com mais de cem anos de idade. Seu filho, Fanchon, estabeleceu-se na feira de Saint-Germain, tendo representado diante de Luís XIV. Mas enquanto o Delfim assistia, encantado, às representações, Bossuet expulsava as marionetes de sua diocese e o próprio rei interveio para salvar Fanchon Brioché das garras da polícia.

Segue-se, na França, uma linhagem de ilustres e famosos marionetistas, usando todos os tipos de bonecos e aperfeiçoamentos cênicos. E mais: lançando mão do repertório normal do teatro, no *Boulevard du crime*, assim chamado porque nas peças corriam torrentes de sangue e lágrimas. Atingimos, então, Séraphin, em 1772, mestre em sombras chinesas, representando para a Côrte, seu teatrinho tomando o título de *Espetáculos das Crianças da França*. Estabelecido, expôs êste aviso: "Parisienses, o senhor Séraphin tem a honra de prevenir o público que para merecer cada vez mais sua confiança não cessou de variar seu espetáculo com um repertório que o próprio público deverá julgar". O sucesso é enorme e do espetáculo pode dizer-se que o parisiense, pela primeira vez, teve uma idéia do que seria o cinema. Séraphin representava diàriamente, dando duas sessões aos domingos, prestigiado pelo rei e pelo público, mas quando chega a Revolução êle guilhotina, em sombra, as figuras reais. Futuramente isto deveria ter um nome de polémica: teatro dirigido.

Aos 15 de agosto de 1870, um século depois do aparecimento de Séraphin, sua linhagem desapareceu e o espetáculo transformou-se. Foi o que lamentou um escritor da época.

"O nome de Séraphin, que tôda Paris conhecia e amava ... cometeu-se a barbaridade de afastar a boa mamãe Gigogne, grávida, a mulher de Polichinelo, que paria tão desembara-

çadamente, dançando, uma numerosa ninhada de títeres no meio da qual dançava outra mamãe Gigogne que, por sua vez, alguns segundos apenas depois do seu nascimento, paria também, dançando perto de sua mãe, outra ninhada de pequenos títeres. O vaso de flôres que, para grande espanto de Polichinelo, transformava-se em moinho que êle fazia girar as aspas duma maneira tão desajeitada mas tão reconfortante para as crianças — as sombras chinesas, as imitações ingênuas dos contos de Perrault, acusadas de serem muito rococós, foram substituídas por reduções, em miniatura, dos grandes espetáculos da Ponte Saint-Martin, da Gaîté e do Châtelet. As marionetes, os cenários, as máquinas, os truques foram aperfeiçoados. As crianças abrem cada vez mais os olhos, mas não se ouvem mais aquelas gargalhadas estrepitosas, aquelas palavras espontâneas que testemunhavam a grande alegria do pequeno público. Fêz-se, como em muitos grandes teatros, mais para olhos do que para o espírito.”

A mais célebre peça do repertório de Séraphin chama-se *A ponte quebrada* e é uma obra-prima no gênero pela simplicidade do assunto e coerência com o espírito das sombras. Vale a pena conhecer essa deliciosa pecinha:

### A PONTE QUEBRADA

*O quadro transparente representa uma paisagem cortada por um rio atravessado por uma ponte cujo arco está quebrado. À direita, num plano mais recuado, vê-se uma casa com uma tabuleta. No princípio da cena um rapazinho chega cantando e, com uma picareta, põe-se a derrubar tijolos numa das extremidades da ponte quebrada.*

#### Cena primeira

#### O RAPAZINHO

Trá-lá-lá! Trá-lá-lá! Ainda é cedo e não se vê nem um gato. Fui o primeiro a levantar-me. Vamos, vamos trabalhar depressa e para fazer o tempo passar mais depressa, cantemos. Trá-lá-lá...

*Enquanto êle trabalha com ardor chega, precipitadamente, no outro lado da ponte, um viajante que pára súbitamente ao ver que a ponte está partida.*

## Cena segunda

### O RAPAZINHO, O VIAJANTE

#### O VIAJANTE

Com minha precipitação ia cair no buraco. Mais um pouco e mergulhava no rio. Disseram-me, no entanto, que era o caminho mais curto para ir à cidade vizinha, mas não me disseram que a ponte estava em ruínas e que eu não poderia passar por cima dela. Meu Pai do céu! Isto vai me atrasar e não sei a quem pedir ajuda... Oh! Estou vendo um rapazinho do outro lado da ponte. Vou falar com êle (*Chama-o*). Olá! Meu amigo!

#### O RAPAZINHO

(*Que até então continuava trabalhando, levanta a cabeça*) Quem me chama? (*E volta a trabalhar*).

#### O VIAJANTE

Ei! Sou eu, meu filho. Pode dizer-me se o rio é muito fundo?

#### O RAPAZINHO

Os seixos tocam na terra, lire-lire-lá. Os seixos tocam na terra, lire-lô-pá.

#### O VIAJANTE

Ora sebo! Isso eu sei e você não está dizendo nada de novo. Mas diga-me, amiguinho...

#### O RAPAZINHO

Hein, meu senhor?

#### O VIAJANTE

Diga, meu filho, se eu poderia passar por dentro d'água?

#### O RAPAZINHO

Ora, que besteira! Por que não poderia passar?

Os patos já passaram,  
lire-lire-lá!

Os patos já passaram,  
lire-lô-pá.

O VIAJANTE

Você está pensando que sou um pato ?

O RAPAZINHO

(Saltando e rindo) Necas! O senhor parece mais um peru gordo.

O VIAJANTE

Que impertinente! Mas éle é môço e quer rir... Éi, meu amigo!

O RAPAZINHO

Hein, meu senhor ?

O VIAJANTE

Pode dizer-me a quem pertence aquela casa que estou vendo ali ?

O RAPAZINHO

A quem pertence ? Ora, não é preciso ser muito inteligente para saber disso:

A casa pertence ao dono,  
lire-lire-lá !

A casa pertence ao dono,  
lire-lô-pá !

O VIAJANTE

Lire-lô-pá ! Lire-lô-pá ! Éi, meu amigo !

O RAPAZINHO

Hein, meu senhor ?

O VIAJANTE

Vende-se vinho naquela casa ?

O RAPAZINHO

Se vendem vinho ?

Se vende mais que se dá, •  
lire-lire-lá !

Se vende mais que se dá,  
lire-lô-pá !

O VIAJANTE

Bolas! Quero saber se o vinho é bom.

O RAFAZINHO

É, que se deixa beber,  
lire-lire-lá!

É, que se deixa beber,  
lire-lô-pá!

O VIAJANTE

Acho que esse menino está zombando de mim. É preciso que eu saiba o nome d'ele a fim de me queixar às autoridades. Éi, meu amigo!

O RAFAZINHO

Ordene, meu caro senhor.

O VIAJANTE

Diga-me, meu jovem amigo, como é que você se chama?

O RAFAZINHO

O senhor quer saber meu nome? E o que é que o senhor quer fazer com o meu nome?

O VIAJANTE

Diga e não se incomode.

O RAFAZINHO

Me chamo como o meu pai,  
lire-lire-lá!

Me chamo como o meu pai,  
lire-lô-pá!

O VIAJANTE

Ah, você tem o mesmo nome do seu pai, seu farsante! Pois muito bem, seu sabido, vou enrascá-lo. Éi, meu amigo!

O RAFAZINHO

Vá dizendo, meu senhor.

O VIAJANTE

Diga-me, então, meu simpático, como se chama o seu pai? Peguei-o!  
Quero ver como éle se sai dessa!

O RAPAZINHO

O senhor quer saber como se chama meu pai? Acha que me empulhou,  
não é?

O VIAJANTE

Claro que o empulhei.

O RAPAZINHO

Bravo, meu senhor! O nome do meu pai  
É segrêdo de minha mãe,  
lire-lire-lá!  
É segrêdo de minha mãe,  
lire-lô-pá!

O VIAJANTE

Ai, que patife! Mas estou vendo que perco o meu tempo e não chego  
na hora para o encontro. O dia avança (*Tirando o relógio*). Com  
todos os diabos, meu relógio parou! Esse menino não se recusará a  
dizer-me que horas são. Ei, meu amigo!

O RAPAZINHO

Que é que o senhor quer?

O VIAJANTE

Por favor, menino, meu relógio parou. Pode dizer-me que horas são?

O RAPAZINHO

Claro, meu senhor. Eu tenho um relógio excelente e ainda por cima  
com um pêndulo.

O VIAJANTE

Ah! você tem um relógio de pêndulo?

O RAPAZINHO

Mas sim, meu senhor. Olhe. (*Volta-se e mostra-lhe o traseiro*).

Eis meu relógio solar,  
lire-lire-lá!  
Eis meu relógio solar,  
lire-lô-pá!

O VIAJANTE

Estão vendo o vagabundo? Mas espere, espere, seu insolente, para ver o que acontece com o seu relógio solar. Ah! ali está um barqueiro... (Chama-o) Ei, você do barco! Quer me levar para o outro lado?

O BARQUEIRO

Imediatamente. Desça por aqui, nosso burguês. (*Vê-se passar o barco no qual está o viajante*).

O VIAJANTE

Por favor, meu caro, quem é esse vagabundo que está trabalhando do lado de lá da ponte e que a tudo que a gente lhe pergunta responde com lires-lires-lá e lires-lôs-pá?

O BARQUEIRO

Por todos os santos, nosso burguês, é um vagabundo da pior espécie.

*Na ocasião em que o barco chega debaixo da arcada destruída, ouve-se o rapazinho dizer, enquanto joga pedras com a picareta:*

O RAPAZINHO

Homem ao mar! Homem ao mar!

O BARQUEIRO

Está vendo o tratante? Mas já chegamos, nosso burguês.

O VIAJANTE

Muito bem, meu amigo, estou satisfeito com você. Tome (*Dá-lhe dinhetro*).

O BARQUEIRO

(*Olhando o dinhetro*) Que bela porcaria!

O VIAJANTE

De que se queixa? Se eu soubesse não teria sido tão generoso.

O rapazinho, que não parou de trabalhar, agora detém-se e olha para o outro lado da ponte.

O RAPAZINHO

Ora essa! Prá onde êle foi? Não estou vendo mais aquêle homem. Que chato! Ele estava me divertindo.

O VIAJANTE

(Chegando junto dêle, com a bengala levantada) Ah! você estava se divertindo, hein? Vou dar-lhe um divertimento melhor, com o qual você não contava (Avança e dá-lhe umas bengaladas) Tome! Tome! Quer mais? Tome, filhinho, para aprender a cantar lires-lires-lá. Este é o segredo de minha mãe. Tome mais! Lires pam! Lires-pam!

O RAPAZINHO

(Gritando e defendendo-se com a picareta) Acabe com isso! Covarde! Batendo numa criança!

O VIAJANTE

Quebrei o vidro do seu relógio solar, não foi? Que pena! Mas você nunca mais vai se esquecer dêste relojoeiro! (Sai).

Nos séculos XVII e XVIII não somente as marionetes populares estavam em grande voga. Representava-se também dentro de casa e nas melhores casas. Certas peças de Molière foram adaptadas e representadas para as sobrinhas do Cardeal Mazzarino, por exemplo. O Duque de Guise não poupava esforços para ter sempre, no seu palácio, os comediantes de madeira. Da mesma maneira, o Duque de Bourbon. Numa carta de Madame de Graffigny, lê-se: "Acabo de ver marionetes que me divertiram muito. São muito boas e representaram a peça onde a mulher de Polichinelo pensa matar seu marido, cantando: Fagnana, fagnana. É um prazer ouvir Voltaire dizer seriamente que a peça é muito boa".

Por seu lado, Jean-Jacques Rousseau não deixava de tomar conhecimento das marionetes e conta-nos no princípio de suas *Confissões*(<sup>19</sup>).

---

(19) Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les confessions*, Éditions Garnier Frères, Paris, 1946, pág. 37 do 1.º volume.

“Chegou em Genebra um charlatão italiano chamado Gambacorta. Fomos vê-lo uma vez e depois não quisemos mais ir, mas êle tinha marionetes e nós nos pusemos a fazer marionetes. Essas marionetes representam espécies de comédias e fizemos comédias para as nossas. Não tínhamos prática, mas tentávamos imitar a voz de Polichinelo para representar essas encantadoras comédias que nossos pobres parentes tinham a paciência de ver e ouvir”.

No século XVIII as marionetes estavam em seu apogeu na França e essa voga estendia-se até a Itália. Todos os palácios venezianos possuíam seu teatrinho de bonecos e Malamani conta que:

“Em Veneza, na praça São Marcos, e na Piazzetta, até a queda da República, no tempo de Carnaval, numerosas barracas de *burattini* eram colocadas no meio dos tablados dos funâmbulos, dos estábulos e dos estrados de dentistas. A princípio foram apenas autorizados em barracas fechadas, onde se pagava para entrar. A representação devia começar ao pôr do sol e terminar quando os teatros abrissem, porque os empresários e os diretores receavam a concorrência dos *burattini*. Mas em 1760 alguns dêles livraram-se da barraca e mostraram-se gratuitamente ao público, a serviço do famoso charlatão Gambacorta, ao qual serviam de reclamo para a venda de algum bálsamo prodigioso.”

Os comediantes de madeira incorporaram ao seu repertório as grandes óperas e quanto aos tipos deve-se assinalar Cassandrino, segundo Stendhal “um velho namorador de cinquenta e sessenta anos, lépido, ágil, de cabelos brancos, bem empoado, bem cuidado, assim como um cardeal. Além disto, Cassandrino abandonou os negócios e brilha na sociedade. Seria, na verdade, um homem perfeito se não tivesse a desgraça de cair regularmente apaixonado por tôdas as mulheres que encontra”.

As marionetes também estão em moda em Gênova e em Milão são célebres, com um personagem muito do agrado do público: Girolamo, grande farsante. Mas segundo uma testemunha da época o mais impressionante de tudo são as danças:

“A dança (...) é verdadeiramente incrível, não há uma dessas marionetes que não faça inveja a tantos dançarinos de Nápoles, Londres ou Paris, que ganham grandes ordenados. Dança horizontal, dança de lado, dança vertical, tôdas as danças possíveis, tôdas as variações dos pés e das pernas que admiramos na Ópera são encontradas no teatro Fiando. E quando a boneca termina sua dança, quando é bem aplaudida, quando o st-st-st faz-se ouvir na platéia, pequeno assobio de admiração, precursor do grito de entusiasmo — *fori! fori!* — que chama o artista, ela sai dos bastidores, saúda com uma pôse bem estudada, coloca sua mãozinha no coração e só se retira depois de haver imitado completamente as grandes cantoras e os altivos dançarinos do Scala (Jal)”.

No século XVII já, as marionetes italianas tinham invadido Londres e no ano de 1688 Pulcinella iria desbancar o personagem mais importante dos teatrinhos de Londres, *Oldvice*, transformando-se em *Punch*, a partir de então projetando-se em todo o mundo. A princípio êle era galante, alegre e brincalhão, libertino, falador, mas envelhecendo, tornou-se cruel e imoral.

As marionetes inglêsas dessa época são tôdas de fio e *Punch* tornou-se ainda mais célebre através dos espetáculos de Powell, marionetista que viajou por tôda a Europa, terminando por estabelecer-se em Londres e batizando seu teatrinho de *Punch's Theater*, chegando a representar um *Fausto*. Foi citado por autores célebres como Swift, Stel e Addison.

Swift preocupou-se muito com as marionetes:

“Para representar a vida humana e para mostrar todos os ridículos que ela contém, o espírito inventou o espetáculo das marionetes, cujo principal ator é um louco... A companhia do Mar do Sul prova também esta grande verdade à sua maneira no famoso teatro que se chama: *A Bólsa*. Os diretores puxam os fios e aos seus impulsos obedecem milhares de tolos, triste exemplo de loucura... A cena mutável da vida é um teatro onde aparecem figuras de tôda espécie: jovens e velhos, príncipes e camponeses, dividindo os papéis.

Alguns atraem nossos olhares por uma falsa grandeza, enganadora aparência que impede de percebermos que o interior é de madeira. Que são nossos legisladores em seus tribunais? Muitas vêzes máquinas que fingem pensar. Pode acontecer que uma acha de lenha ostente um diadema, que um barrote ocupe o lugar dum lorde, uma estátua pode ter a sobranceira franzida e iludir-nos com seu ar meditativo.”

Mas voltemos a Punch e, segundo Payne Collier, no seu livro *As façanhas do senhor Punch*, de 1790, vejamos o esboço de acôrdo com o qual, variando a improvisação do momento, é claro, Punch aparecia em todos os teatros:

“Ei, por favor, um momento, prestem atenção. Vou contar uma história, a história do senhor Punch que foi um tratante sem fé e assassino. Ele tinha uma mulher, um filho também, todos dois duma beleza sem igual. O nome do filho eu não sei, mas o da mãe era Judith. Muito bem, muito bem, muito bem.

“O senhor Punch não era tão bonito quanto ela. Tinha um nariz de elefante, senhor! Nas suas costas elevava-se um cone que atingia a altura da sua cabeça, mas isto não impedia que êle tivesse, diz-se, a voz tão sedutora quanto a de uma sereia e por causa dessa voz seduziu Judith, a linda jovem. Muito bem, muito bem, muito bem.

“Mas êle era tão cruel quanto um turco e como um turco não podia contentar-se com uma mulher só (na verdade é pouca coisa uma mulher só), mas a lei o proibia de ter duas, ou vinte e duas, embora êle pudesse manter a tôdas. Que fêz então o celerado? Amasiou-se. Muito bem, muito bem, muito bem.

“A senhora Judith descobriu a coisa e, em seu furor ciumento, agarrou-se ao nariz do seu espôso e no de sua folgazã companheira. Então Punch aborreceu-se, bancou o ator trágico e com uma cacetada abriu-lhe a cabeça em duas. Oh! O monstro! Muito bem, muito bem, muito bem.

“Depois agarrou o seu jovem herdeiro... oh! pai desnaturado! e jogou-o pela janela do segundo andar, porque

preferia ficar com a mulher que amava do que com a espôsa legítima, senhor! E ligava tanto o seu filho quanto uma pitada de rapé. Muito bem, muito bem, muito bem.

“Os pais de sua mulher vieram à cidade pedir-lhe contas dêsse procedimento, senhor! Ele armou-se com um cacête para recebê-los e serviu-lhes o mesmo mólho que já dera à sua mulher, senhor! Dizia que a lei não tinha sido feita para êle, zombava dos códigos e acrescentava que se a justiça lhe estendesse as garras êle saberia ensiná-la a viver. Muito bem, muito bem, muito bem.

“Então foi viajar no estrangeiro, tão amável e tão sedutor que três mulheres sômente recusaram seguir suas lições tão instrutivas. A primeira era uma môça simples do campo; a segunda uma piedosa abadessa; a terceira, eu bem que gostaria de dizer o que ela era, mas não ousou: era a mais impura das impuras. Muito bem, muito bem, muito bem.

“Na Itália, encontrou mulheres da mesma espécie; na França, falavam muito alto; na Inglaterra, tímidas e virtuosas a princípio, tornavam-se as mais amorosas do mundo; na Espanha, eram arrogantes como crianças, embora frágeis; na Alemanha, eram apenas gêlo. Aí êle não viajou mais, não foi ao norte, o que teria sido uma loucura. Muito bem, muito bem, muito bem.

“Em tôdas as suas andanças não teve nenhum escrúpulo de brincar com a vida dos homens. Pais e irmãos passavam por suas mãos. Treme-se só de pensar no horrível caminho de sangue que êle traçou por sistema. Embora tivesse uma corcunda as mulheres não lhe resistiam. Muito bem, muito bem, muito bem.

“Dizia-se que êle tinha um pacto com o velho Nic'las (O demônio), como o chamam, mas mesmo que eu soubesse de alguma coisa não diria. Talvez seja devido a isso que êle obteve tanto sucesso por tôda a parte por onde andou, senhor!, mas acho também, convenhamos, que essas senhoras eram um pouco assim-assim, senhor! Muito bem, muito bem, muito bem.

“Por fim, volta à Inglaterra, um libertino completo e um verdadeiro pirata. Logo que desembarcou em Dover mudou de nome e disfarçou-se, mas a polícia tinha tomado providências e êle foi prêso onde menos poderia esperar. Muito bem, muito bem, muito bem.

“Entretanto aproximava-se o dia em que deveria saldar suas contas. Quando a sentença foi pronunciada pôs-se a pensar em como fugir à execução e quando o carrasco, de cara sinistra, anunciou que tudo estava pronto, êle lhe piscou o ôlho e pediu para ver sua amante. Muito bem, muito bem, muito bem.

“Alegando que não-sabia como servir-se da corda que pendia da fôrca, senhor, passou a cabeça do carrasco no nó corredio e retirou a sua. Enfim, o diabo veio reclamar sua dívida, mas Punch perguntou-lhe o que queria dizer, com certeza estava sendo tomado por outro, não conhecia o contrato de que lhe falava. Muito bem, muito bem, muito bem.

“Ah, você não o conhece! exclamou o diabo. Muito bem. Vai conhecer agora. E logo engalinharam-se numa luta tremenda. O diabo lutava com o forçado e Punch com o cacete, mas mesmo assim senhor, êle matou o diabo. Hurra! O velho Nick (o diabo) morreu, senhor! muito bem, muito bem, muito bem.”

Marionetes representaram *Macbeth*, em 1797, e personalidades políticas eram retratadas nos espetáculos. Sabe-se de uma peça em que Nelson, depois de uma das suas batalhas, oferece um lugar de capitão a Punch, que o recusa com receio de morrer afogado.

Nos países de língua germânica as marionetes atingiam, no século XVIII, o máximo, apresentando obras de Shakespeare e mesmo peças da atualidade, além de Molière. Em Viena representavam-se as óperas e Bale tornou-se o centro das marionetes, até que em princípios do século XVIII os teatros moveram uma guerra contra os comediantes de madeira.

Goethe estuda e ama as marionetes. Já disse que foi buscar o seu *Fausto* nessas representações e em *A vocação*

*teatral de Wilhelm Meister*<sup>(20)</sup> conta-nos a atitude do seu herói diante de uma representação de bonecos:

“Como aquilo se passava? Tal era agora sua preocupação. As marionetes não falavam, êle já compreendera, não se moviam sòzinhas, já suspeitara. Mas por que tudo isso, no entanto, era tão bonito e por que pareciam falar e movimentar-se sòzinhas? Por que sentia-se um tão grande prazer, olhando-as? Seriam as luzes, as pessoas? Êsses mistérios o perturbavam tanto mais quanto êle queria estar ao mesmo tempo com os encantados e os encantadores, gostaria de participar do jôgo e gozar igualmente, como espectador, do prazer sentido pelas outras crianças.

“A peça tinha terminado, o balé já começara, quando Wilhelm tentou aproximar-se sorrateiramente da tenda. Logo que o pano caíra, logo que a vigilância foi relaxada e um barulhinho preveniu-o que, do outro lado, estava-se ocupado a arrumar alguma coisa, levantou a cortina e olhou entre os pés da mesa. Uma criada o viu e puxou-o para trás. Mas êle já vira que juntavam amigos e inimigos, Saul e Golias, negros e anões numa caixa de gaveta; e sua curiosidade mal satisfeita tornou-se um nôvo alimento.”

Já em 1731 o príncipe Nikolaus Esterhazy havia instalado um teatrinho em seu próprio castelo e fizera Haydn escrever cinco pequenas operetas. O próprio Haydn possuía um teatrinho em sua casa. Em Mannheim representa-se o *Don Juan*, de Molière e a freqüência aos espetáculos é cada vez maior. Mais tarde, Hoffmann também escreveria peças para as marionetes e em 1810 Heinrich von Kleist<sup>(21)</sup> mergulhava a fundo nesse mundo maravilhoso, aliando-o à sua poesia e ao seu teatro. No princípio do seu livrinho sôbre as marionetes conta que encontrou o senhor C., bailarino e confessou-lhe seu espanto por “tê-lo visto várias vêzes no teatro de marionetes

---

(20) J. W. GOETHE, *Wilhelm Meister*, Editorial Claridad S. A., versión de Rogerio Z. Falguera, Buenos Aires, 1944.

(21) Heinrich von KLEIST, *Teatro de marionetes*, Ministério da Educação e Saúde, tradução de Paulo Mendes CAMPOS, Rio de Janeiro, 1952.

instalado no mercado e que divertia o público com pequenos dramas burlescos, entremeados de danças e canções”.

E continua.

“Garantiu-me êle que a arte da pantomima dêses bonecos lhe dava muito prazer, deixando-me entender que um bailarino que deseja aperfeiçoar-se, muitas coisas poderia aprender com êles.

“Como esta opinião, da maneira com que êle a apresentava, me pareceu mais que mera fantasia, sentei-me a seu lado para interrogá-lo acêrca de seus argumentos. Perguntou-se se não concordava em que os movimentos dos bonecos, sobretudo dos menores, eram extremamente graciosos. Não pude negar que isso fôsse verdade e que tinha visto um grupo de quatro a dançar numa roda, à moda da roça, e que não poderia ser melhor nem mesmo em um desenho de Teniers.

“Informei-me, então, sôbre o mecanismo dessas figuras e lhe perguntei como era possível — sem ter miríades de cordéis presos aos dedos — governar cada membro e tôdas as suas partes segundo o ritmo do movimento exigido pela dança. Respondeu-me que não era necessário imaginar que o titeriteiro afrouxava ou puxava o arame de cada membro durante os diversos movimentos da dança. Cada movimento, disse êle, tem o seu centro de gravidade; basta dirigir êste no interior da figura: os membros, que não passam de pêndulos, obedecem mecânicamente, sem o auxílio de ninguém. Acrescentou que êsse movimento era muito simples: cada vez que se desloca o centro de gravidade segundo uma linha reta, os membros começam a acompanhar uma curva e que, muitas vêzes, balançado acidentalmente, o conjunto todo se põe a oscilar com um ritmo comparável ao de uma dança.

“Essa observação pareceu-me trazer algum esclarecimento sôbre o prazer que êle achava no teatro de marionetes. Não obstante, eu ainda não podia suspeitar das conclusões a que êle chegaria, ao prosseguir.

“Perguntei-lhe se êle achava que o titeriteiro que dirigia êses bonecos devia ser êle próprio um bailarino ou, pelo menos, ter alguma idéia do que é a beleza na dança.

“Respondeu-me que, embora fôsse a coisa fácil sob o aspecto mecânico, não poderíamos concluir daí que pudesse ser manobrada inteiramente sem sensibilidade.

“A linha que deve descrever o centro de gravidade, de certo, é, em geral, muito simples e, em sua opinião, na maioria das vêzes, reta. Nos casos em que é curva, a lei de sua curvatura é, no mínimo, de primeiro grau e, no máximo, de segundo; ainda neste último caso, elítica, sendo esta forma de movimento, disse êle, muito natural para as extremidades do corpo humano por causa das articulações; portanto, não se requer do titeriteiro muita arte para traçá-la. Vista de outra forma, essa linha permanece um tanto misteriosa, porque não é outra coisa senão o caminho que faz a alma do bailarino, e êle muito duvidava de que o titeriteiro pudesse percorrê-lo sem situar-se êle próprio no centro de gravidade do boneco, quer dizer, senão *dançando*.

“Repliquei-lhe que me tinham falado do officio de titeriteiro como uma coisa desprovida de espírito, qualquer coisa como girar a manivela quando se toca um realejo.

“De modo algum, retrucou, os movimentos dos dedos, pelo contrário, têm relações bastante sutis com os dos bonecos que estão ligados a êles, relações essas comparáveis às dos números com seus logaritmos, ou então das assíntotas com a hipérbole. Expressiu sua crença de que as marionetes seriam um dia esvaziadas dêsse último vestígio de espírito, de que acabava de falar, que a sua dança passaria inteiramente para o domínio da mecânica e que seria obtida com o auxílio de uma manivela, justamente como eu o havia imaginado.

“Confiei-lhe meu espanto ao vê-lo achar digna de tal atenção essa espécie de arte inventada para a turba. Não apenas acreditava êle que ela fôsse capaz de evoluir, mas êle próprio parecia ocupar-se disso.

“Sorriu, dizendo-me que tinha a ousadia de pretender que, se um mecânico lhe constrísse uma marionete de acôrdo com suas exigências, êle poderia apresentar com ela uma dança que nem êle nem nenhum outro bailarino de seu tempo, inclusive Vestris, poderiam igualar.”

Em Colônia, no princípio do século XIX, Christophe Winter dirige o Hannesche Theater, dando três tipos de espetáculos: um para as crianças, outro para as pessoas grandes e ainda outro para o público dos domingos. Em suas peças tudo terminava bem, até mesmo quando fêz *Romeu e Julieta*.

Os marionetistas se sucedem, surgindo o grande poeta das marionetes no século XIX: o conde Pocci.

“Um general bávaro, o marquês Karl Wilhelm von Heydeck, possuía um teatro de marionetes que deu a Josef Schmid, em 1858. Este funda uma empresa em Munique e é o famoso conde Pocci que se torna o escritor oficial desse teatro, tendo escrito quarenta e uma comédias. Possuía um humor encantador. Sua sátira nunca era maldosa, dando a Kasperl um caráter, que lhe é particular e cuja comicidade é baseada sobre o contraste entre a realidade vulgar do personagem e o mundo de fantasia onde ele se movimenta. Não há grosseria, nem na linguagem nem na ação.”

O marionetista Schmid era excelente, tendo inventado uma porção de figuras interessantes e solicitado a cooperação de pintores de nomeada, assim como a vários escultores.

Parece que foram os alemães que introduziram na Rússia o gosto pelas marionetes, mas a primeira notícia que se tem daquele país data de 1633 e sabe-se que em 1672 o pastor da igreja protestante de Moscou fêz representar uma peça intitulada *Ester*.

“Petruska nasceu no século XVII. Sabemos que, sob o reinado do Imperador Alexis, ele foi proibido de 1648 a 1672. Petruska é um personagem extremamente popular, muito vulgar em suas palavras e em seus atos. Faz parte da raça dos Polichinelos e é quase exclusivamente representado por marionetes de luva.”

Sucederam-se representações, não somente populares mas em palácios e a própria Catarina II, em suas memórias, refere-se a uma dessas representações. E, como sempre, espetáculos religiosos são organizados. Depois de Petruska, o tipo mais popular entre os comediantes de madeira é Zaporozjetz,

da Ucrânia, sujeito terrível, uma espécie de anarquista que mata todo mundo.

Voltando à França, para obedecer à ordem cronológica que este estudo vem seguindo, vamos encontrar um personagem que foi muito amado, um típico personagem à Luís XV: Lafleur, que parece ter nascido de uma representação sacra, *O nascimento do menino Jesus*, somente depois tomando o caráter profano com que se aliou a vários outros personagens. “O caráter particular de Lafleur é o de um criado de comédia com todos os vícios que comporta este estado. Sua probidade não é excessiva. É mentiroso. Gosta de beber e de comer bem. Adora as mulheres. Sempre de bom humor, crepitante de espírito, possui a palavra que convém a todas as situações. Compraz-se em produzir farsas. É um camponês que conhece bem a cidade, mas tem bom coração e, se a honestidade nem sempre é ortodoxa, pelo menos não lhe faltam sentimentos. É altivo, tem o dever da justiça e isto faz que ele se revolte. Escarnece das leis e da autoridade sempre que estas não estão de acordo com sua sede de equidade, que é a marca infalível do herói popular.”

Chegamos então a um dos personagens mais célebres de toda a história dos bonecos-atores, mistura de Arlequim e Pierrô, nascido depois da Revolução Francesa, já no Império: Guignol. Nasceu do teatrinho de Laurent Mourguet e Lambert Grégoire Ladré, que se instalaram no Jardim Chinês, em Paris. “Que representa este nome? pergunta Chesnais. Todas as hipóteses foram formuladas. É uma deformação da palavra Chignolo, cidadezinha lombarda? Afinal o inseparável companheiro de Guignol, Gnafron, continua sempre a chamá-lo de Chignol, mas estará aí a verdade? Gnafron não apareceu logo. É uma transformação de Polichinelo. Perdendo sua corcunda, perde todo o lado mau deste último. Torna-se lionês, com tudo o que esta palavra comporta. Mourguet cria um mundo, este mundo eterno do qual já vimos todos os caracteres na comédia italiana; é Guignol criado de comédia, o rapaz simpático, bem apessoado; é Gnafron, o arreliado de bom coração; é Canezou, burguês de Lião; Caroline, a jovem

apaixonada; Arthur, o jovem apaixonado; Piffard, o truculento e Madelon companheira de Guignol.”

O mais célebre de todos os teatros de marionetes de fio na França, foi o Teatro Joly, fundado pelo homem que lhe deu o nome, em 1830, apresentando um presépio, logo depois dedicando-se também às peças profanas e às sombras chinesas. Vêm depois os Pajot-Walton's, descendentes de uma nobre família de titeriteiros que percorreu cidades e cidades da França, transformando-se no maior teatro ambulante daquele país, até o dia em que os oito vagões de material se incendiaram. Pajot II, no entanto, reúne os escombros e monta um número de *music-hall*, voltando a percorrer, dessa vez, cidades estrangeiras: Berlim, Milão, Lisboa, Constantinopla, Madri, Buenos Aires.

Os românticos prestaram suas homenagens aos bonecos e a própria George Sand escreveu: “Que significa isto de *burattini*? É a marionete clássica, primitiva, a melhor. Não é o *fantoccio* de tôdas as peças que, pendurado no teto por fios, anda sem tocar na terra ou faz um ruído ridículo e inverossímil. Esta moda mais sábia e mais completa da marionete articulada chega, com grandes aperfeiçoamentos mecânicos, a simular gestos bastante verdadeiros e poses bastante graciosas; não há dúvida que se possa chegar, por meio de outros aperfeiçoamentos, a imitar completamente a natureza; mas, aprofundando a questão, fiquei pensando onde estaria a finalidade e que vantagem a arte poderia obter dum teatro de autômatos. Quanto maiores e mais semelhantes aos homens, mais o espetáculo dêsses atôres postiços será uma coisa triste e mesmo assustadora.”

Defendendo, assim, o boneco de luva, George Sand monta um teatrinho em Nohant, que tinha menos de acontecimento dramático que de mundano, mas um impulso sério foi realmente dado por Maurice Sand e Eugène Lambert, ambos discípulos de Delacroix, que se puseram a esculpir as figuras, criando os tipos de Guignol, Purpurin, Pierrô Combrillo, Isabelle, Della Spada, o Capitão, o Gendarme e um monstro verde. E pouco a pouco o teatrinho de Nohant foi-se impondo,

por outras figuras criadas e pelo repertório. “Maurice Sand era a verdadeira alma dêsse teatro, que logo usou o título de Teatro dos Amigos. Entre 1854 e 1872 foram dadas mais de cento e vinte obras diferentes e tôda Paris lá desfilou. Representou-se *A dama das camélias* diante do próprio autor.”

Posteriormente, Maurice Sand instala o teatrinho em Passy, lá representando até o ano de sua morte: 1889.

Pouco tempo antes, Duranty havia instalado o seu teatrinho nos jardins das Tulherias, tendo o escultor Leboeuf feito as cabeças. O teatrinho obedeceu a todos os planos de arquitetura e pintura. Por outro lado, cuidou severamente dos costumes e dos cenários, do repertório e das vozes.

Antes ainda, desde 1862, deparamo-nos com uma figura impressionante no mundo das marionetes: Lemercier de Neuville, que começou, por insistência de amigos, criando um curioso teatrinho: *L'Erôtikon Theatron*. A 27 de maio daquele ano, depois do espetáculo, num jantar, bebeu-se à morte do teatro francês e à prosperidade das marionetes. O teatrinho durou pouco, apenas um ano, mas Lemercier de Neuville não abandonou a idéia e passou a fabricar *pupazzi* para distrair seu filhinho, a princípio, depois os amigos, e os jornais começaram a falar de sua representação. De sucesso em sucesso, Lemercier de Neuville caiu na moda e seu prestígio jamais foi abalado até a sua morte. “De 28 de novembro de 1863, com *Perfis e silhuetas*, até 7 de junho de 1891, Lemercier de Neuville escreveu cento e seis peças das quais algumas foram representadas quinhentas vêzes. É também autor de um grande número de obras sôbre marionetes, histórias e peças. Mas o mais divertido dos seus livros é, sem dúvida, *Recordações de um marionetista*, onde, contando a história dos seus *pupazzi*, êle termina por fazer a história da França de sua época”.

Lemercier de Neuville, representando para todo tipo de público — famílias aristocratas, burguesas, espetáculos privados ou comuns — também representou para o imperador do Brasil, Dom Pedro II.

Em 1879 surgiu um marionetista impressionante: Holden. No *Diário* de Edmond de Goncourt podemos ler: “Sábado, 5

de abril. As marionetes de Holden. Essas figuras de madeira são um pouco inquietantes. Há uma dançarina fazendo piruetas nas pontas dos pés sob a luz da lua, pela qual poderia apaixonar-se um personagem de Hoffmann, e ainda um *clown* que se deita, procura sua posição no leito e adormece com poses duma humanidade de carne e osso”.

O próprio Lemercier de Neuville diz: “Os fantoches de Thomas Holden eram certamente maravilhas de precisão e longe de mim negar o seu valor, mas êles se dirigiam aos olhos e não ao espírito, sua própria perfeição é um defeito. Eram admirados, mas não faziam rir; espantavam, mas não encantavam. Além do mais, eram mudos, defeito que poderia ser remediado, mas que diálogo vivo e animado se poderia pôr na bôca dêsses títeres cujos gestos eram regulados e que não tinham uma fisionomia?”

Holden levou ao máximo a mecanização do boneco e numa entrevista de 1887 falava a respeito do seu trabalho: “Minha tarefa detrás do pano não é uma sinecura e para movimentar todos êsses homenzinhos já molhei mais duma camisa. Passando da máquina hidráulica à pilha elétrica e do aparelho pneumático ao magnetismo, chega-se muitas vêzes ao reumatismo, sobretudo em certos teatros onde as correntes de ar parecem ter instalado seu domicílio; tudo isto não constitui uma tarefa das mais agradáveis. Sem contar os pesos a levantar, os fios a puxar, ora em pé, ora de joelhos, muitas vêzes deitado de barriga em posições quase sempre perigosas, mas sempre muito incômodas; ora suspenso por um pé ou pendurado por um braço numa barra de ferro, indo da direita para a esquerda, de alto a baixo, cantando, falando, gritando segundo as necessidades do momento, não tendo nem mesmo o tempo de respirar, mudando o timbre de minha voz segundo o personagem apresentado ao público e sempre transpirando como num banho turco, eis um dos segredos mais importantes da minha profissão.

“Numa empresa como a minha é raro não acontecerem acidentes aos meus homenzinhos: às vêzes, é um braço que se desloca, outras um pé que entorta. Para nada esquecer e

a fim de reparar tudo isto para a representação do dia seguinte, um caderno é mantido em dia escrupulosamente, no qual podem ler-se anotações como estas:

    tabuleta do barbeiro quebrada  
    fixar a cabeleira de Cassandra  
    fazer um rabo nôvo para o touro  
    baixar a bambolina  
    levantar o fundo de mar  
    empalhar novamente o cachorro  
    óleo para as máquinas  
    carvão, álcool, fio de ferro, platina, cêra  
    lavar os calçados do palhaço  
    fazer um nariz para o polícia, etc.

“Mas basta, não revelarei mais nenhum segredo da minha profissão. Deixo ao espectador a tarefa de deslindar os inumeráveis fios e se êle quisesse me fazer concorrência eu lhe recomendaria que se munisse imediatamente dos seguintes objetos para começar a tarefa: algumas centenas de metros de tecido e uma máquina Singer para costurá-las; vinte quilos de tintas diferentes e pincéis e escôvas, com homens que saibam usá-las; madeira para fazer fantoches que tenham uma cara inteligente; quinhentas rodinhas velhas de relógio; uma centena de molas de relógio; sete quilos de cabelos, cento e cinquenta pares de olhos artificiais em miniatura; um aparelho para fabricar meias de sêda; duas maquinazinhas a vapor, uma chaleira, uma caixa de ferramentas completa de marceneiro, algumas centenas de quilos de fio de ferro de todos os diâmetros, bombas, baldes, serviços de mesa, copos, garrafas e uma infinidade de outros acessórios cuja nomenclatura encheria dez páginas de um livro, sem falar dos trajes, tecidos para sua confecção e numerosos braços para fabricar e manter tudo isto nas condições requeridas.”

O inglês Thomas Holden andou o mundo inteiro e num certo sentido pode ser considerado o pai da marionete moderna.

O mais célebre teatrinho de sombras dos fins do século XIX foi *Gato preto*, tornando-se conhecido no mundo inteiro. O renomado crítico teatral Jules Lemaitre chegou a dizer a respeito do seu animador, Henri Rivière: “Ele tem, como desenhista, a simplificação justa, o sentimento da vida, a abundância da invenção plástica e a tudo isto junta a imaginação sonhadora e grande dum verdadeiro poeta... Seus recortes de paisagens, de arquiteturas, de multidões, de grupos ou de figuras isoladas sob céus feéricos e mutáveis são obras-primas, breves como fogos de Bengala e fugitivas como sombras, mas obras-primas de côr, de graça e de emoção.”

O primeiro teatro de marionetes literárias foi o *Pequeno Teatro*, que estreou em 1888. Durou pouco tempo, mas obteve resultados bem curiosos. Representou Cervantes, Aristófanes, Shakespeare, Hrotswitha, mistérios e lendas bíblicas. Seu animador, Signoret, disse, num manifesto: “Muitas pessoas que não são estranhas às letras apenas sabem que existe um teatro hindu. As maravilhas da cena grega quase não foram transportadas em nossos teatros. As peças latinas não tentaram um hábil diretor; também não se tem tentado fazer-nos conhecer os mistérios da Idade Média. Quase nada tem sido feito pela farsa francesa ou italiana e o teatro espanhol, tão transbordante de vida, permanece sepultado nos livros. Os admiráveis dramaturgos do século XVI na Inglaterra não viram, em nosso país, as luzes da ribalta — com exceção de Shakespeare — e a obra de Shakespeare, apesar de louváveis tentativas, apenas raramente tem sido bem interpretada de modo a satisfazer aquêles que a amam e a compreendem.”

Para melhor compreender o *Pequeno Teatro* e suas altas pretensões, vale a pena, ainda, citar o que se segue:

“As marionetes da sala Vivienne são exigentes, quiseram logo apropriar-se do que há de mais belo no repertório dramático de todos os tempos e de todos os países. Uma vez que os teatros sérios, disseram elas, não querem essas velharias, é preciso que nós as adjudiquemos. Para começar foram traduzidas para elas duas maravilhosas *féeries*: *Os pássaros*, de Aristófanes e *A tempestade*, de Shakespeare. Os pequenos

atôres reclamaram também prólogos onde, sob o pretexto de solicitarem indulgência, deram a entender que são os únicos comediantes possíveis. Três prólogos foram escritos e o senhor Richepin escreveu, dos três, aquêles onde nossos fantoches são mais apaixonadamente glorificados. Ele pretendeu, sem dúvida, conquistar o apoio de tão altos personagens... As marionetes são melômanas. Quiseram que se pusesse música em tôda parte, música, bem entendido, composta para elas e que, ao mesmo tempo, agradasse ao espectador mais ignaro e satisfizesse o mais difícil entendido.

“Um jovem escultor de verdadeiro talento fêz tudo o que se queria e de maneira a satisfazer os mais exigentes. Pensam que os pintores descansaram? Absolutamente. Os associados da sala Vivienne exigiram que se pintassem para êles magníficos cenários. Não falo dos leitores habituais que nossas marionetes ligaram às suas pessoas. Quanto a isto, elas foram boas môças e as cordas vocais duma meia dúzia de poetas lhes pareceram suficientes. No entanto, vozes frescas de mulheres foram também engajadas. Enfim, perdidos na sombra de suas varandas os maquinistas deram provas dum infatigável devotamento. Souberam dar aos nossos rígidos atôres uma leveza inesperada... Possa meu ensaio encontrar um acolhimento indulgente junto àqueles que nossos bonecos distraem. Alegro-me com o pensamento de que a primeira peça, talvez a única que será representada por mim, veja as luzes da ribalta na pequena cena do Teatro de marionetes... e que deverei essa graça a um homem unicamente apaixonado pelas belas e grandes coisas, incapaz de cálculos e desdenhando o sucesso vulgar, um homem de acôrdo com o meu coração... Divulguei a boa notícia através do mundo, quer dizer, fiz conferências para explicar os raros méritos do Pequeno Teatro e a superioridade dos fantoches sôbre os comediantes. A fim de não contrariar frontalmente um preconceito secular, reconheci os limites de nossa ação, concedi às marionetes de carne e osso o direito exclusivo de interpretar certas obras dramáticas, aquelas por exemplo onde a vida exterior, com a desculpa da verdade, é copiada servilmente. Vocês não podem acreditar quanto os comediantes de madeira são idealistas.

Admiti que uma seriedade demasiadamente prolongada não conviria aos nossos intérpretes. Isto deve ser verdade, uma vez que o elemento cômico permanece a nosso favor. Enfim, cometi o êrro de declarar que as mais terríveis situações da tragédia poderiam ser transferidas para o Pequeno Teatro, concessão imprudente sôbre a qual falarei mais adiante, mas provei de saída, por sábias demonstrações, que nossos bonecos gostam de respirar uma atmosfera de poesia, de graça e de ternura, que êles se comprazem no que é primitivo ou legendário, que são feitos para exprimir o sentimento religioso em sua maior simplicidade ou para traduzir as mais altas especulações dos filósofos, que se acomodam maravilhosamente à música misturada com a poesia, que passam de bom grado dum lirismo desvairado às mais licenciosas brincadeiras. Não reconheci sòmente essas preciosas aptidões das marionetes, mas demonstrei também que elas as possuem num grau muito mais elevado do que os atôres comuns.”

Resta-nos falar das marionetes africanas, as do Sudão francês. O teatrinho representa um antílope, com a cabeça numa extremidade e a cauda na outra. O personagem, animado por pequenos bastões, surge de um buraco colocado ao centro, dando, assim, a impressão de que cavalga o animal, enquanto o animador vai contando as histórias.

Na América, a notícia mais remota que se conhece é a da estatuária animada do Peru, encontrando-se também pequenos bonecos articulados no México. A marionete mexicana tem uma origem religiosa, segundo o que se pode perceber de uma descrição de jôgo dramático realizado por ocasião do equinócio da primavera, constante do livro *O mundo dos autómatos*, por Alfred Chapuis e Edouard Gelis:

“O primeiro dêsses atos representa a fertilização da terra pelo céu, com a ajuda do deus do ar, simbolizado por grandes serpentes. Imaginemos uma câmara subterrânea de oito metros de comprimento por cinco de largura, iluminada sòmente por um fogo aceso no chão. A parte consagrada ao espetáculo está separada do resto da sala por uma tela, pin-

tada com uma miscelânea de emblemas cujo conjunto representa o germe do deus. Seis discos, decorados com símbolos do sol, ocupam a parte inferior. Diante dêsse pano encontra-se um campo em miniatura, com cereais que saem de pequenos montes de barro.

“O auditório senta-se de frente. O espetáculo começa por um côro de homens que cantam com acompanhamento de tambores. Logo os discos se abrem e vêem-se sair dêles monstruosas serpentes cujas cabeças, formadas por cabaças, têm grandes olhos vesgos, acima dos quais estão colocadas penas de águia e um chifre curvo. O corpo é feito de peles estendidas sôbre uma série de anéis de tamanhos decrescentes. Estas seis figuras são acionadas por igual número de homens escondidos atrás do telão do fundo. O canto eleva-se como grito de guerra, as cabeças das serpentes inclinam-se, batendo no chão, virando as espigas e espalhando-as em tôdas as direções, enquanto um homem, invisível para o espectador, imita o silvo da grande serpente soprando num búzio.

“Depois os seis monstros levantam a cabeça; um ator, personificando a deusa da terra, vai de um a outro, dirige-lhes lisonjas e lhes oferece alimento, após o que são levados para trás, os discos fecham-se e a primeira fase da cerimônia está terminada.”

A primeira manifestação de marionetes manipuladas por estrangeiros nos Estados Unidos teve lugar em Nova York, em 1739 e durante todo o século XVIII vários espetáculos podem ser constatados em várias das cidades do Atlântico, quase desaparecendo no século XIX.

Mac Pharlin informa-nos o seguinte:

“A primeira representação de marionetes dada na América do Norte deve ter acontecido no “Holt’s Lang Room”, de 12 a 20 de fevereiro de 1739. Ter-se-iam representado as aventuras de Arlequim e de Scaramouche, mas não sabemos nem o nome nem a nacionalidade dos animadores.”

Em 1771, marionetes de luva espanholas são apresentadas em Nova Orleans e daí passam para o México, enquanto em 1790 sombras chinesas são vistas em Nova York. Em 1819

aparece Pulcinella, em 1830 Punch e Judy. Em 1870 mario-  
netistas ingleses exibem-se nos Estados Unidos, coincidindo  
com o aparecimento de companhias norte-americanas<sup>(22)</sup>.

Vimos, assim, o desenvolvimento do teatro de bonecos  
em todo o mundo, desde as origens conhecidas do homem.  
Isto tornava-se necessário para compreendermos, por um lado  
a forma e o espirito das nossas marionetes brasileiras e nor-  
destinas em particular e, por outro, as constantes peculiares  
aos animadores e aos pequenos seres de madeira, massa ou  
papelão.

Além de um estudo onde o nosso interesse é revelar o  
mecanismo desse estranho e poético mundo, o que tentaremos  
a mais, como Chesnais o fez no plano internacional, é fazer  
que se ame esta forma popular de espetáculo e arte dramática.

---

(22) Jacques CHESNAIS, *Obra citada*.

## II

*Feito de madeira, represento o papel dum respeitável velho.  
Com a plumagem do galo ou do cisne assemelho-me à realidade.  
Param de mover-me? Então descanso sem cuidado, igual aos homens,  
aos homens cuja vida é apenas um sonho.*

SIUANN-TSONG-MING-ROANG-TI

É impossível determinar, no Brasil, o aparecimento das primeiras manifestações das marionetes, sua história perdendo-se no passado. A documentação é inexistente, por um lado e, do outro, cronistas, historiadores, viajantes e pesquisadores pouco se preocuparam com esta forma popular de teatro.

Se já é impossível recuar no tempo para localizar os bonecos, mais impossível ainda torna-se a tentativa de procurar saber por que meio esses misteriosos seres chegaram ao nosso país, tudo caindo no terreno das suposições, embora lógicas. É certo que vieram com os primeiros exploradores, pois na época do descobrimento as marionetes invadiam tôda a Europa, não sendo de mais supor-se que entre os milhares de pessoas que para aqui vieram algumas não tivessem o gôsto dos títeres<sup>(23)</sup>.

Pode-se supor, também, que Anchieta tenha lançado mão dos bonecos para uma forma de espetáculo que contribuisse

---

(23) Basílio de MAGALHÃES, em *O folclore no Brasil*, fala destas dificuldades a respeito do mito e a mesma coisa, por extensão, pode ser dita do teatro do bonecos. "É fora de dúvida que o nosso folclore tem os seus mais remotos e precipuos criadores no branco luso-espagnol, no ameríndio e no africano; e, como deram eles origem aos mestiços (mamelucos, mulatos, cafuzos e subderivados), exerceram estes, aqui como alhores, o papel de transformadores da mítica avoenga. Das três geratrizes primaciaes, é mais fácil apurar os quinhões do indígena e do negro do que fixar o que cabe extremamente ao elemento peninsular. Com efeito,

para a catequese dos indígenas, que estes passassem a movimentar os bonecos, que posteriormente os negros trouxessem uma forma de espetáculo dêsse tipo, que as correntes se entrecruzassem, juntando-se às dos europeus, mas tudo é nebuloso e vai até aonde a imaginação alcança.

A primeira notícia positiva que se tem a respeito de um teatro de marionetes no Brasil é dada por Luiz Edmundo<sup>(24)</sup> e refere-se ao século XVIII, por conseguinte duzentos anos após o descobrimento:

“O teatro de bonifrates<sup>(25)</sup> supria no século XVIII, entre nós, a deficiência de palcos e casas de espetáculos. Era uma ingênua diversão do povo.

“Explicando a sua existência, se outros documentos não possuíssemos, bastaria a recordação da *Ópera dos vivos*, de que nos fala Vieira Fazenda, e cujo título parece recordar que o elenco de tal ópera menos era de títeres que de homens, mais de vivos atôres que de imagens.

“Por certa documentação por nós compulsada em Lisboa, chegamos a compreender a existência de três grupos distintos dêsse curioso teatro de bonecos no Rio de Janeiro, pela época dos vice-reis: o grupo que se pode chamar dos *títeres de porta*, improvisado espetáculo vivendo apenas do óbulo espontâneo dos espectadores de passagem, o dos *títeres de capote*, ainda mais rudimentar que o primeiro, embora mais popular e mais pitoresco e, finalmente, o dos *títeres de sala*, este último já em franca evolução para o teatro de personagens vivas e com ares gentis de pálios de comédias.”

Continuemos com Luiz Edmundo para percebermos a variedade dêsses espetáculos:

---

muitas lendas, que nos foram herdadas pelos nossos colonizadores europeus, não são originariamente dêstes, mas apenas por êle veiculadas. Os dois povos ibéricos estiveram longamente sob o domínio dos muçulmanos e entraram em demorado contacto com os árias do Indostão e com os mongóis e mongolóides da Ásia e da Occânia, antes que se ultimasse a conquista, e, com esta, o povoamento do Brasil. Não é, portanto, de pasmar que, entre as suas lendas e fábulas de fundo próprio, nos hajam também transmitido algumas levantinas e indostânicas, diretamente aprendidas ou intermêdiamente recebidas dos judeus.”

(24) Luiz EDMUNDO, *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, 1932, páginas 447 e seguintes.

(25) Boneco de engonços do latim *Bonus frater*.

“Vamos encontrar em ruelas afastadas do centro, frequentadas pela escumalha das ruas, os teatróides do primeiro gênero.

“Cá está um. É uma porta escancarada, onde uma colcha de côr escandalosa se coloca latitudinalmente a dividi-la em duas porções distintas. Na parte superior, que é um vão, forma-se a bôca de cena, aberta, sempre, ao boneco que aflora e que gesticula animado pelas mãos de um homem escondido e que, com o indicador, move-lhe a cabeça e, com o polegar e o mínimo, os bracinhos nervosos. Não há cenário<sup>(26)</sup>.

“Na parte inferior está a coxia com os seus sobressalentes de bonecos, contra-regragem completamente fechada aos olhos do público.

“Aquém soleira, o indefectível cego da sanfona ou da rabeça, zurzindo a corda desafinada do instrumento. Ao solo, em função discreta, a larga escudela das recçitas, mostrando, ao fundo, sempre, uma moeda de prata nova, posta pela mão do empresário desejoso de enganar a generosidade do transeunte.

“A platéia pode ser curta, mas é sempre atenta e generosa. E não se compõe apenas, como talvez se pensa, da massa vagabunda de ambulantes e de escravos, boquiabertos, tôda ela, à espera da bexigada final que os há de fazer arrebentar de rir. Há muita gente de meia de sêda e de óculo de punho de ouro, que também pára e goza a ingenuidade do espetáculo, não esquecendo de escorregar a sua contribuiçõzinha.

“Os *títeres de capote*, que eram ambulantes, andavam pelas feiras, pelos adros de igreja, em dias de festa, e por lugares de movimento maior.

“Há *te-deum* em São Bento? No adro da igreja, necessariamente, haverá, pelo menos, um dêsses teatros de improviso, entre os mendigos e as negras vendedoras de cuscuz, do aluá e de laranja.”

“Extraordinária forma de espetáculo de bonecos, já agora inteiramente desaparecida, verdadeiro espírito de um teatro

---

(26) Trata-se de uma marionete de luva, mas Luiz EDMUNDO está enganado quanto à posição dos dedos, que são, realmente, o indicador e o polegar, mas o médio, em vez do mínimo.

ambulante, onde o titeriteiro é tudo, fazendo do seu corpo o próprio palco.

“Curioso, porém, é ver a bôca de cena dessa ópera improvisada, feita pelo próprio empresário com o panejamento amplo do seu capote, traçado de ombro a ombro, em linha horizontal, de tal sorte formando o campo necessário à movimentação do boneco.

“Escondido na pregaria da capa, que tomba até os joelhos do homem-palco, está um guri que dá ao personagem de pano e massa o movimento necessário.

“O homem-palco é, ao mesmo tempo, homem-orquestra, pois que, com os dedos, repenica a viola da função, que o capote nem sempre dissimula.

“Deixemos, porém, o adro de São Bento, que os melhores títeres estão na parte baixa da cidade, e não são diurnos como os primeiros. A sombra da noite, felizmente, desce. Tomemos em Santa Rita a linha da rua do Vale e desçamos como quem vai à Carioca.

“Ali, à rua do Cano, quase ao chegar à casa do Sargento Mor Albino dos Santos Pereira, comandante do quarto têrço de infantaria dos pardos libertos, está uma casa de cimalha, saliente, com o seu vetusto telhado acaçapado e feio, mostrando de um lado, uma porta larga, desenhada em curva, pelo arco de resalva, e de onde uma lanterna de azeite se dependura, soltando no ar um penacho largo de fumo, consequência e vício de uma torcida gasta ou mal cortada.

“É uma *ópera de títeres*, recém-montada, sala de fantoches, teatro de bonecos.

“À ombreira da porta do lado direito, o tricórnio sovado sôbre uma cabeça encanecida e triste, pára um cego, tocador de rabeca, arrancando às entranhas do instrumento esvanecido os compassos de um minueto que plange. À esquerda, o homem incumbido de vender os lugares, o *cobrador*, todo metido numa indumentária de pompa e escândalo, um largo varapau enfitado na mão grossa, ora recebendo as moedas da entrada, ora, em voz rouca, muito sério, apregoando o valor da ópera nova que se espeta no cartaz.



Como funcionavam os títeres de capote com o homem-palco.

“Para ouvir os guinchos da rabeça, o poviléu, junto, se acotovela. São praças livres dos terços auxiliares, de fardão azul-negro e polainas de seis botões, arrogantes e vozeirudos, mestiços de chapéu chamorro derrcado sôbre o ombro e capote de embuço cingido em panejamentos complicados, frades dos que cheiram tudo, de nariz aceso a copázios do bom tinto, hipòcritamente a chocalhar os rosários de jacarandá, mendigos escravos arrastando as suas elephantiasas, mal arrimados em precárias muletas, marinheiros, meirinhos, ciganas, gente de condição melhor, de ar importante, as mãos nas algibeiras esbeçadas das véstias de pano pobre, gozando o minueto, alegrando-se com a luminária, comprazendo-se, enfim, com o ver entrar os felizardos que, de quando em quando, desovados daquela massa colorida e compacta, passam pelo homem do varapau vistoso, largando a sua meia pataca da entrada e desaparecendo logo, atrás de uma cortina vermelha e suja que separa o vestibulo da sala de espetáculos.

“Súbito, vindo das bandas do Terreiro do Paço, uma serpentina que chega em marcha suada aos gemidos compassados de dois negros, que estacam em meio à rua estreita, diante da porta da Ópera, fazendo a platéia virar-se, tôda, curiosa.

“A cadeirinha de luxo é pousada de leve. Que a carga é preciosa. A bêsta humana, aliviada, resfolga.

“Abre-se, então, um sulco entre o poviléu para deixar passar o figurão, que já rasgou a cortina do veículo.

“Ninguém mais indaga quem seja porque todos o reconhecem. É o Sr. Tesoureiro Mor da Mesa Grande do Juízo da Alfândega, velho amator de bonifrates, que, vestindo de sêda, tresandando a água de Córdoba, o rosto coberto de sinaizinhos de tafetá, vem para o nôvo entremez, do qual um seu colega do Juízo da Balança falou como sendo obra muito de ver e de gozar.

“Os soldados dos terços auxiliares perfilam-se, os mestiços dão de ombros, os frades se encapuçam, enquanto as mãos lívidas dos mendigos se estendem para que nelas também tombe o *vintém* de Sua Mercê.

“O grande funcionário rompe a massa e enfia pela casa de espetáculo, largando na manopla do porteiro, que dança uma cortesia de mergulho, a moeda da tabela.

“Vamos seguir o Sr. Tesoureiro Mor da Mesa Grande do Juízo da Alfândega, que já penetrou na sala da Ópera, com as suas paredes brancas e tristes, apenas marcadas a negro, de espaço a espaço, pelo fumo das lanternas de azeite que ardem em tórno, lançando sôbre a face do auditório um clarão amarelado e baço. O ambiente não agrada. A água de Córdo-ba do Tesoureiro não consegue minorar o bafio nauseante que se espalha pelo ar, hostil à pituitária delicada, bafio insolente e que já pelo tempo se chamava — *cheiro de natureza*.

“Em face aos espectadores está armado um palco minúsculo, onde marionetes de 30 a 50 centímetros devem mover-se em cenários de papel<sup>(27)</sup>.

O varapau enfitado do *cobrador* anuncia, a bater ruidosamente no solo, que vai começar a ópera do anúncio. Já se fecharam as portas da rua e o cego da rabeca, no recinto da folgança, recomeça, no seu desafinado e lúgubre instrumento, o minueto tristíssimo.

“Faz a rabeca a *ouverture*. Cala-se depois. Segue-se um silêncio profundo, apenas interrompido pelo *plic plic* das tabaqueiras que se fecham e pelo assoar discreto de algumas bicancas besuntadas de rapé.

“Numa fôlha de papel, pendurada à guisa de cartaz, lá está o nome da peça: *O desespero de D. Brites que perdeu na festa da Glória as suas anquinhas de arame ou a escola das novas sécias. Incisan Joco-Séria Anatômica e Crítica por Pantufo Gabinda*.

“O título é, no entanto, menor que o destempêro dramático. As três pancadinhas do estilo para o sinal do pano e o homem do varapau que solta um *psiu* prolongado para que se calem, de vez, os ruídos das tabaqueiras e narizes. Silêncio! Obedece-se, gostosamente, ao homem do varapau. Pano ao alto. Já é a peça.

---

(27) Trata-se, evidentemente, de marionetes a fio.

“O cenário de papel recorda o Largo do Carmo. Vê-se o chafariz à beira-mar, o casarão do Teles, o palácio vice-real e a baía, ao fundo. Surge D. Brites, seguida do moleque Cazu. Atrás dela, D. Sancha, a mamãe, e o casquilho Vaporim. Os bonecos vestem de pano, têm a cabeça de papelão, movendo os braços de madeira articulados por molinhas de ferro.

“A bôca de cena do teatro é marcada, de alto a baixo, com arames verticais, paralelos, de modo a esconder ou confundir as linhas que movimentam os fantoches em função.

“O entremez desenrola-se ao agrado da platéia. Os espectadores riem, gozam as pacholices do moleque, os arremessos da velha e os dengues efeminados de Vaporim. Só o homem do varapau de ar amofinado e gasto é que não goza. Embotou-se. Súbito, aparece um frade. A platéia gargalha. Surge depois dêle o fidalgo pobre da pragmática. A platéia exulta. D. Brites, finalmente, perde os arames da saia. Aí a sala quase vem abaixo!

“O capitão José de Oliveira Barbosa, da Academia de Geometria, confessa a um cavaleiro, que lhe fica ao pé, que jamais vira peça tão engraçada. O outro nem lhe pode responder, a palavra estrangulada na garganta por uma convulsão de riso. É um desfôgo insólito de gargalhadas gostosas, um contorcer unânime de diafragmas, um júbilo histérico e escandaloso, que chega até a impressionar o homem do varapau enfitado, ali mais para os efeitos da receita que para gozo de uma peça, quiçá por êle próprio escrita e ensaiada.

“E, com mutações de cenário, a farsa continua até a cena final, onde D. Brites entra na posse da anquinha que o peralta descobre, e D. Sancha, amolecida pela galanteria do jovem, cede-lhe a mão da filha, que desmaia. É quando o cego da rabeça, então, numa ária que recorda os cantares dolentes dos cafuzos da terra, faz, de nôvo, a rabeça gemer angustiosa, acompanhando o vozeirão atenorado do empresário, que precipita o final com uma toada lírica que muito agrada.

Deixa que eu morra  
Desta ferida.  
Que é melhor vida

Morrer por ti.  
Se me desejas  
Da morte isento,  
Não te retires,  
Pois só me alento  
Com o ver-te aqui.

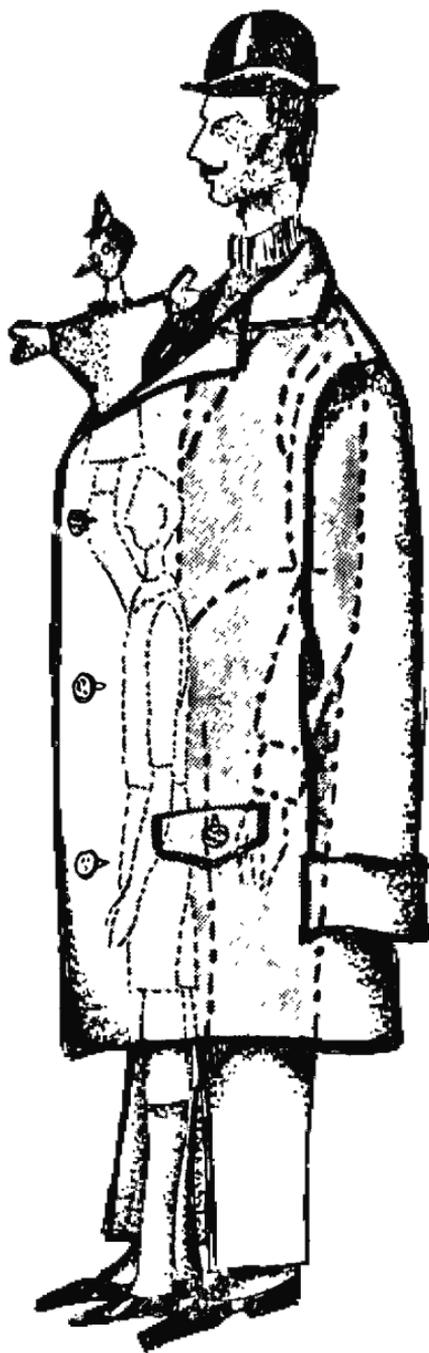
“Como não há entremez sem pancadaria, para acabar a peça entram as bexigadas. A turba, de alma feliz e confortada, aplaude. E o pano desce lentamente.”

Citamos longamente Luiz Edmundo, mas era necessário para percebermos suficientemente a existência de um teatro de marionetes no Brasil. Abstraindo-se a literatura do narrador e os seus vôos de imaginação, vemos que, na época, existiam três tipos de teatros de bonecos: o de luva, o de fio e essa forma interessantíssima de homem-palco. Encontramos uma leve referência desse tipo de espetáculo no livro de Jacques Chesnais, já citado na primeira parte, quando êle se refere aos teatros ambulantes da Europa Central. Embora tenha oculto um garôto que maneja o boneco, o homem é tudo: empresta o seu corpo para a construção do palco, a voz para o boneco e as mãos para o instrumento musical. Estranha combinação.

O mesmo comêço desconhecido vamos encontrar em outras regiões do Brasil, as notícias não indo além do século XIX, os processos sendo absolutamente idênticos.

Na Bahia, por exemplo, o fantoche popular denomina-se de Mané Gostoso, adotando as graças e a fala da gente do lugar, vestindo-se como o povo se veste. O folclorista baiano Manuel Quirino fala-nos de uma dessas representações, quando se armava uma tenda ao ar livre ou se improvisava uma empanada em casas particulares para apresentar o *Presépio de Fala*. A propósito desta denominação de *presépio* muita coisa teremos a ver, mas vamos deixar tudo isto para quando entrarmos no estudo do espetáculo em Pernambuco.

Manuel Quirino diz que para êsse tipo de representação um grande pano de bôca com uma abertura dava idéia da



O homem-palco visto de outro ângulo.

bôca de cena do pequeno teatro com o respectivo tablado, imitando o palco. Ao fundo, uma vista da cidade. Entre esta e o pano, postavam-se as pessoas encarregadas das falas, dos cantos e da movimentação dos bonecos, que eram marionetes a fio. O Presépio de Fala tinha lugar por ocasião das festas maiores da Igreja. Natal, Festa do Espírito Santo, sábado de Aleluia e domingo de Páscoa. A função começava com cantos acompanhados de flauta, pandeiros, castanholas, ganzás e violas e ao abrir-se o pano víamos o Padre Eterno criando o mundo, seguindo-se as outras etapas do Gênese: a expulsão do Paraíso, a divisão das terras, Caim e Abel, o dilúvio, tudo com intromissão do diabo que se chamava Compra-Barulho. A representação terminava como havia começado: com música e canto.

Olga Obry, que escreveu um livro intitulado *O teatro na escola*<sup>(28)</sup>, num pequeno estudo bastante inteligente, fala-nos de um velho exemplar do *Estado de Minas*, de 10 de janeiro de 1896, publicado em Ouro Preto, onde há uma crônica assinada com o pseudônimo de Gil Cássio (Afonso Arinos) sôbre um titeriteiro mineiro, José Ferreira, “tipo original, trágico e bufo, sacristão, escultor, sincero, pintor, decorador, autor dramático e ator. Esse titeriteiro viveu na primeira metade do século passado e possuía um teatro de bonecos “articulados, artificiosos e trabalhados na fábrica, precursores severos e respeitáveis dos bonecos degenerados do teatro João Minhoca”. Esses bonecos tinham quase o tamanho natural e conta o cronista que “depois da revolução de 1842, passando o Duque de Caxias por aquela cidade, assistiu a uma representação de José Ferreira, com a peça *A criação*<sup>(29)</sup>. Via-se o Padre Eterno sentado, de longa túnica azul-claro, tendo na mão o globo e entregando-se à construção do mundo. Depois de feita a separação das águas e das terras: “Faça-se a lua”, diz Ele, e vem vindo um globo de papel de sêda. “Façam-se as estrêlas!” e largas carretilhas de metal amarelo vão aparecendo pouco a pouco no céu azul. “Faça-se o homem!” e

---

(28) Olga OBRY, *O teatro na escola*, Edições Melhoramentos, São Paulo, s. d.

(29) O espetáculo é idêntico ao da Bahia.

Adão, vestido de meia, pula no palco; deita-se logo em seguida para dormir, roncando ruidosamente. Munido de uma serra, o Padre Eterno corta-lhe uma costela e aparece Eva, também vestida de meia. Segue o segundo ato: *A tentação*. Sentados ao pé de uma árvore, Adão e Eva conversam sobre assuntos domésticos. Aparece a Serpente. “São Bento!” grita Adão pulando para trás. Mas Eva escuta a voz pérfida da serpente. Parece que a voz era fraca e não se ouvia bem na sala. Não querendo perder o diálogo, o Duque de Caxias mandou que falassem mais alto. A serpente deu uma resposta um tanto impertinente, com voz tonitruante, provocando uma gargalhada do ilustre hóspede, que se divertia a valer. O terceiro ato, *O dilúvio*, acabou, naquela noite memorável, de um modo um tanto inesperado. Aliás, cada ato podia ser visto separado ou junto com os demais. Primeira cena: Noé chama seus escravos e os carpinteiros de nomeada na cidade — Mestre João, tio Joaquim, seu Messias e outros, para deliberarem sobre a maneira de construir a arca. Segunda cena: vão todos à procura de madeira para a construção, batendo por engano na porta de uma escola, o que dá ensejo a um diálogo cômico, temperado de piadas. Afinal, constrói-se a arca e prepara-se a tormenta. Porém, no momento de esta desabar, pula no palco um moleque, gritando aos altos brados: “Seu Manézinho, falta breu para o relâmpago e o trovão!” A representação terminou aí.

Segundo Maria Helena Góis<sup>(30)</sup>, no sul, sobretudo no norte de Minas Gerais e sul da Bahia, citando Lúcio Cardoso em *Maleita*, encontravam-se titeriteiros ambulantes, a canastra cheia de bonecos, “com vestes de côr, bizarros, inacreditáveis” e um repertório de pecinhas, “comédias de antigamente, tôdas sob o mesmo fundo de prepotência paterna, um drama de amor interrompido, uma fuga pela escada, com o objeto dos seus sonhos”. Briguela era o criado sabido. “E por briguelas ainda hoje são rememorados no sertão.”

Sem nenhuma dúvida estamos diante de bonecos de origem italiana e mais: descendentes diretos da *commedia*

---

(30) Maria Helena Góis, *Teatrinho de fantoches*, Serviço de Informação Agrícola do Ministério da Agricultura, Rio de Janeiro, 1957.

*dell'arte*, pois o Briguela era um dos tipos da comédia italiana, onde reunia todos os vícios opostos de um covarde e de um bravo ao mesmo tempo. Era êle quem servia de guia aos estrangeiros, carregando a valise, indicando-lhes os endereços convenientes e propondo-lhes a irmãzinha. Por dinheiro cantará serenatas por êles ou usará o punhal, mas só recebe depois do golpe e depois que verifiquem que êle agiu direito. Eis sua figura. "Basta vê-lo uma vez para que jamais se esqueça a bizarra expressão cínica e adocicada desta máscara azeitonada, de olhos oblíquos, de nariz curvo, os lábios grossos e sensuais, o queixo bestial ornado de uma barba rala, o bigode recurvado nas pontas que lhe acrescenta algo de odiosamente fanfarrão".

Briguela é o mais vil de todos os tipos da *commedia dell'arte* e, não contente de assombrar os palcos europeus, transformou-se num boneco e veio continuar suas velhacarias nos sertões de Minas Gerais.

Em várias regiões do Brasil os bonecos continuam uma tradição e uma história tão antigas quanto o homem: Briguela ou João Minhoca em Minas Gerais, também João Minhoca em São Paulo, Estado do Rio e Espírito Santo; Mané Gostoso na Bahia; João Redondo no Rio Grande do Norte; Babau em certas zonas; Benedito em outras; *mamulengo* em Pernambuco, o único Estado em que se pode acompanhar com mais precisão uma história do seu desenvolvimento até os dias de hoje.

Quando, na Idade Média, a Igreja se valeu do teatro de marionetes para difusão do espírito religioso, para atrair a atenção dos fiéis de maneira direta e mais objetiva, essa forma de espetáculo adquiriu também a denominação de *Presépio*, figurando o nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo, o que já vimos na primeira parte dêste estudo. Deve ter sido sob essa forma que entrou no Brasil, de que é prova o espetáculo descrito por Manuel Quirino, na Bahia, sob o nome de *Presépio de Fala*, já não mais especificamente sôbre o Nascimento, mas, por extensão, sôbre assuntos bíblicos. A mesma coisa com o espetáculo de José Ferreira, em Minas Gerais. *Presépio de Fala* em contraposição ao inanimado, mudo, onde as figuras eram dispostas segundo a narrativa do nascimento de Jesus.

O mesmo fenômeno aconteceu em Pernambuco. Começamos com os presépios e dêles partimos para duas formas de representação: os *pastoris*, com atôres de carne e osso e os *mamulengos*, com atôres de madeira.

Pereira da Costa diz que, segundo a legenda se achava São Francisco de Assis em Grécio, em 1223, e quis comemorar o Natal com uma festa nunca antes vista: a representação ao vivo do nascimento do Divino Redentor. Obteve a licença do Papa e, escolhendo uma gruta, transportou para lá um boi, um jumento e uma manjedoura, colocando o Menino na palha, ladeado por imagens da Virgem Maria e de São José. Na gruta cantou uma missa e no sermão, quando pronunciou as palavras do Evangelho — *colocou-o em um presépio* — ajoelhou-se em adoração, aparecendo-lhe entre os braços um menino resplandecente de luz divina.

A partir daí, os franciscanos conservaram o costume da representação de presépios, depois espalhando-se pelo resto do mundo.

Em Portugal, êsse tipo de representação, conforme Frei Luiz de Souza, foi iniciado no convento das freiras do Salvador, em Lisboa, no ano de 1391, erguendo-se no centro do templo o estábulo de Belém, com figuras. No século XVI o assunto foi dramatizado, partindo para o auto com a sucessão de assuntos religiosos. Teófilo Braga diz o seguinte: “Como em todos os povos católicos em que as festas religiosas do Natal, Reis Magos e Paixão eram a base do teatro hierático, tivemos êsses autos ou vigílias, que se ligavam às manifestações do culto, sobretudo no tempo em que a Igreja admitia o povo à participação da liturgia. Foi por um monólogo de natureza da visitação da lapinha ou do presépio, que Gil Vicente começou a elaborar a forma literária do auto hierático”.

Pereira da Costa\* acha que a introdução do presépio em Pernambuco vem, talvez, do século XVI, com representação no convento dos franciscanos, em Olinda, por Frei Gaspar de Santo Antônio, a respeito do que diz o cronista Jaboatão: “Foi devotíssimo do mistério infável do nascimento de Cristo,

---

(\*) PEREIRA DA COSTA, *Folk-lore pernambucano*, s. e., s. d., páginas 189 e seguintes,

fazendo naqueles dias, além das suas particulares devoções, algum passo do Deus Menino em Belém, para mover aos religiosos o maior afeto a êste mistério; e ali lhe dizia alguns louvores, e fazia suas devotas representações, ainda depois de muito velho, pois naquele convento faleceu em 1635, na idade de 93 anos”.

Antônio Joaquim de Melo descreve os presépios de antigamente\*:

“De ramos de árvores cheirosas e folhagem vividoura entretecia-se sôbre um altar uma abóbada, aberta em arco pela frente. No centro desta abóbada mostrava-se a lapinha e na manjedoura sôbre palhas o Menino Jesus nascido, sua Mãe Santíssima e São José, o seu espôso, de joelhos, contemplando-o maravilhados e adorando-o. Ali junto vereis o paciente boizinho descansado ruminando, o jumentinho e outros irracionais; e já de redor, já descendo dos montes e do povoado, pastôres e pastôras, que um desejo ardente e santo impelia a ver em Belém o Deus humanado, que os anjos com seus cantos lhes anunciaram. Qual por oferta lhe trazia o cândido cordeirinho, que lhe pesa aos ombros; qual a cestinha de escolhidas frutas, e cheirosas, lindas flôres; qual os ovos, e qual na gaiola as ternas rolinhas. Outras figuras, em grupos alegres, dançam por aqui e ali ao som dos adufes e gaitas campesinas. No interior do teto, como que no céu sôbre nuvens, os anjos sustentam o letreiro: *Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonæ voluntatis*. Nas casas pobres a estrutura destes presépios era também pobre e limitada, expondo apenas sob o teto verdejante e odoroso o divino recém-nascido no feno vil e enfeitadinho, e a um e outro lado seus gloriosos pais absortos e humilhados em amor e oração. Esta mesma indigente e pia singeleza comovia talvez mais a alma cristã, que devota e muda a contemplava, do que a extensão das fábricas de rica variedade e lustroso aparato, desvêlo de possantes devotas... Segundo, porém, as fôrças e fantasias das festeiras, estas armações engrandeciam-se em adornos e cenas. Alguns prendiam à arcada folhuda as frutas mais belas do tempo, o sol, a lua no côncavo, e em colocações

---

(\*) PEREIRA DA COSTA, *Obra citada*.

melhor apropriadas no interior, agregavam passos da Escritura como o desposório da Santíssima Virgem, a fuga da sacra família para o Egito, a degolação dos inocentes, a visita de Santa Isabel e São Joaquim a Nossa Senhora e outros. Também em convenientes perspectivas, entre montes e desfiladeiros, descobriam-se a cavalo os três reis magos, que adivinharam o nascimento do Divino Messias, e o vinham adorar, guiados pela estrêla brilhante. E então aquêles três monarcas já se viam prostrados ante Jesus Menino e depostos na terra os diademas, adorabundos prestavam-lhe as simbólicas oblações de ouro, de incenso e mirra.

“Era à noite que se reunia a família e os visitantes diante dêste frondoso e ameno oratório. As pastorinhas, trajadas uniformemente, à consonância de seus pandeiros e maracás, enfeitados, talvez de outros instrumentos à parte, com arcos de flôres e fitas, ou sem êles, dançavam modestamente, cantavam hinos, e recitavam, em breve poesia, piedosas jaculatórias e enternecidos adeuses de inocente simplicidade e graça ao lindo infante, seus amôres, Deus de infinita majestade feito homem para remir ao mundo; e por fim depunham suas humildes oferendas no altar da maviosa lapinha.

*“Prestava-se também o festivo natal à representação de outros pequenos dramas; eram, porém, tais representações menos comuns e quase tôdas entremeadas de jocosidades e anacronismos e com burlescos e indecentes episódios não poucas. Mas qual é a coisa inocente ou útil neste mundo de imperfeições de que não abusam a ignorância, o desvario e a malícia dos homens?”*<sup>(31)</sup>.

“Em 1801, o bispo Azeredo Coutinho representou junto ao govêrno, reclamando contra a *função das chamadas pastorinhas*, o que foi levado em consideração, assegurando-lhe o govêrno que ia empregar os devidos meios “para se extinguir de todo êsse abuso à nossa santa religião”.

Lopes da Gama, em 1840, num dos números de seu jornalzinho *O carapuço*, brada contra as irreverências, o cos-

---

(31) Grifamos o trecho da descrição, a fim de chamar a atenção para o processo da passagem do sagrado para o profano, comum ao teatro litúrgico medieval e à marionete religiosa.

tume da arrematação das flôres, mas em vão e o divertimento sacro foi cada vez mais caindo no profano. “Até o trajar das pastôras, de azul umas, e de encarnado outras, dispostas em duas ordens para a execução dos seus bailados, deu origem à criação do *cordão azul* e do *cordão encarnado*, partidos êsses que no auge do entusiasmo, aos gritos de vivas e bravos, com palmas sem fim, chocam-se muitas vêzes e acabam engalfinhando-se, resultando contusões e ferimentos e até mesmo casos fatais.”

Pastôras, belas pastôras,  
que na relva estais deitadas,  
descansais e não sabeis  
que a luz do céu é chegada ?

Estais unidas a Morfeu  
no gôzo da natureza ?  
Acordai se estais dormindo,  
vinde ver nossa grandeza.

O desejado das gentes,  
o Messias prometido,  
a nossos pais, tantos séculos,  
pois sabeis que êle é nascido.

Em uma pobre cabana,  
metido em palhinhas louras,  
vós o achareis reclinado  
sôbre humilde manjedoura,

Hoje, pela meia-noite,  
veio ser Deus humanado,  
descendo dos céus à terra  
para remir o pecado.

Vem também remir o mundo,  
essa imensa região  
e o inferno êle aterrando  
trará nossa salvação.

O teatro de bonecos, forma animada, neste caso, do presépio, sofreu o mesmo fenômeno. Começou representando o Nascimento, desenvolveu-se no sentido de apresentar as cenas bíblicas e, pouco a pouco, contaminado pelos assuntos do dia, desejoso de um público cada vez maior, caiu no profano, embora continuasse a exhibir-se por ocasião das festas da Igreja.

A notícia mais antiga que se tem dessa representação em Pernambuco, embora acreditemos que o teatro de bonecos tenha vindo desde o século XVI, é a de uma nota publicada no *Jornal do Recife*, na véspera de Natal do ano de 1896:

“O Natal na Várzea.

“Haverá hoje missa de Natal na Várzea. Além disto, realizam-se ali diversos brinquedos populares: presépios, *mamulengos*, lapinhas, quermesse, músicas, serenata e etc., etc.

“O pátio da igreja estará elegantemente enfeitado e em um coreto tocará a banda musical Varsense, havendo depois fogo de artifício.

“A Várzea é hoje o chamariz da gente alegre.”

*Mamulengos*, segundo Beaurepaire Rohan, é uma espécie de divertimento popular, que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em um pequeno palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada escondem-se uma ou duas pessoas adestradas e fazem que os bonecos se exibam com movimento e fala. A êsses dramas servem ao mesmo tempo de assunto cenas bíblicas e da atualidade. Tem lugar por ocasião de festividades da Igreja, principalmente nos arrabaldes. O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias. Os *mamulengos* entre nós são, mais ou menos, o que os franceses chamam *marionette* ou *Polichinelle*. Em outras províncias, como no Ceará e Piauí, dão a êsse divertimento a denominação de *Presepe de calungas de sombra*. Aí os bonecos são representados por sombras e remontam-se à história da criação do mundo (J. A. de Freitas). Na Bahia dão aos *mamulengos* o nome de *Presepe* e representam grotescamente as personagens mais salientes do Gênesis\*.

---

(\*) Beaurepaire ROHAN, *Dicionário de vocábulos brasileiros*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1889.

Conforme vimos, na época de Rohan o teatro de bonecos já se estava dividindo entre o religioso e o profano, embora em algumas regiões ainda conservasse o nome de *Presepe*. É curioso observar, por outro lado, a notícia de que no Piauí e no Ceará tenha existido um teatro de sombras e esta é a única referência existente a êsse tipo de representação entre nós. O Dicionário de Rohan foi publicado em 1889, o que equivale a dizer que é a data mais remota de menção ao divertimento, pois a que encontramos e à qual já nos referimos é a do Natal de 1896, publicada pelo *Jornal do Recife*.

Pereira da Costa limita-se a copiar a nota de Beaurepaire Rohan em seu *Vocabulário pernambucano*<sup>o</sup>, a mesma coisa acontecendo a Luís da Câmara Cascudo<sup>(32)</sup>, que acrescenta, por sua vez, algumas explicações sobre as várias denominações do divertimento no Brasil e no estrangeiro.

Já sabemos em que consiste êsse tipo de representação dramática popular, uma vez que acompanhamos até aqui a sua história através do mundo inteiro e vamos estudá-la em todos os seus aspectos em Pernambuco, mas a dificuldade surge logo de início em relação à própria palavra *mamulengo*. Os dicionários limitam-se a descrever o divertimento e passam por cima da significação do vocábulo. José Pedro Machado<sup>(33)</sup>, por exemplo, diz: "Mamulengo, substantivo, etimologia obscura".

Tentamos mergulhar dentro desta obscuridade para dela arrancar o significado da palavra e estabelecermos duas hipóteses, que aqui apresentamos, menos como certezas do que como caminhos percorridos para revelação do vocábulo formado pelo povo. Nessas pesquisas fomos ajudados pelos professores Sílvio Rabelo, José Lourenço de Lima e José Brasileiro. Cada um deles contribuiu para esclarecer o meu pensamento nesta trama verdadeiramente detetivesca.

---

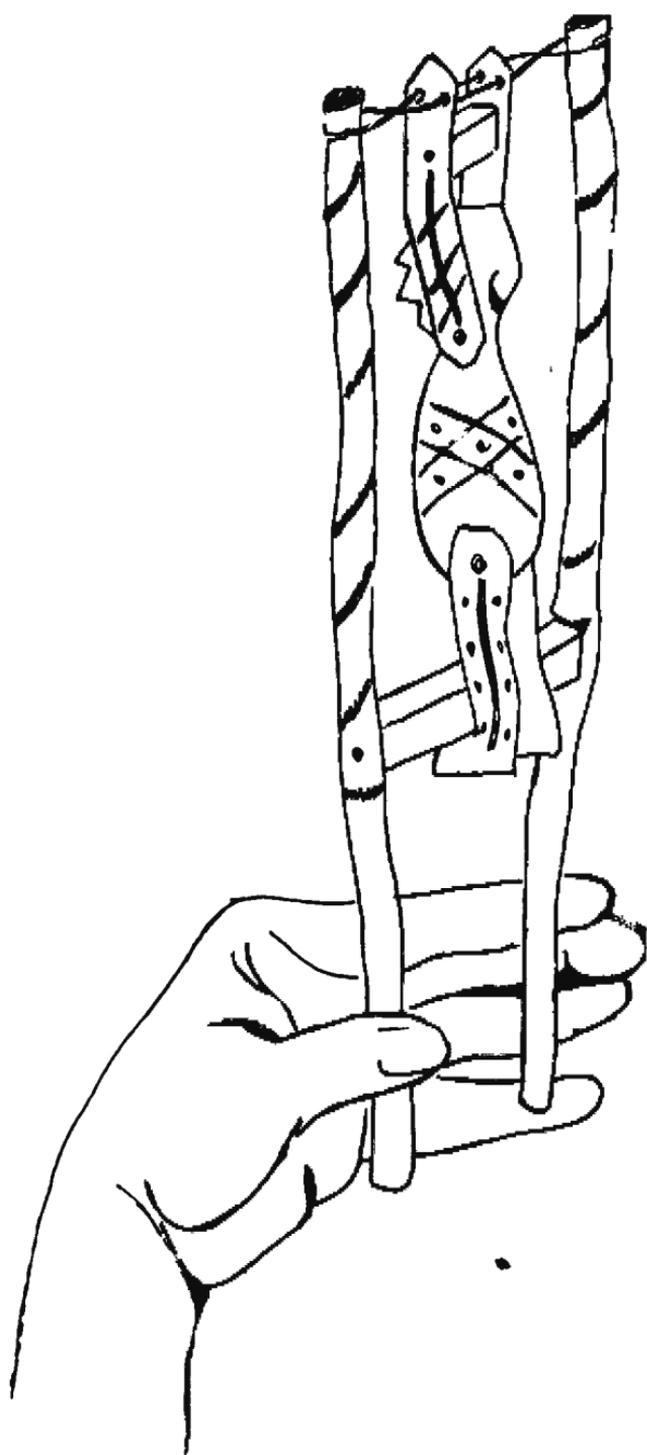
(\*) F. A. PEREIRA DA COSTA, "Vocabulário pernambucano", in *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, vol. XXXIV, janeiro a dezembro de 1936, números 159-162, Recife.

(32) Luís da Câmara CASCUDO, *Dicionário do folclore brasileiro*, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1954.

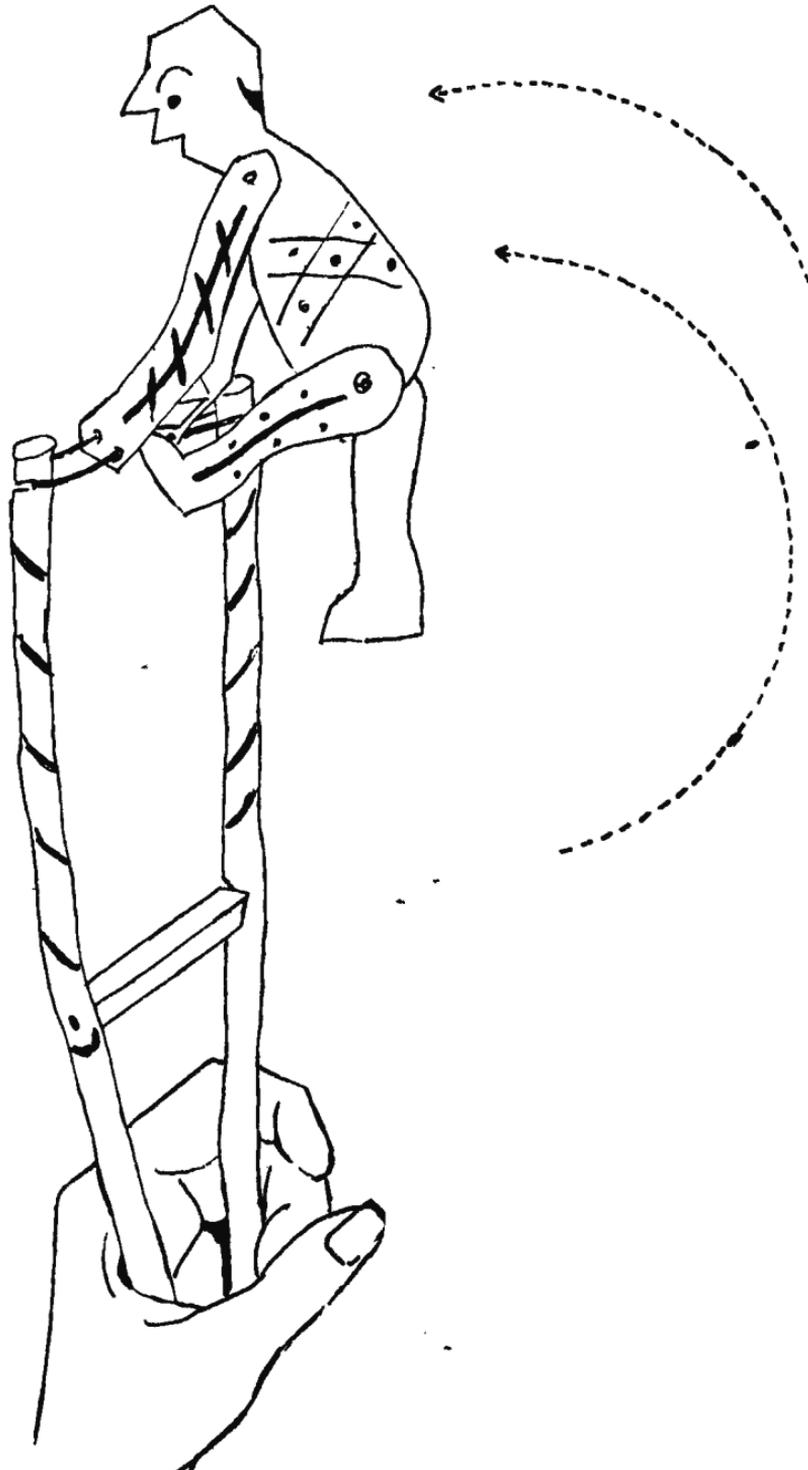
(33) José Pedro MACHADO, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Editorial Confluência, Lisboa, 1956.

*Primeira hipótese* — Parti do *Mané Gostoso*. Que é o Mané Gostoso? Segundo Pereira da Costa, na obra já citada, é um boneco de engonço com movimento nas pernas e nos braços, que se agitam puxados por um cordão. Personagem grotesca do bumba-meu-boi, que figura em certas cenas, trepado em umas andas, a fazer certos passos e cantando umas toadas apropriadas ao seu caráter, em que figuram êstes versos, exemplificadamente: Mané-gostoso/ perna de pau/ salta da cama,/ cai no jirau. Está fora de dúvida, que o Mané Gostoso, personagem do bumba-meu-boi, por efeito da inter-relação existente entre os divertimentos populares, tornou-se um personagem do teatro de bonecos. Mais adiante, veremos que a mesma coisa aconteceu com a figura do *Babau*, que deu até nome ao próprio divertimento na zona de Goiana. Mané Gostoso é um boneco que, na minha infância, ouvi muitas vêzes chamar de *mamulengo*. “Mamãe, compre um mamulengo pra mim”. É possível que a palavra *mamulengo* tenha vindo do nome Mané Gostoso: *Mamu*, diminutivo de *Manuel*, com a substituição do *n* pelo *m* para torná-lo mais brando, mais ao jeito da própria figura, juntando-se o sufixo *lengo*, de *lengo-lengo*, corruptela de *lenga-lenga* (narração fastidiosa, monótona), expressão onomatopaica do barulho monótono que faz o boneco ao ser movido por um movimento da mão, dando cambalhotas, ficando de cabeça para baixo, com uma perna atrás da orelha, etc. O fato é que o teatro de bonecos ainda se chama, atualmente, na Bahia, de Mané Gostoso, convindo esclarecer que o *mamulengo*, a princípio, não era o divertimento, mas o boneco que, por extensão, deu nome ao jôgo, empregando-se a palavra *jôgo* no sentido de representação dramática.

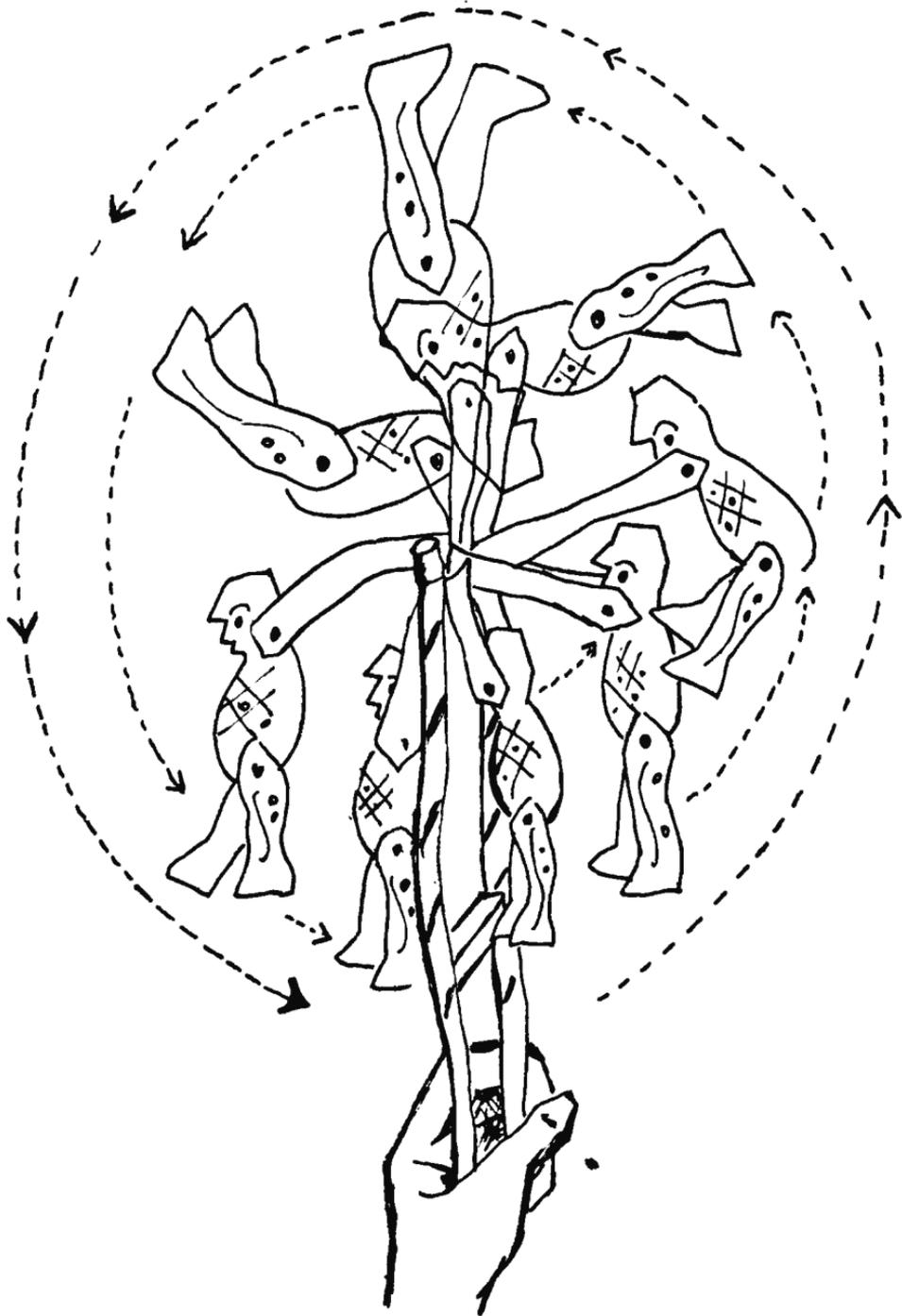
*Segunda hipótese* — Há muito tempo atrás ouvi também referência ao *mamulengo* como sendo “a brincadeira do molengo”. — “Vamos ver a brincadeira do molengo”? — José Petronilo Dutra, *mamulengueiro* em Surubim, muito mais idoso do que eu, confirmou essa designação, ouvida na sua infância. A palavra *mamulengo*, então, vem da palavra *molengo*. Houve uma reduplicação (*mo*) e uma dissimilação



Este é o Mané Gostoso: figura de papelão montada entre duas hastes de madeira e movimentada pela pressão da mão.



O desenho indica o movimento do Mané Gostoso.



Alguns dos vários movimentos que o Mané Gostoso executa.

(*ma*) da primeira sílaba, o *u* substituindo o *o*, por eufonia na palavra *molengo*, embora alguns autores ainda escrevam a palavra assim: *mamolengo*.

*Momolengo*  
*Mamolengo*  
*Mamulengo*.

O uso do plural, em certos autores, indica ainda mais claramente que se trata de nome de bonecos que, depois, batizaram o espetáculo.

Existem duas versões populares para explicar o aparecimento do mamulengo no Nordeste e vale a pena apresentá-las aqui porque ambas são ingênuas e poéticas. A primeira foi recolhida por Altimar de Alencar Pimentel e publicada no programa da Noite Folclórica do Terceiro Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, realizada na Fortaleza de Santa Catarina, em Cabedelo, em princípios do ano de 1963. O autor da versão é o mamulengueiro Manuel Francisco da Silva, que entrevistei posteriormente. A versão é resumida em poucas palavras\*:

“Diz-se de sua origem ter sido feita, numa fazenda do interior baiano, por uma preta escrava, uma variedade de bonecos representando os homens e os bichos do ambiente, e que a sua criadora pedirá autorização ao seu senhor para fazer a “brincadeira”<sup>(34)</sup> e chamá-la de Capitão João Redondo em homenagem ao dono da fazenda.”

A segunda versão é devida ao extraordinário mamulengueiro Januário de Oliveira, do Recife, pernóstico, falante, mas um verdadeiro artista popular, criador do famoso personagem *Professor Tiridá* (Tira e dá) e foi por mim recolhida\*\*:

“Temos uma pequena palestra antes das comédias do Professor Tiridá, palestra essa que é uma explicação sobre o início do mamulengo nordestino. É o seguinte: existia em

---

(\*) Gravada e transcrita a declaração.

(34) O mamulengueiro não diz: “Vamos representar hoje”. Diz: “Vamos brincar hoje”. *Brincar* no sentido de *jogar*, na sua acepção dramática.

(\*\*) Idem.

uma fazenda no interior do nosso Estado um senhor de muitos escravos. Êle era rústico, perverso para seus escravos. Quando um dêles adoecia mandava matar e ficava tão-sòmente com os escravos que gozavam perfeita saúde, porque dizia êle: "Escravo doente não dá produção". E entre outros existia um prêto que êle praticamente era sabido<sup>(35)</sup>. O nome dêle era Tião.

Por êle chegar atrasado um dia no serviço o seu senhor chamou êle atenção, dizendo:

— Tião, por que chegasse tão atrasado ?

Êle disse:

— Senhor, cheguei atrasado porque Maria minha mulher recebeu a visita da cegonha.

Então êle disse:

— Negro imbecil, quem recebe visita da cegonha é a minha espôsa, não a tua negra. A tua negra recebe, sim, a visita de um urubu.

O negrinho ficou chocado, mas reclamou:

— Senhor, não é possível, também somos humanos.

— Tu já sabes falar, não é? Vais ser b̃arbaramente açoi-tado para que sirva de exemplo para os outros.

Então bateu no negro e botou num tronco. À noite, quando o negro chegou na sanzala e justamente no lugar aonde dormia começou a lamentar a sua situação e dizendo para os outros:

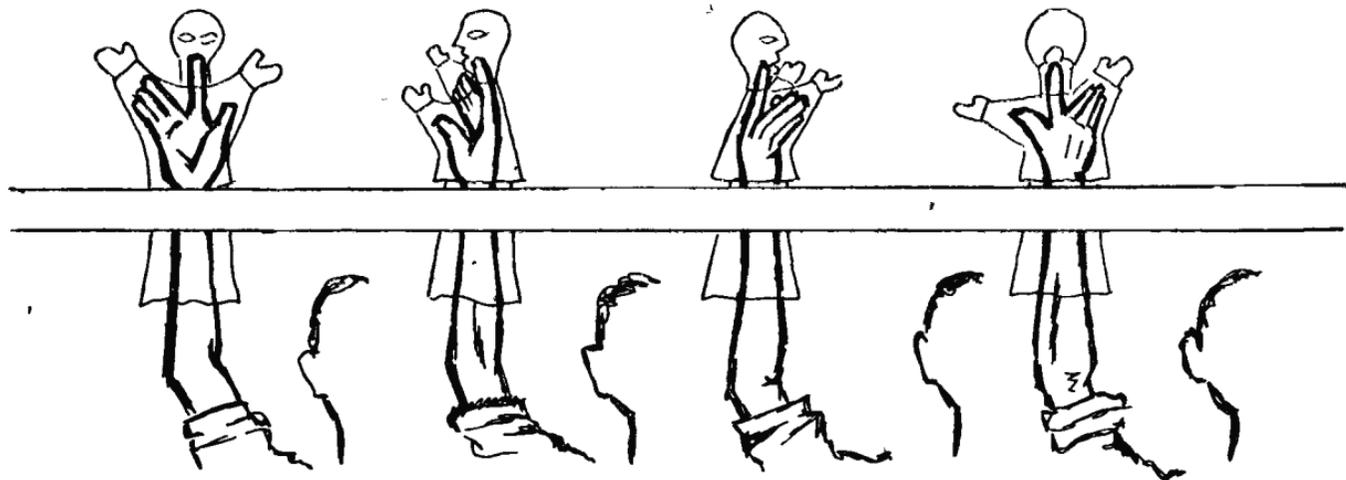
— O senhorzinho não parece ter aquilo que nós temos detrás do peito e que se chama coração. Parece que dentro do peito dêle tem uma pedra. Até a cara dêle é de pau.

Mais que depressa o prêto praticamente esculptou uma figura, envolvendo em trapos, atravessando uma esteira na porteira da sanzala, começou fazendo tudo o que o patrão fazia ao correr do dia dêle:

— Vai, negro vadio, trabalha, negro é como porco, mate-se um, encontra-se outro.

---

(35) A explicação foi gravada e respeitada em sua forma.



As figuras indicam a posição dos dedos num boneco de mamulengo.

No meio dêles tinha um prêto que era muito chaleira. Correu à casa-grande e disse:

— Senhor, Tião está mangando do senhor, fazendo tudo o que o senhor faz com nós no dia.

Êle então veio e disse:

— Vou dar-lhe um castigo.

Apanhou um bruto chicote, chega na porta da sanzala ficou apreciando o resto da história do prêto. Quando viram o senhor, ajoelharam-se, curvaram-se respeitosamente, pediram piedade:

— Senhor, não fui eu, foi Tião.

Êle aí disse:

— Tião, como falasse a verdade vai ser perdoado. Todos aquêles que falam a verdade merecem perdão.

Volta êle para a casa-grande aonde encontrou a sua espôsa. Então ela disse para êle:

— Não sois tão bravio, tão corajoso, então por que deixas que um negro mangue de ti?

Êle, chocado com aquilo, no dia seguinte disse a Tião:

— Tião, agora você vai fazer o mesmo que fêz comigo com a sua sinhá.

— Senhor, o senhor tem um coração perverso e a minha sinhazinha tem pior. É fácil dela me mandar matar.

— Quem manda aqui sou eu. Escultura.

Êle fêz a escultura e começou novamente no outro dia. Fazia a mesma coisa. O negro saiu de entre os outros e foi avisar a sua sinhá:

— Sinhazinha, Tião agora tá fazendo a mesma coisa com a senhora.

Ela levanta-se e diz:

— Tu não batesse nêle, mas eu vou bater.

Entra, então êle apanha ela pela mão e diz:

— Não. A cumieira sou eu, você fala depois. Volte, descanse.

No outro dia o administrador censurou os dois. Então o negrinho levantou-se do mesmo canto e foi dizer. Já tinha

mandado. Acontece que o negro foi justamente o pivô dessa situação. O administrador quis bater, mas não foi possível. Então o patrão veio e disse:

— Tião, de hoje em diante tu continua com essa pequena diversão, uma vez que depois do teu trabalho, cansado, tu nada tem o que fazer e nem tem diversão nenhuma. Continua com êsse mamulengo.

Tião, contente com aquilo, continuou todos os sábados fazer o mamulengo nessa cidade. E daí começou o mamulengo nordestino.”

Conversei com dezenas de pessoas, no meio erudito e no meio popular, principalmente com os velhos; fui a capitais e cidades do interior do Nordeste; entrevistei uma porção de mamulengueiros, gravando suas conversas e seus espetáculos; consultei uma centena de livros de pesquisadores, historiadores, cronistas para estabelecer a história do mamulengo em Pernambuco. As notícias de jornais são escassas e quando muito datam dos fins do século passado. A memória dos velhos não guardou nomes de mamulengueiros, mas de qualquer modo sabemos que o nosso teatro de bonecos perdeu o seu caráter “litúrgico” no século passado e o seu sentido profano é o mesmo dos dias atuais. O mamulengueiro chega, arma sua tenda ao ar livre ou numa sala quase sempre iluminada a candeeiro e o espetáculo se inicia com a participação da platéia. Os bonecos representam suas histórias na maior parte improvisadas, com críticas a pessoas e entidades (O sentido social do espetáculo de Januário de Oliveira, por exemplo, bem atesta a inquietação dos dias atuais), cantam, dançam, dão pauladas, gritam obscenidades.

Até onde a memória alcança, o mamulengueiro mais famoso de Pernambuco foi o Doutor Babau. Que significa a palavra *babau*?

Pereira da Costa assim se refere ao vocábulo: “Acabou-se! É tarde! Adeusinho! Está tudo perdido! Não há mais remédios! *Babau*, sinhá Miquilina! Vá chorar na cama que é lugar quente”. Tais são as expressões desta dicção interjetiva



Cena típica de mamulengo numa cidadezinha do Nordeste.

na ocorrência de um fato consumado, de uma pretensão frustrada, de um negócio que fracassou. “Tomem lá esta lição. Então, ainda fazem guerra? Quere[m] inda o Sete em terra? *Babau!*” (de uns versos políticos de 1834 sôbre a revolução de sete de abril de 1831). “Pois cntão, meu amiguinho, outro officio, que o de oficial-maior, *babau* senhor doutor” (O Postilhão, n.º 16 de 1846). “Agora, doutor, *babau*. Perdeu todo o seu latim!” (*América Ilustrada*, n.º 35 de 1881). “Amigo Carlos Alberto, sumiu-se tudo; *babau!*” (*A Pimenta*, n.º 9 de 1890.) “Acabou-se a ditadura, findou-se tudo; *babau!*” (*A Lanceta*, n.º 53 de 1890). “O Velodromo, *babau!*... Adeus vidinha adorada; muita gente há de chorar de lenço ãa mão” (*A Pimenta*, n.º 638 de 1908). Esta dicção é brasileira ou de origem portugueza? A êste respeito ocorre: Bluteau, autor do mais antigo vocabulário português, não a consigna, nem Moraes, que o seguiu: mas o continuador do seu *Dicionário* (quarta edição, 1881) a inscreve, como se verifica do sinal indicativo dos têrmos acrescentados, porém com esta expressão: *Golpe ou pancada de duas bolas entre si*, naturalmente copiada de Constâncio, autor mais antigo, e assim chegamos ao *Dicionário* de Lacerda (1858-1859), que inscreve o vocábulo *pela primeira vez* como uma expressão de que usa o vulgo para dar a entender *que uma cousa se acabou ou não tem remédio*, vindo daí a sua repetição pelos modernos autores como Vieira, Aulete e Cândido Figueiredo. Ora, verificado que o vocábulo, com as nossas consignadas expressões, já era corrente e vulgar no Rio de Janeiro em 1834, documentadamente sabido, e aqui em Pernambuco em 1846, igualmente, como vimos e que sômente em 1855-59 teve assim, *pela primeira vez*, codificação lexicológica por Lacerda, parece que é de origem brasileira, a menos que não apareçam documentos que destruam estas nossas considerações provando o contrário”.

*Babau* também é uma figura totêmica do bumba-meu-boi, pertence ao número das assombrações representativas do espírito de bichos. A figura usa uma caveira de burro, avança para ós espectadores, dando bicadas, enquanto se entoa a toada:

Olha o Babau!  
Olha o Babau!  
Fecha a porta,  
arrocha o pau!

O nosso mamulengueiro Doutor Babau, quer tenha tirado o seu nome de “Uma coisa que se acabou ou não tem remédio” ou da figura do bumba-meu-boi (hipótese mais provável, pois já vimos que o mamulengo de Goiana adotou o qualificativo de *babau*, lá aparecendo a figura totêmica da dança dramática), exerceu uma enorme influência sobre os titeriteiros que vieram depois dêle.

Seu nome era Severino Alves Dias e possuía uma capacidade inventiva das mais poderosas. Lembro-me de uma farsa por êle representada: *De como o Cão*<sup>(36)</sup> *ganhou uma porção de almas*, onde o Capitão Raimundo, marido de Quitera, organiza uma dança em sua casa. Vem muita gente: Mariquinha, Nazinha, Pisado, João Redondo, Tou-sêco. Todos dançam e cantam:

Se alguém perguntá  
Quem dançou aqui,  
é Raimundo mais Quitera  
que veio se diverti  
Oli-olé,  
Oli-olá.

Arreda do caminho  
qui Quitera qué passá.

Esse povo só dizia  
qui Quitera aqui não vinha.  
e Quitera tá na rua,  
com prazê e alegria.  
Oli-olé,  
Oli-olá.

Arreda do caminho  
qui Quitera qué passá.

---

(36) O demônio.

A festa prossegue muito animada por uma orquestra de cordas, entremeada de frases picantes, até a entrada do Homem de Duas Caras, com uma cara na frente e outra atrás, acompanhado pela Viúva, tôda vestida de prêto, o Velho da Goma, com um saquinho nas costas, o Caboclo, figura bronzeada, aproveitada, com certeza, dos Caboclinhos<sup>(37)</sup>.

Depois da entrada do Homem de Duas Caras a festa começa a degenerar em brigas. Surge uma, depois outra, o dono da casa intervém sempre, começa a ter ciúmes de Quitera e êle mesmo provoca a briga maior. Todos lutam e, a certa altura, a propósito não me lembro de que mais, aparece Mussolini. O Capitão Reimundo investe contra o Homem de Duas Caras e dá-lhe uma facada. A confusão é enorme. Alguém se lembra de chamar a polícia e pouco tempo depois aparece o Cabo 70 dando pancadas, querendo manter a ordem, mas só fazendo barulho. Chega o guarda-civil com a *tintureira*<sup>(38)</sup>, prende o Capitão Reimundo, empurra-o para dentro do carro, êle resiste à prisão, a tintureira é pequena para caber o homem dentro. Chega o Enfermeiro com a *assistência*<sup>(39)</sup> e leva o Homem de Duas Caras.

Mesmo com a ausência do dono da casa a festa recomeça, surgindo Caruaru, um mulato de prestígio, por quem Quitera logo se apaixona. Novamente cantam e dançam:

Lá chegou Caruaru,  
eu confesso que sou capaz,  
tenho mêdo,  
tenho mêdo,  
olhe Pisado aí atrás.  
Olhai, olhai,  
senhores,  
qui Pisando tá na frente,  
pisando em flôres.

---

(37) Divertimento popular à imitação das festas dos índios e o mais aproximadamente possível do característico dos seus usos e costumes, particularmente atinentes ao vestuário, bailados e música, geralmente só exibido pelo carnaval.

(38) Carro policial para o transporte de presos.

(39) Ambulância.

Há outro princípio de briga entre Pisado e Caruaru por causa de Quitera, mas nessa altura aparece a Morte e mata todo mundo para o Cão levar para o inferno.

O espetáculo, como acontece com o de todos os mamulengueiros, é, na sua maior parte, improvisado. É claro que êles têm um roteiro para a história, jamais escrita, mas os diálogos são inventados na hora, ao sabor das circunstâncias e de acôrdo com a reação do público. É mais um ponto de contacto do teatro de bonecos com a *commedia dell'arte*.

Não existe mamulengo sem dança. Quase tôdas as histórias começam numa dança, o que dá margem à orquestra e aos cantos, além das confusões naturais que podem sair dêste ambiente.

João Redondo, como vimos, é um personagem mais ou menos constante nos mamulengos: em Doutor Babau, em Cheiroso, em José Petronilo Dutra, de Surubim, em Manuel Amendoim, de Goiana, sem falar das regiões em que êle qualifica o divertimento.

O Cabo 70 já foi uma figura mais importante. Tinha importância em Doutor Babau e em Cheiroso, mas atualmente vem perdendo o seu prestígio, transformando-se do policial valente em esbirro fanfarrão e arrogante, porém acovardado logo que tope com um macho na sua frente.

No mamulengo do Doutor Babau as figuras tinham o nome daquilo que representavam: o Homem de Duas Caras, a Viúva, o Velho da Goma, o Caboclo, etc., todos dentro da característica principal dessa forma de teatro, constante em todos os teatros de bonecos do mundo inteiro: a pancadaria, com as inevitáveis mortes que são sempre cômicas pela maneira como se processam, arrancando gargalhadas do público.

Duas figuras indispensáveis em quase tôdas as pecinhas dos mamulengueiros são a Morte e o Diabo, reminiscência, com certeza, dos autos litúrgicos que eram representados a princípio.

O mamulengo do Doutor Babau tinha um repertório muito grande e mais de setenta bonecos, todos feitos por êle

mesmo e por sua mulher Agripina, uns mal arrançados, outros, porém, com muita propriedade de tipos. Tanto uns como outros, porém, com um sentido popular firme: Cachimbinho de Côco, Zé Gago, João Redondo, Sapucaia, a Noiva, Simão, O menino gêmeo, etc. As farsas eram baseadas em motivos populares, com brigas, mágicas, com enredos heróicos: *Engole fogo*, *Duzentos metros de fita na barriga*, *O mastigador de vidro*, *Ver para crer*, *Corto uma cabeça de passarinho e apresento vivo voando*, *O sedutor apaixonado*, *A flor roubada*.

Num terreiro de arrabalde, à luz de candeeiros, com uma orquestra de cordas, os bonecos do Doutor Babau distraíam e emocionavam uma platéia formada por meninos de pés descalços, carregadores suados, soldados de polícia, mulheres perdidas, calungas de caminhão. Interpretava para o povo os motivos do seu agrado, com o eterno assunto do bem contra o mal.

Cheiroso foi o sucessor de Doutor Babau. Era magro, muito alto e feio, morava no Alto do Pascoal e seu apelido lhe veio do fato de fabricar “cheiros” (perfume), essências baratas extraídas das flôres e metidas em frasquinhos para venda às pessoas de sua classe. Morreu há alguns dez anos, tentei localizar a residência de sua mulher que o ajudava na brincadeira, mas em vão. Não sei como era seu nome próprio, mas isto não tem grande importância porque foi como Cheiroso que êle realizou um mamulengo de primeira, representando em tudo quanto era festa de arrabalde ou de aniversário.

Projetou-se lá fora graças ao entusiasmo do pintor Augusto Rodrigues, como um verdadeiro artista popular, ao lado de Vitalino, que também foi dado a conhecer a meio mundo por aquêle pintor. Um dos números da revista da UNESCO, citado por Ladjane num artigo para o *Jornal do Comércio*, assim se refere ao famoso titeriteiro pernambucano, como legenda a uma fotografia onde se vê Cheiroso mostrando aos meninos do seu bairro os personagens de suas peças:

“Uno de los titiriteros más pitorescos del Brasil fué un viejo vendedor de perfumes, extraídos de las flores, en las ferias de Pernambuco. Apodado “El Cheiroso” — o sea “el



**Barraca de mamulengo armada numa praça de Água Fria  
(Foto Olga Obry, tirada de uma revista).**

flagrante” — deleitó al publico hasta su muerte con sus representaciones unipersonales.”

O depoimento da pintora Ladjane é curioso\*:

“Acompanhei, por várias vêzes, pessoas vindas do sul, até a casa do titeriteiro, no Alto do Pascoal, onde êle nos recebia em festa, a alegria estampada no rosto de nariz defeituoso, criando suas peças para “a gente de fora”. Eram engraçadas. Havia a do filho do bêbado inveterado que por maldição da própria mãe, a quem maltratava, terminava sendo atropelado, “no meio da estrada prus urubu comê”, se não me engano, por uma ambulância; havia a do prestamista desavergonhado, que se aproveitando da ausência dos maridos de suas freguesas, tentava abusar da fraqueza das mesmas, terminando por “levar cacete no quengo pru mode deixá de sê bêsta”; havia a do prêto soldado valente, que não consigo lembrar o nome<sup>(40)</sup>, “metido a coisa”, que matava e espancava a torto e a direito (“Êta, cabra danado”) e muitas outras que não me ocorrem. Mas a melhor era, sem dúvida, a da balofa vendedora de miúdo, valente como quê, não respeitando “otoridade” nem “seu sordado, nem “seu cabo”, nem o “seu delegado”, passando o pau até no soldado prêto metido a “brabo”, porque entendera de não pagar impôsto nem arredar-se do lugar. E não pagava mesmo! Gorda, forte, brigona, podia com todos e ainda pilheriava. “Nêga mausarave!” Parece que o vejo a manejar os bonecos com tal facilidade e criar vozes tão diversas para cada um, que assombrava aos entendidos e deliciava os leigos. Talvez o defeito que tinha no nariz, tornando-lhe fanhosa a voz, ajudasse-o na tarefa. Cheiroso era mesmo perfumado. No seu sapato de pobre, na sua roupa de pobre, no seu chapéu de pobre, êle ia meio desassombrado, meio tímido, banhado em patchuli, criando adoráveis peças de arte popular. Mas Cheiroso vivia apertado financeiramente. Suas funções, como êle chamava, não lhe rendiam muito. Não é que êle fôsse bobo, isso não, e até dizia: “Cumo é pra gente rica eu faço pur quinhentos miréis, né secretara? (Nesse tempo eu era secretária da Sociedade de Arte Moderna do

---

(\*) No artigo acima citado.

(40) Era o Cabo 70.



Cheiroso, acompanhado pelo pintor Hélio Feijó, exhibe seus bonecos  
(Foto Olga Obry, tirada de uma revista).

Recife). Quando é pra vosmicês, não". Realmente, para a Sociedade eram cem ou duzentos cruzeiros, apenas, com direito a comida e ao golezinho. Uma ninharia para um artista do porte de Cheiroso, mas êle compreendia o quanto sentíamos a sua arte e quanto o incentivávamos, recomendando-o em lugares onde êle pudesse dar sua "função". Várias vêzes eu o vi chegar à Sociedade queixando-se por questões financeiras. Pobre Cheiroso, nunca foi além dos setecentos ou oitocentos por "função", para gente rica e de quase nada para os pobres, especialmente as crianças."

A cronista, depois de lamentar que as entidades culturais ligadas aos poderes públicos não se tenham interessado em preservar os bonecos de Cheiroso, e mesmo providenciado a gravação das suas pecinhas, termina dizendo: "Há bonitas coisas como um demônio negro, maravilhoso, com suas várias cabeças em lugar de chifres. Há cobras, há mulheres, há homens, há soldados, há ambulâncias e uma infinidade de outras coisas. Há ainda o pano pintado com caracteres e figuras das peças criadas que formava a barraca das representações."

Há muitos anos que Cheiroso representava em feiras e festas para o povo quando foi "descoberto" pelo pintor Augusto Rodrigues e pôsto em contacto com o Teatro do Estudante de Pernambuco que, além de tentar a renovação dos processos de representação no Nordeste e a fixação do autor da região, procurava valorizar tôdas as formas de teatro popular, como o bumba-meu-boi, o pastoril e o mamulengo, contratando os artistas populares e fazendo-os exibirem-se para grandes massas.

Em 1947, como preparação a êsse ciclo de representações populares, o Teatro do Estudante projetou e realizou uma mesa-redonda com o poeta e folclorista Ascenso Ferreira, Cheiroso, João Martins de Ataíde, Fuzarca, um velho de pastoril, Antônio Pereira, um cavalo-marinho de bumba-meu-boi, um cantor de feira, o prêto Alegria representando um circo, escritores e estudantes. Esta foi a primeira Mesa Redonda de Teatro realizada no Brasil para tratar de Representações Populares.



Crianças assistindo a uma exibição de Cheiroso (Arquivo de Hermilo Borba Filho). Fotografia de Pierre Verger.

Cheiroso tomou a palavra e preferiu iniciar logo a série de “dramas” que levou para representar. Disse ao público como fazia seus bonecos, as roupas, como os movimentava. Escondeu-se no interior da sua barraca e começou a representação das pecinhas: *Ismael, o filho amaldiçoado*, *O recruta* e *O drama do circo*.

A primeira é a história de um filho mau que se embriaga e bate em sua mãe durante o estado de inconsciência causado pela bebida. Ainda nesse estado sai à rua, onde é atropelado por uma ambulância do Pronto Socorro e morre. Estendido na rua, morto e abandonado, vem o Diabo, vestido a rigor, isto é, como convém a um Diabo perfeito, e leva não somente a alma de Ismael, mas o seu próprio corpo para o inferno. O Diabo arrasta o corpo de Ismael pela rua, proferindo as seguintes palavras: “Agora mesmo você irá para o meu paraíso.”

A peça tem tôdas as características de uma moralidade, gênero de peça medieval que foi o traço de ligação entre o

teatro litúrgico e o profano e a ironia da história consiste em Ismael ter sido morto por uma ambulância do Pronto Socorro.

O *recruta* conta as aventuras de um matuto que vem do interior procurar emprêgo na cidade. Bate na casa de um capitão e pede para trabalhar como jardineiro. O capitão recusa e lhe oferece um lugar de soldado. O matuto, lembrando-se de uma cena que vira, de um ferreiro enfiando um ferro em brasa no fundo de uma panela para remendá-la, estremece com aquêlê convite e diz que não quer “ser soldado”. O capitão explica o que realmente significa ser um soldado, defensor da pátria, e o matuto aceita. Durante a rápida instrução de cinco ou seis “meia-volta”, “esquerda” e “direita”, passa a “pronto” e começa a dar guarda. Na ordem de gritar: “As armas” o recruta, que não entendeu bem a instrução do capitão, grita: “Peixeira, quicé, fuzil!” E assim os dias vão correndo até que aparece no Quartel o Cabo 70, para completar os conhecimentos militares do recruta. De um desentendimento entre ambos nasce uma briga que termina com a prisão do recruta pela autoridade do Cabo.

O *drama do circo* não tinha nada de circo. Um rapaz, que teve sua namorada seduzida por outro, envia-lhe por seu empregado Cossa-Cossa um prato de bolos. No meio do caminho, o empregado come os bolos e volta, afirmando ao patrão que havia entregue o presente. E acrescenta, para justificar a mentira, que vira quando a môça “comeu os bolos, palitou os dentes e bebeu água”. Com essa informação repetida uma dezena de vêzes Cossa-Cossa ouve do patrão a confissão de que estava vingado, pois os bolos estavam envenenados. Cossa-Cossa, impressionado, desmaia e morre sob a ação do veneno. Nessa ocasião entra um urubu em cena e carrega pelo ar o corpo do mentiroso.

Um tipo de peça como esta, beirando o trágico, é tratada de maneira cômica, tendo ainda um fundo de moralidade, com uma representação arbitrária e poética, a do urubu carregando Cossa-Cossa.

Diretamente influenciado por Cheiroso, o Teatro do Estudante de Pernambuco fundou um Departamento de Bonecos,



O Capitão e o Boi, numa cena de bumba-meu-boi do mamulengo de Cheiroso (Foto do arquivo da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Recife).

a cargo do pintor Aluísio Magalhães, que construiu o palco e os cenários para a representação de uma farsa de Lorca: *Amor de Don Perlimplin com Belisa em seu jardim*. Os bonecos eram de Cheiroso. Posteriormente, quando foi lançada a *Barraca*, no Parque 13 de Maio, o primeiro espetáculo constou de uma peça de Ariano Suassuna, *Cantam as harpas de Sião* e uma pecinha de mamulengo de José de Moraes Pinho, intitulada *Haja pau* e que vai publicada neste estudo, como forma de mamulengo erudito.

Todo êste movimento coincidiu com a vinda ao Recife de Martim Gonçalves, Olga Obry, Maria Helena Amaral e Sílvia Watson, portadores de um pequeno exército de bonecos de todos os feitios, provenientes do Instituto Pestalozzi, para um curso de duas semanas. Os artistas eruditos estabeleceram logo, por sua própria condição, a diferença entre o seu repertório com peças importadas e a arte popular de Cheiroso, que

estava no auge. Mas, abstraindo-se esta diferença, o Recife encheu-se de entusiasmo pelos teatros de bonecos, surgindo titeriteiros particulares como Berguedof Elliot e Carmosina Araújo.

Convém ressaltar que muitos anos antes, lá pela década de 30, o escritor Silvino Lopes e o ator Barreto Júnior fundaram um teatrinho de mamulengo chamado *O Teatro de João Melado*, onde representaram até *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, antes que a peça fôsse conhecida no Recife através do Grupo Gente Nossa.

Olga Obry, provocando entusiasmo e possibilitando o desenvolvimento de teatrinhos de bonecos em escolas, entidades, associações culturais, entusiasmou-se por sua vez com o movimento popular e “literário” que aqui se processava e foi uma das responsáveis pelo alastramento do nome de Cheiroso, no país e no estrangeiro.

Vale a pena transcrever um artigo que escreveu para a revista *Argumentos*, em 1948:

“Para muita gente, nos subúrbios de Recife e no interior pernambucano, o *mamulengo* é a única forma de teatro dramático, ao lado do teatro de dança e pantomima dos maracatus, do bumba-meu-boi, dos fandangos e das cheganças. Estudiosos procuram-lhe a origem — tanto do nome quanto do próprio modo de representar — sem chegar a conclusões definitivas. Parece ter vindo de Portugal, há uns dois séculos. Seu representante máximo, atualmente, na capital pernambucana, é o “Cheiroso”, que já se tornou famoso através de várias reportagens publicadas na imprensa pernambucana e carioca. “Tem cartaz”, dizem com inveja seus vizinhos do “Morro do Pascoal”, no subúrbio de Água Fria, onde mora com a família numerosa, numa casinha cheia de bonecos de pau e trapos, rodeada por minúsculo jardim.

“O Cheiroso não precisa de palco para representar. Quando fomos visitá-lo, amarrou um lençol entre duas árvores, lá no seu jardimzinho e, atrás dêle, aparecendo apenas os bonecos calçados em suas mãos, pôs-se a representar. As peças são



Dois personagens de Cheiroso, não identificados (Foto do arquivo da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Recife).

da sua autoria e sempre improvisadas, com os personagens tradicionais: Dona Quitéria, o Cabo Setenta, o Capitão, Ismael e sua mãe, o Cão — que é o Diabo — a Negra do Munguzá, o Boi, o Urubu. Todos feitos pelas mãos do dono desse teatro popular, que é também seu único autor e ator. Dizem que aprendeu sua arte com o Babau, que tinha fama no princípio deste século. Com este, a linhagem se perde na noite dos tempos: ninguém sabe quem foi seu mestre.

“Quando começou aquela récita especial que o Cheiroso fez no seu quintal para o nosso grupo de marionetistas, já escurecia. Quando acabou — porque lhe disseram que estava ficando tarde — era noite fechada. Custou fazê-lo parar: sua imaginação estava desenfreada. As histórias que inventa são sempre de brigas, como em quase todos os teatros do gênero, pelo mundo afora, quer seus heróis se chamem Punch and Judy como na Inglaterra, Guignol, Cnafron e Madelon, como



O Cabo 70 e o Urubu, numa representação de Cheiroso (Foto do arquivo da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Recife).

na França, ou Karagheuz como na Turquia ou Casparek como na Tcheco-Eslováquia.

“Além do mamulengo do Cheiroso existem vários outros no Recife: no mesmo bairro e no mesmo dia encontramos já armada a tenda de lona do *Mamulengo do Riso*, de José Antônio dos Santos, com espetáculo anunciado para as 7 horas da noite; ingresso, 700 réis. Desde há pouco fundou-se também um teatro de fantoches “literário”, dentro da “Barraca” do Teatro do Estudante, sob a direção de Hermilo Borba Filho. Representa com bonecos feitos pelo Cheiroso e no fundo de cenários muito bonitos do pintor Aluizio Magalhães, uma peça baseada numa lenda folclórica paraibana, de José de Moraes Filho, com música de Capiba”<sup>\*</sup>.

O sucessor de Cheiroso é Januário de Oliveira, mais conhecido sob o apelido de Ginu, criador do já célebre personagem Professor Tiridá. Ginu é vigia aposentado do Ser-

---

(\*) Revista *Argumentos*, Rio, 1948.



Estas crianças, hoje, são rapazes e môças, alguns casados, mas naquela época participavam do mundo de Cheiroso (Foto Pierre Verger, do arquivo de Hermilo Borba Filho).

viço Social da Indústria (SESI), nasceu no Recife aos 19 de setembro de 1910, estando, portanto, com cinqüenta e três anos de idade. “Brinca” há trinta e um anos e o seu quartel-general é na Mustardinha.

É um sujeito a quem falta um ôlho, pernóstico, muito falante, contador de anedotas escabrosas, mas um mestre na arte do mamulengo, movendo sòzinho os bonecos, com um poder vocal muito grande, capaz de fazer cinco vozes diferentes e dono de uma imaginação prodigiosa. Diz, numa confiança fingida, porém louco que a notícia se espalhe, que tem setenta e dois filhos de quarenta e sete mulheres. Quando o entrevistei, êle estava providenciando um nôvo desquite.

Nunca viajou e antes de aposentar-se como vigia do SESI, ao lado de sua função como titeriteiro, exerceu as profissões



Note-se a alegria das crianças numa representação de Cheirosos  
(Foto Pierre Verger, arquivo de Hermilo Borba Filho).

de padeiro e pescador. “Atualmente — diz êle — sou apenas diretor-artístico do mamulengo do Nordeste”. Brinca o ano todo, mas geralmente só trabalha contratado, cobrando cinco milhares de cruzeiros por uma noitada, pois se queixa de que nunca foi ajudado por ninguém. Êle mesmo escultura, pinta e veste os bonecos. “E faço as comédias de minha autoria”, esclarece, com muito orgulho.

Tôdas as suas peças são para fazer rir, embora uma das suas produções — *Manuel Pequenino, o filho amaldiçoado* —

seja uma autêntica moralidade. Outras peças suas, dentro das vinte do seu repertório, são: *As bravatas do Professor Tiridá na usina do Coronel de Javunda*, *O homem que não deve a ninguém*, *A cobra gigante e os dois vigias valentes*, *As aventuras de uma viúva alucinada*, *O fugitivo de um manicômio*, *O matuto scntando praça*<sup>(41)</sup>, *A alma perdida*, *A chegada de Tiridá no inferno*, *A negra do balaio grande*, *As paródias do Libório* e *O casamento de Quitéria*.

Seus personagens principais são: Professor Tiridá, Madame Quitéria, Tamancolino, Anastácio, A Velha Filefidéfica, Chibata, Joaquim Bozó (o valente) e Libório. Os bonecos são de luva, com exceção de Manuel Pequenino que, por um dispositivo especial, cresce quase dois metros à vista do público.

O espetáculo de Ginu, por mais que êle queira sofisticá-lo, permanece autênticamente popular. Não tem uma tenda e deixa tudo a cargo de quem o contrata, improvisando o local da representação com um lençol pendurado numa corda. O de que êle faz questão é instalar os alto-falantes e pendurar um microfone ao pescoço, pois "meu espetáculo é todo irradiado". Trata os espectadores de "meus caros ouvintes" e não perde oportunidade para dizer que é o "primeiro diretor-artístico (P) do Nordeste." Vaidades naturais num artista de sua categoria, que vive nesta época de tanto adiantamento técnico, os divertimentos populares não fugindo a essa influência.

Apresento duas pecinhas de Ginu, gravadas por ocasião de um dos seus espetáculos e transcritas depois. Podem parecer pouco interessantes — o que duvido — mas crescem muito mais no calor da representação, porque é impossível transcrever a espontaneidade de um espetáculo que é quase todo improvisado, com frases criadas ao sabor das circunstâncias.

---

(41) Já vimos essa peça no repertório de Cheiroso, o que vem provar que Ginu nem sempre fala a verdade quando diz que "faço as comédias de minha autoria".



**AS BRAVATAS DO PROFESSOR TIRIDÁ  
NA USINA DO CORONEL DE JAVUNDA**

**Comedinha de JANUÁRIO DE OLIVEIRA (GINU)**

PERSONAGENS:

PROFESSOR TIRIDÁ  
O CORONEL DE JAVUNDA  
SIMÃO  
UMA MULHER  
UM HOMEM  
NARRADOR  
UM INDUSTRIAL

PROFESSOR TIRIDÁ — (Sobe) Boa noite. Aqui chega o professô Tiridá. Mas é verdade: o meu nome não é sòmente êsse. O meu nome é um pouquinho grande, mas porque eu sou do interiô. O meu nome sempre é maiô do qui os outro. Eu me chamo Tiridá Lotério Conrado Negreiro de Albuquerque de Lima da Costa Leão do Régo da Cunha Machado Barbosa Lelé Castanha Direita da Chica Bicuda ademais e ai! Êste é qui é o meu nome. Bem, acontece qui eu tenho qui apresentá as minhas bravatas, mas é na usina do coroné de Javunda. Não é aqui. E aí vem êle (Desce)(42).

CORONEL — (Sobe) Ê verdade. Sou eu o coroné de Javunda. Na minha usina tudo tem. Ê verdade, mas tudo tem, tudo tem. Tem o meu administradô qui se chama Simão. Ê um home responsave. Ê a quem eu dedico tôda a minha inteira confiança. Ó Simão! Ó Simão!

SIMÃO — (De fora) Sinhô, patrão, sinhô! (Sobe) Sinhô, qui é qui vossa mercê qué?

CORONEL — Simão, como vai o carnaval?(43).

SIMÃO — Ah, patrão, o carnaval vai bem. Vai muito bem.

CORONEL — Mas acontece, Simão, qui eu vou viajá e prciso qui você tome conta da usina.

SIMÃO — Perfeitamente, perfeitamente. O Sinhô qué qui eu lave os cachorro, os dois cachorro grandes?

CORONEL — Não sinhô, quem lava os meus cachorro é a filha mais bonita dos administradô, dos empregado, de tudo, compreendeu? Home não lava cachorro de usina, tá ouvindo?

SIMÃO — Tou ouvindo sím sinhô.

---

(42) O diálogo foi transcrito como Gínu fala.

(43) O canavial.

CORONEL — E tem mais uma coisa: aquêlê trabalhadô qui abusá bote pra fora em vinte e quatro horas, toque fogo na casa. Mas só bote pra fora aquêlê qui tivé muita coisa plantado qui serve pra gente.

SIMÃO — Ah, sim sinhô, patrão, sim sinhô. Eu tomo conta.

CORONEL — Bem, eu vou imhora. Veja o qui é qui vai fazê Simão.

SIMÃO — Tá direito, patrão, eu sempre fui correto no meu serviço, não é?

CORONEL — Perfeitamente. Eu já vou.

SIMÃO — Adeus, patrão. Vá pela sombra, viu? Vá pela sombra. Cuidado, indo sòzinho, êsse povo tem vontade de acabá cõm o sinhô.

CORONEL — Não acaba, não, Simão. Eu sou valente, Simão!

SIMÃO — Sim sinhô, eu tou ouvindo.

CORONEL — Eu já vou, Simão.

SIMÃO — Pode i, não s'importe (CORONEL DE JAVUNDA arreia). Ah! O pau vai comê. Agora, já sabe: operário qui, unh! é tanta pisa! Qui o patrão é bom, êle é bom pra mim, eu tenho qui fazê tudo pra pudê ganhá mais amizade.

VOZ — (Fora) Ô de casa!

SIMÃO — Quem é?

UMA MULHER — (Sobe) Sou eu, seu Simão.

SIMÃO — Entre, entre, entre.

UMA MULHER — Seu Simão, bom dia.

SIMÃO — Bom dia. Qui é qui hai?

MULHER — O qui é qui hai é qui Mané meu fio cortou o pé com a enxada.

SIMÃO — E qui é qui tem isso? Que é qui tem cortá o pé com a enxada?

MULHER — É purquê não pode trabaiá não.

SIMÃO — Não pode? Pode! Ele não tem outro pé? Ele só tem um, é?

MULHER — Mas falta um pé. Bateu no dedo grande e tirou até o calcanhá.

SIMÃO — E qui é qui tem isso? Bote leite de banana, enrole numa estôpa e venha trabaiá. Eu quero é produção purquê o meu patrão não está aí. Tá ouvindo?

MULHER — Mas não pode sê, seu Simão.

SIMÃO — Qui é qui tá dizendo? Oxente! O qui é?

MULHER — Seu Simão, um pé só!

SIMÃO — E qui é qui tem? Bananeira não bota um cacho só? E como é qui um négo não trabalha com um pé só? Bote o outro no bôlso e venha.

MULHER — Mas não pode... Mas seu Simão... Isso é demais... Isso assim é também demais também.

SIMÃO — Não tem negócio. Vá, sinão expulso da terra, compreendeu?

MULHER — Mas eu tenho seis fios!

SIMÃO — Não está interessando.

MULHER — Tem Mariquinha, tem Mané, tem José, tem João, tem Teresa...

SIMÃO — Teresa aquela grandona? Essa pode ficá. Vai-s'imbora todo mundo, ela fica.

MULHER — Mas minha fia mais véia!

SIMÃO — Perfeitamente. Fica. E sabe duma coisa? 'Pere aí. Eu já venho (Arreia e sobe com o "Deus-me-perdoe")(44). Ói, a orde que eu tenho aqui é essa, viu? (Bate).

MULHER — Ui, seu Simão!

SIMÃO — Ói aqui! (Bate).

MULHER — Ui, seu Simão! (A surra continua) Eu deixo ela na usina! Se eu não deixá eu me dane! Eu deixo!

SIMÃO — Vá embora (A MULHER arreia). Ah! Ah! Ah! Eu me chamo é Simão de Lima Condessa! Comigo é assim. Quando o patrão vié e encontrá três hactare de terra tudo plantado, aí! vou ganhá uma coisa boa.

VOZ — (Fora) Ô de casa!

---

(44) O clássico cacête dos mamulengos tem vários nomes, um dos quais o empregado acima.

SIMÃO — Quem é qui vem aí?

HOMEM — (Sobe) Sou eu, seu Simão.

SIMÃO — Já vem chorando?

HOMEM — Seu Simão, eu quiria...

SIMÃO — Não demore. Não demore qui eu quero lhe atendê. Quero sabê o qui é.

HOMEM — Seu Simão, Maria minha mulhé tá com uma dor de cabeça qui não pode trabaia!

SIMÃO — O quê?! Uma dor de cabeça empata de trabalhá? Será qui impata?

HOMEM — Impata, seu Simão, qui ela amanheceu o dia butando fôia de banana quente. Butou manjiricão e não tem jeito. Não s'importe não, seu Simão, qui eu faço o serviço dela.

SIMÃO — Não m'interessa. Diga aquela pirua qui venha. Ela tem qui trabaia. Aqui é a casa do mau home, quem não trabalha não come.

HOMEM — Não faça isso não, seu Simão, pur Nossa Senhora da Prestação!

SIMÃO — Sabe de uma coisa, qui a parada aqui é dura? Vá-s'imbora, siga o seu caminho, não olhe nem pra trás. Ispere aí, ispere aí, tem muita coisa aplantada?

HOMEM — Tem. Eu plantei quatro cuias de feijão, uma légua de macaxeira, plantei uma légua de batata... tem muita coisa!

SIMÃO — É isso qui eu quero. Vá-s'imbora.

HOMEM — E as coisas?

SIMÃO — Você trouxe nada praqui? Você não trouxe nada. E como qué levá alguma coisa? Vá-s'imbora! (Cacetada).

HOMEM — Seu Simão! Seu Simão!

SIMÃO — Vá-s'imbora! (O HOMEM arreia) Ah! Ah! Dois! Qué dizê qui eu já tou mais ou menos. Quando o patrão chegá, vai gostá (arreia).

NARRADOR<sup>(45)</sup> — O professor Tiridá andou pela cidade do Recife, não achou trabalho, parado, com família, resolveu i pro interiô pra vê

---

(45) O Narrador é o próprio mamulengueiro, que explica a ação.

se achava trabalho. E aí saiu procurá trabalho na usina do coroné de Javunda.

TIRIDÁ — (Sobe) Mas é possível! Qui tempo eu ando e ainda não achei trabalho! O interiô parece qui tá pió do qui o Recife. Ô de casa!

SIMÃO — (De fora, com uma voz muito grave e arrastada) Quem é?

TIRIDÁ — Danou-se! Só o truvão do Piauí! Eu quero sabê quem é primeiro.

SIMÃO — (De fora) Já vou atendê, já vou atendê (Sobe).

TIRIDÁ — Bom dia.

SIMÃO — Bom dia. Qui é qui deseja? (À parte) Qui nêgo feio da gôta!

TIRIDÁ — Me diga uma coisa: aqui tem trabaio?

SIMÃO — Tem trabaio. O sinhô qué trabaia?

TIRIDÁ — Quero, perfeitamente, purquê no Recife não hai serviço.

SIMÃO — O sinhô tem documento?

TIRIDÁ — Não tenho não purquê os meus documento eu deixei em casa.

SIMÃO — E como você procura serviço sem documento?

TIRIDÁ — Purquê eu não tenho meus documento, tá bom?

SIMÃO — O sinhô trabalha mesmo?

TIRIDÁ — Trabalho. Me diga uma coisa, seu Simão, aqui se recebe salário mínimo?

SIMÃO — Lá vem você com exigência antes de trabalhá! O sinhô não qué trabalhá?

TIRIDÁ — Quero.

SIMÃO — Bem, ali no pé de juá tem uma inxada.

TIRIDÁ — Ih! agora sim. Eu acostumado a escrevê, pegá em inxada. Nunca amadurece, o ruim é isso. Tá certo, seu Simão, eu quero.

SIMÃO — Vá buská a inxada e vá logo pro corgo, compreendeu? Brocá.

TIRIDÁ — O qui é brocá?

SIMÃO — E como é qui qué trabaíá sem sabê o qui é brocá? Broca de derrubá aquêles tôco grande, aquelas massaranduba... Compreendeu? Depois queimá pra pudê plantá...

TIRIDÁ — Quanto ganho?

SIMÃO — Quatro cruzeiro.

TIRIDÁ — Tá certo, seu Simão, eu quero. Eu vou vê a inxada (Arreia e sobe). Ô seu Simão, seu Simão, me diga uma coisa: a água é perto?

SIMÃO — Perfeitamente.

TIRIDÁ — Tá certo, eu vou (Arreia e sobe). Ô seu Simão, seu Simão, me diga uma coisa: a qui hora se armoça?

SIMÃO — Se armoça às onze hora.

TIRIDÁ — Tá certo (Arreia e sobe). Ô seu Simão, seu Simão, me diga uma coisa: qui hora a gente vai pra casa?

SIMÃO — De tarde, ao pôr do sol.

TIRIDÁ — Sim sinhô, eu já venho (Arreia e sobe). Ô seu Simão, seu Simão, me diga mais uma coisa: como é o nome do patrão?

SIMÃO — Coroné de Javunda.

TIRIDÁ — Sim sinhô, eu já vou trabalhá, viu? (Arreia e sobe). Ô seu Simão, seu Simão, como é o nome do sinhô?

SIMÃO — Você qué anarquísá, é?

TIRIDÁ — Eu quero sabê das coisa direito pra depois não dá errado.

SIMÃO — O nome dêle é Coroné de Javunda e aí!

TIRIDÁ — Agora eu já sei (Arreia e sobe). Ô seu Simão, seu Simão, onde é qui eu amolo a inxada?

SIMÃO — Mas isso é qui é um esprito! Ôi, o sinhô qué sabê mais? Vou mandá dá-lhe uma pisa.

TIRIDÁ — Ah, isso é qui não. O sinhô sabe o meu nome? Eu me chamo Tiridá Lotério Conrado Negreiro de Albuquerque de Lima da Costa Leão do Rêgo da Cunha Machado Barbosa Lelé Castanha Direita da Chica Bicuda ademais e aí! Compreendeu? Seu cabeça de manga-espada!

SIMÃO — E o sinhô sabe como é meu nômê? Eu me chamo Simão de Lima Condessa!

- TIRIDÁ** — Tá direito qui o sinhô se chame Simão de Lima Condessa, mas dá aqui no papai tá difice. É difice purquê eu peso cinquenta quilo, mas meu braço é cento e oitenta.
- SIMÃO** — Bom, seja quanto fô, si o sinhô tivé sorte de passá a purteira do ingenho, o sinhô não é pegado, mas si não tivé sorte de passá a purteira, dou-lhe uma pisa qui com cem ano você se lembra.
- TIRIDÁ** — Tá certo. Si eu iscapá o sinhô nunca mais pisa no Recife, compreendeu? Si eu iscapá não me pise no Recife não, seu Simão, qui o sinhô tá atrapaiado.
- SIMÃO** — O qui eu vou... eu vou é aqui logo (Faz menção de arrear).
- TIRIDÁ** — Eu também já vou-m'imbora (Arreia. SIMÃO arreia também).
- NARRADOR** — O professor Tiridá, como muito veloz, conseguiu traspassá a purteira antes de Simão. Simão procurou os cangaceiro todo, encontrou, mas nada de encontrá o professor Tiridá. Quando é um dia, porém, o Simão recebe o coroné da usina.
- CORONEL** — (Fora) Ô de casa!
- SIMÃO** — (Sobe) Quem é?
- CORONEL** — (Fora) Sou eu, o coroné!
- SIMÃO** — Ih! o coroné já veio. O coroné vem chegando.
- CORONEL** — (Sobe) Simão!
- SIMÃO** — Sinhô, coroné? Fêz boa viagem?
- CORONEL** — Foi, Simão. Simão, qual é a situação do trabaio?
- SIMÃO** — Ah, coroné, a situação do trabalho tá boa. Botei dois moradô pra fora. Ah! Ah! Ah! Foi pau! Mas deixaro foi tanta coisa, coroné, pra gente! Deixaro mandioca, macaxeira, deixaro tudo plantado.
- CORONEL** — Me diga uma coisa: e a filha mais velha daquele moradô, seu Antero?
- SIMÃO** — Tá'í, na cozinha.
- CORONEL** — Tá trabaioando?
- SIMÃO** — Tá.
- CORONEL** — Mas eu soube duma coisa, qui aqui teve um tá de Tiridá, um disordeiro, um pistoleiro e você nada fêz com êle, hein? Você nada fêz, Simão!

SIMÃO — Mas coroné, o home pulou a purteira tão ligeiro qui eu não vi mais.

CORONEL — Ói, vai pagá caro isso, viu?

SIMÃO — Mas eu, coroné, tão bom trabaiadó?

CORONEL — Não tá interessando, eu já venho (Arreia e sobe com o cacête). Tá vendo, Simão, quem não cumpre orde o qui acontece? (Bate).

SIMÃO — Coroné!

CORONEL — Olhe aqui, Simão! (Bate). Não quero vê-lo!

SIMÃO — Tá certo, coroné, adeus.

CORONEL — 'Pere aí. Pra si lembrá de mim, tome! (Bate e SIMÃO arreia). Aqui se faz o qui o coroné de Javunda manda (Arreia).

NARRADOR — Fugindo da usina o Simão consegue, por esquecimento, chegá no Recife. Então procura trabalho em tôda parte. E em vão não encontrou. O professor Tiridá, andando pela cidade, após a fuga da usina, encontrou uma indústria de vidro e nela conseguiu imprêgo.

INDUSTRIAL — (Sobe) É verdade, abri essa casa agora há pouco e me falta operários.

TIRIDÁ — (Fora) O de casa! (Sobe).

INDUSTRIAL — Qui é qui o sinhô deseja?

TIRIDÁ — Desejava vê si aranjava um trabalho pur aqui.

INDUSTRIAL — Oh! Chegou na hora. Eu preciso de um impregado. Sabe lê, iscrevê e contá?

TIRIDÁ — Sei, sim sinhô.

INDUSTRIAL — Eu preciso de um mestre, aqui, pra dirigi essa indústria.

TIRIDÁ — Ah, então eu quero.

INDUSTRIAL — O sinhô qué? É pontual, trabalhadó?

TIRIDÁ — Muito trabalhadó. Só o qui me atrapalha é quando eu istou cum fome não faço nada. Mas eu como, sou trabalhadó muito.

INDUSTRIAL — Tá direito. O sinhô vai ganhá o salário mínimo, remunerado, tudo. O sinhô toma conta do imprêgo desde já. Agora, às nove hora o sinhô pega no trabalho, vai fazê as ficha dos trabalhadores, qui aí tem muito trabalhadó desnotado.

TIRIDÁ — Sim sinhô.

INDUSTRIAL — Bem, tome conta (Arreia).

TIRIDÁ — Nove horas! Só venho amanhã (Arreia).

NARRADOR — Simão anda pela cidade e vai arranjar serviço justamente na indústria de vidro.

SIMÃO — (Fora) Ô de casa!

INDUSTRIAL — (Sobe) Quem é?

SIMÃO — (Sobe) Sou eu, um interiorano, vivo no interior e venho aqui procurar trabalho porque no interior não tem.

INDUSTRIAL — Você é trabalhado mesmo?

SIMÃO — Perfeitamente. Tenho família, tudo.

INDUSTRIAL — Bem, o sinhô pode trabalhar. Sabe quanto vai ganhar?

SIMÃO — Não sinhô.

INDUSTRIAL — Dez mil e oitenta.

SIMÃO — Ai, endoidou! (Desmaia).

INDUSTRIAL — Qui é isso? Qui é isso?

SIMÃO — Nunca vi esse dinheiro!

INDUSTRIAL — Ora, se anime, vá trabalhar.

SIMÃO — Eu vou trabalhar, sim sinhô.

INDUSTRIAL — Amanhã, às nove horas, chega o mestre, então vai fazer sua ficha.

SIMÃO — Ficha? O qui é ficha?

INDUSTRIAL — Seu retrato, seu nome, tirá seus documento...

SIMÃO — Tá direito, tá direito. Sim sinhô, sim sinhô.

INDUSTRIAL — Pode ir trabalhar (Arreiam).

NARRADOR — Justamente às nove horas é qui o professor Tiridá vai pro seu birô tratar da documentação dos empregados.

TIRIDÁ — (Sobe) Nove horas em ponto. Eu sou pontual no meu serviço. Ô continuo! Vai aí chamando os empregados pra fazer as fichas.

Voz — (Fora) Sim sinhô, pois não. Seu Simão, seu Simão, fazê sua ficha!

SIMÃO — (Fora) Já vou, patrão, já vou (Sobe). Bom dia.

TIRIDÁ — Bom dia. Menino, óia Simão!... Não parece Simão? To-dinho Simão! De onde você é, hein?

SIMÃO — Eu sou um pobre matuto. Nunca fiz mal a ninguém. Vim pur aqui procurá sirviço... minha famia tudo ruim de vida... e eu vim fazê minha ficha...

TIRIDÁ — Como é seu nome? (À parte). Minha gente, óia Simão! (Para SIMÃO) Como é seu nome, hein?

SIMÃO — Eu me chamo Simão de Lima Condessa.

TIRIDÁ — Tu não me conhece não, Simão? Mas Simão entrou na horinha certa! Nove horas! Simão, eu te conheço, Simão!

SIMÃO — O sinhô me conhece? O sinhô já viveu no interiô?

TIRIDÁ — Simão, tu te lembra quando tu me dissesse qui ia me dá uma pisa, Simão?

SIMÃO — Eu?!... Eu? Eu não faço mal a um pinto.

TIRIDÁ — Sendo seu, mas sendo dos outro você mata e come. É, você disse se eu passasse na purteira ia levá uma pisa, não foi, Simão? (À parte). Minha gente, óia Simão! (Para SIMÃO). Quem sorri milhó é quem sorri no fim. Simão, você sabe qui vai me pagá? Eu não disse, Simão, qui você não aparecesse no Recife, Simão?

SIMÃO — Mas é pussive, agora qui eu arrumo um imprêgo!

TIRIDÁ — Mas Simão, eu também fui pra lá arrumá um imprêgo, eu tava má de vida, Simão. Além de tu me dá uma inxada pra trabalhá, ainda quisesse me dá uma pisa, Simão! Eu vou lá dentro buscá uma choca-cola pra você tumá. Hem, hem, minha gente, olha Simão!... (Arreia e sobe, com o cacête). Simão, tu sabe como é o nome disso? Isso se chama Deus-me-perdoe. É aprovado pelo Laboratório Bromatológico da Chapuletada. Garanto, Simão, qui tu nunca mais dá em ninguém. Simão! vê se pega! (Bate).

SIMÃO — Nossa Senhora das Pernas Tortas!

TIRIDÁ — Toma, Simão! (Bate).

SIMÃO — Pra onde é qui eu vou?

TIRIDÁ — Tome a passage do ceteú<sup>(46)</sup>! (Bate). Vai-s'imbora, Simão!

---

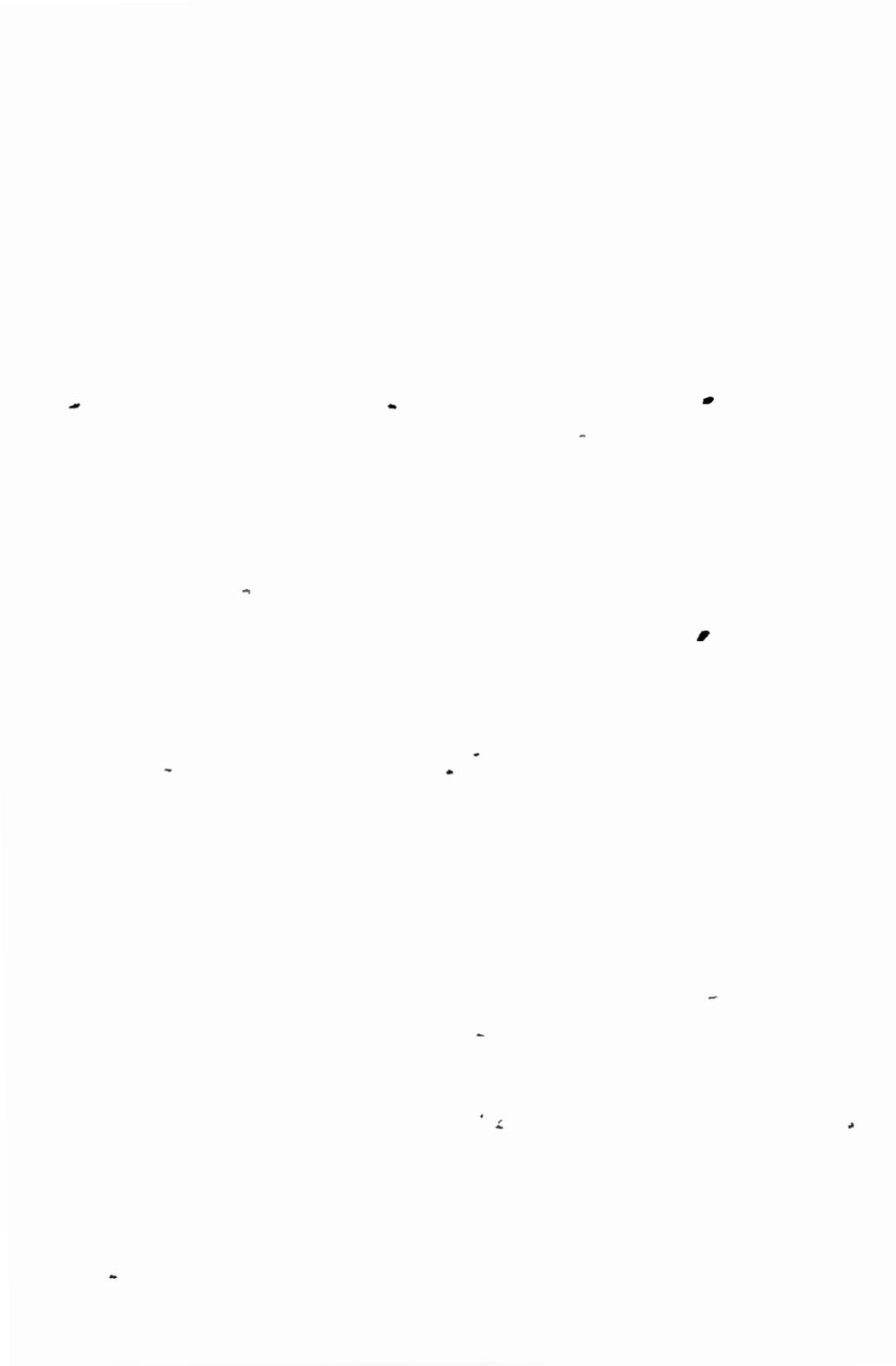
(46) Ônibus da CTU (Companhia de Transportes Urbanos).

A pecinha trata de um problema que é quase uma constante em tôdas as histórias de mamulengo: a vingança. Ou, no sentido moralista, a aplicação da sentença de que "Quem com ferro fere, com ferro será ferido".

É visível, por outro lado, a preocupação "social" do mamulengueiro, descrevendo as arbitrariedades numa usina, com o coronel atrabiliário e a exploração dos trabalhadores através de um imediato bajulador, apossando-se, inclusive, dos bens dos camponeses, para sofrer a mesma injustiça. A cena da cidade se passa numa fábrica de vidro, com certeza lembrança dos dias em que Januário de Oliveira, o titeriteiro, lá trabalhava como vigia.

A pecinha não tem grandes vôos de imaginação, mas o diálogo é saboroso e o emprêgo de certas palavras enriquece as frases populares. A solução da unidade de lugar é inteligente, apelando para a imaginação do espectador que não sente falta da mudança de ambiente nem de móveis ou pertences, ajudado, ainda, pelo Narrador.

A segunda peça — *As aventuras de uma viúva alucinada* — é de fundo mais cômico, lançando mão da fraqueza humana e do castigo através do Diabo, mas com a valentia do Professor Tiridá triunfando com as cacetadas. É um exemplo, também, de peça musicada.



AS AVENTURAS  
DE UMA VIÚVA ALUCINADA  
Comédia de JANUÁRIO DE OLIVEIRA (GINU)

**PERSONAGENS:**

**PROFESSOR TIRIDÁ**

**VIÚVA**

**HOMEM**

**SATANÁS**

**NARRADOR**

**MENINO**

PROFESSOR TIRIDÁ — (Sobe) Eu agora mesmo recebi um telegrama qui a minha cumadre tá sofrendo das facultades mentais, mas como faz muito tempo qui ela não nos visita eu istou isperando a cada instante a visita da mesma (Batem). Quem está batendo?

VIÚVA — (Fora) Não é ninguém, não, cumpadre, sou eu (Sobe).

TIRIDÁ — Oxente, cumadre vem tôda derramada. Qui é qui hai?

VIÚVA — Meu cumpadre, boa noite.

TIRIDÁ — Boa noite, cumadre. Qui é isso, cumadre?

VIÚVA — Meu cumpadre, eu vim lhe dá uma nutícia tão triste!

TIRIDÁ — Nutícia triste, cumadre? Pur quê?

VIÚVA — O meu marido Brechó morreu, cumpadre (Chora). Ui, ui, ui!

TIRIDÁ — Cumadre, não chore. Triste de quem morre e para o céu não vai. Quem fica, fica brincando; quem morre, não brinca mais.

VIÚVA — Mas meu cumpadre, êle era tão bonzinho, não era?

TIRIDÁ — Vôte, cumadre, vai mariá o diabo! Era bom pra senhora, pra mim não.

VIÚVA — Cumpadre, eu tenho três filho pra s'impregá.

TIRIDÁ — Cumadre, a sinhora me acha com cara de imprêgo de trabalho, é?

VIÚVA — Não é não, cumpadre, é purquê o sinhô goza de boas referência na roda alta, no meio dos artistas, de fantoches e essas coisas tôdas... Pode inxergá.

TIRIDÁ — Como é o nome do primeiro? Diga! Ih! Eu já tou me abufelendo! Eu já tou muito abufelido. Vá, cumadre.

VIÚVA — O primeiro chama-se Manuelzinho.

TIRIDÁ — Ah! Pa Manuelzinho eu vou arrumá uma vaga, cumadre, na clareia<sup>(47)</sup>, pra isfregá urubu até ficá branco. Tá bom, cumadre?

VIÚVA — Tá bom, cumpadre.

TIRIDÁ — Como é o nome do outro?

VIÚVA — O nome do outro é Toinho.

TIRIDÁ — Cumadre, pa Toinho eu voi impregá êle no frigorífico pra inxugá barra de gêlo. Tá bom, cumadre?

VIÚVA — Tá bom, cumpadre. Agora, cumpadre, tem outro.

TIRIDÁ — Qual é o outro?

VIÚVA — Manèzinho.

TIRIDÁ — Ah! pra Manèzinho é uma beleza, cumadre. Eu vou impregá êle na fábrica de moleite<sup>(48)</sup>. Já tão dando até macacão.

VIÚVA — Tá bom, cumpadre. Mas eu não gosto de me lembrá de meu marido! Oi que des...gôs... to!... Oi! Oi!...

TIRIDÁ — Oxente! Cumadre, mas isso é um caso sério. A minha cumadre parece qui não tem uma certa cultura... Cumadre, a senhora sabe lê, inscrevê e contá?

VIÚVA — Cumpadre, do *a* pra trás eu sei de tudo.

TIRIDÁ — Mas é possível? Não parece. Cumadre, a senhora faz o seguinte: se a senhora do *a* pra trás sabe tudo já pode sê até uma datilógrafa. Perfeitamente.

VIÚVA — Bem, cumpadre, mas eu não sei o qui é qui faça.

TIRIDÁ — Bem, bem, cumadre, mas isso não é problema. A senhora faz o seguinte: a senhora cai na dança, no samba... A senhora se diverte. Aí manda as tristeza i imhora.

VIÚVA — Não quero, não quero, não quero! Não faz bem quarenta e dez anos que meu marido morreu! Como é qui eu vou dançá, cumpadre? Todo o mundo me censura, cumpadre!

TIRIDÁ — Censura nada, cumadre. Cada um cuida da sua vida.

VIÚVA — Não quero não, cumpadre. De jeito nenhum. Olhe o dedinho dizendo qui não! Tá vendo? Não quero não.

---

(47) Palavra, com certeza, inventada, como substantivo, para designar o lugar onde se *clareia*, do verbo *clarear*.

(48) A palavra deve ser uma corruptela de *molete*, pão pequeno.

TIRIDÁ — Cumadrê, veja bem, eu não quero nem samba, nem bolero, rumba, tuíste, nada. Eu vou cantá o côco do *Arubu chumbado*. Tá bom, cumadre?

VIÚVA — Não quero, não quero, não quero! Se eu quisé eu estore feito peito de velha! Pôo!

TIRIDÁ — Cumadre, deixe de besteira... Quer ver? Escute... (Canta e dança).

O trem de carga,  
passageiro de Bunito,  
qui apita dois apito  
quando avista Caxangá.

Cavalo bom,  
o cavalo cari-carêta,  
cavalo da cara preta  
danado para isquipá<sup>(49)</sup>.

Tome lá, cumadre (Dá-lhe uma umbigada).

VIÚVA — Não quero, não quero, não quero! Pronto. Eu não dou umbigada! Não dou, não dou, não dou! Não dou, cumpadre, meu marido... qui desgôsto! (Chora).

TIRIDÁ — É um caso sério. Perdi meu cartaz de conquistadô. Tou vendo qui perdi. Cumadre... escute, cumadre... Esse aqui é bom, êsse aqui é bom. (Canta e dança).

Eu vou na mata,  
vou cortá o pau linheiro  
para ver se sou ligeiro  
no cacete pra brigá.  
Antigamente  
Maceió era de páia,  
lá na rua da Atalaia  
ninguém podia passá.

Tome lá, cumadre (Dá-lhe uma umbigada).

VIÚVA — Não quero, não quero, não quero! Se eu quisé eu murche feito maracujá de gaveta, pronto!

---

(49) Os exemplos musicais vão em apêndice, no fim dêste estudo.

TIRIDÁ — Mas é um caso sério! Não tá ruim? Ah! me lembrei de outro! Me lembrei de outro! (Canta e dança. A VIÚVA, não agüentando mais, cai na dança).

É de mariá,  
é de mariá,  
ô Maria, solte o bode  
qui o cabrito qué andá } *bis*

Já parou, cumadre. Já parou, cumadre! (A VIÚVA continua dançando). Já parou, cumadre!...

VIÚVA — Qui coisa nenhuma!

TIRIDÁ — Já parou! (Arreia).

VIÚVA — Tá vendo? Eu sou uma viúva sem sorte! Cumpadre me butou na dança, quando acabá correu.

TIRIDÁ — (Sobe) Já acabou-se a agunia, cumadre?

VIÚVA — Cumpadre, eu sou do interiô. Onte eu fui subindo, hoje já vou descendo. Se o cumpadre ainda quisesse eu ainda tava querendo, querendo! (Dança).

TIRIDÁ — Vai-t'imbora! Vôte! (Arreia).

VIÚVA — Tá vendo? Hoje eu danço até com o Satanás se aparecê. Danço! Meu marido foi tratante, morreu... após eu danço! Não posso me lembrá do meu marido! Oi qui desgôsto! Oi! (Canta).

No tempo do meu marido  
eu só durmia no chão.  
Agora como eu não tenho  
durmo em cama de quatro colchão.

Oi, qui desgôôôôsto!

No tempo do meu marido  
eu só comia sardinha.  
Agora como eu não tenho  
eu armoço e janto galinha.

É um caso sério! Eu hoje danço até cum Satanás. Danço, danço, danço!

HOMEM — (Fora, voz muito grave):

Seu marido quando morreu,  
disse você casá cumigo!

VIÚVA — Qui voz melodiosa! Quem será?

HOMEM — (Fora) Sabe quem?

VIÚVA — Pode entrá. Veiu sambá?

HOMEM — (Fora) Perfeitamente.

VIÚVA — Venha, suba, tá na hora.

NARRADOR — Aproxima-se da viúva um desconhecido, mas dizendo-se qui é um grande conquista e vem sambá com a viúva para matar o tempo. E a viúva, para matá as saudades, prossegue o côco para vê se isquece.

HOMEM — (Sobe) Boa noite.

VIÚVA — Boa noite. O sinhô veiu sambá?

HOMEM — Perfeitamente. O meu chão é grande.

VIÚVA — Tá certo. Você agüenta rojão?

HOMEM — Olha, você pra agüentá meu rojão precisa sabê requebrá.

VIÚVA — Mas eu não danço tuíste...

HOMEM — Eu também não. Eu danço é côco. Côco! Pra dançá o tuíste é milhó não dançá.

VIÚVA — Então vamo s'imbora.

(Cantam e dançam)

HOMEM —     Ô bela piá num dê }  
VIÚVA —     Ô bela piá num dá. } *bis*

HOMEM —     Cabra danado, desenrola o carrité,

ô Santa Rita do hoté  
e vai trazê Carnaubá.

O Tiridá  
é passageiro de Bunito  
qui apita dois apito  
quando avista Caxangá.

Ô-ô! piá, num dê,  
ô-ô! piá, num dá.

Já parou (A viúva continua dançando). Já parou, bixiga! (Arreia).

VIÚVA — Tá vendo? Não tem jeito, não. Eu danço até cum Satanás, pronto. Eu não sei se eu tou perdida! Não tem jeito.

SATANÁS — (Fora).

Quem na vida m'inova  
se o amô qui já foi meu?  
E já acabado o presidio  
e agora me apareceu.

Ô de casa! Ô de casa!

VIÚVA — Quem é?

SATANÁS — (Fora) Sou eu! Sou eu! Brrr!

VIÚVA — Pode ví. Pode sambá.

NARRADOR — É quando o Satanás ouve a voz da viúva qui sempre chama pelo seu nome: quem chama sempre pelo Satanás êle sempre istá perto, não demora a surgir. Portanto, a viúva sempre ispera um par para o samba.

SATANÁS — (Sobe) Boa noite.

VIÚVA — Boa noite. O sinhô veiu sambá?

SATANÁS — Perfeitamente. A senhora não gosta de samba?

VIÚVA — Gosto, sim. Mas tou vendo qui não incontro é parêia...  
Ô qui vida boa! Se não fôsse o samba não tinha m'isquicido!

SATANÁS — Pois vamo sambá.

VIÚVA — O sinhô canta ou eu canto?

SATANÁS — Quem canta sou eu.

VIÚVA — Pode cantá.

(Cantam e dançam)

SATANÁS — Eu tenho a certeza  
qui hoje eu vou te levá.

VIÚVA Eu tenho a certeza  
qui fico no meu paladá.

SATANÁS — Eu tenho a certeza  
qui hoje eu vou te levá. } *bis*

VIÚVA — Eu tenho a certeza  
qui fico no meu paladá.

MENINO — (Fora) Ô mãe, mãe! Ô mãe!

VIÚVA — Qui é, minino?

MENINO — (Sobe) Mãe, isso é o diabo.

VIÚVA — Isso é o quê, minino?

MENINO — Isso é o diabo, mãe.

VIÚVA — Qui diabo, minino. Um cidadão tão direito, tão bem vistido...

MENINO — Mãe, não tá vendo as antena dêle, mãe? Maló do qui a  
Rádio Clube, mãe?

VIÚVA — Qui antena, qui nada, minino. Vai, vai, vai imbora (MENINO  
arreia).

SATANÁS — Mas no lugá qui tem mulhé e minino só dá essas coisas.  
Qui minino abiúdo! Apôis o minino já disse que eu sou Satanás!

VIÚVA — Não sinhô, não vá atrás disso não. Minino é assim mesmo.  
Não s'importe, não... Vamo sambá.

SATANÁS — Vamo sambá, minha sinhora. Vamo sambá. (Cantam e  
dançam).

Eu tenho a certeza  
qui hoje eu vou te levá.

VIÚVA — Eu tenho a certeza  
qui fico no meu paladá.

MENINO — (Sobe) Mãe, ô mãe. Repare, mãe. Repare bem, mãe, o pé  
do home é péia só, mãe. É de pé de véia, mãe.

VIÚVA — Qui véia! O rapaz tá calçado até cum sandália japonêsa!

MENINO — Ô mãe, e o diabo também usa aquela sandália?

VIÚVA — E apôis!

MENINO — Mãe, é o diabo! Vá vê, mãe.

VIÚVA — Deixa de besteira. Vai-t'imbora. Vai, vai.

SATANÁS — Ah, minino! Ah, se eu te pego lá no inferno! (MENINO  
arreia)

(Cantam e dançam)

Eu tenho a certeza  
qui hoje eu vou te levá.

VIÚVA — Eu tenho a certeza  
qui fico no meu paladá.

MENINO — (Sobe) Ô mãe! Ô mãe! Repare agora, repare agora! O pé  
dêle é de pato!

VIÚVA — Eu vou repará sòmente pela sua curiosidade (Repara) Virgem  
Maria! Tou perdida! Não é mesmo?!

SATANÁS — Agora é tarde. A sinhora não dizia qui dançava até com  
Satanás? Pois tem qui dançá mais eu e agora vai para o inferno!

MENINO — Tá vendo, mãe? Tá vendo, mãe? Tá vendo? Por causa da  
sinhora ns óvamo tê vergonha! Tá vendo, mãe?

VIÚVA — Qui é qui eu faço? Meu sinhô, êsse minino é piquinininho,  
ainda amamenta.

SATANÁS — Não tem nada. Lá no inferno tem uma vaca qui o leite  
dela é solução de bateria. Dá muito bem pra êle.

MENINO — Num quero não, num quero não, seu gaiúdo, não quero não!

SATANÁS — Isso aqui são meus bíliro.

VIÚVA — Minino, cala a bôca! Não diz qui a mulhé enrola até o  
diabo? Deixa vê se eu enrolo êle.

SATANÁS — Mulhé não me enrola. Eu sou batizado. E a sinhora vai  
pro inferno e eu volto para buscá o seu cumpadre.

VIÚVA — Meu cumpadre é o professô Tiridá.

MENINO — Mãe, a parada do meu padrinho é dura. Ele não agüenta  
não, mãe.

SATANÁS — Então vamo logo. Vamo logo antes de dá meia-noite. Antes  
de dá meia-noite.

VIÚVA — Ai! Ui!

SATANÁS — Brrr!

MENINO — Ui! Ai! (SATANÁS leva os dois).

NARRADOR — O professô Tiridá, sentindo falta de sua cumadre e do  
afilhado, vem à residência dos mesmos.

**TIRIDÁ** — Mas minha gente, é pussive? Nunca mais vi minha cumadre. Vocês tem visto minha cumadre, êsses menino? Tem visto, tem?

**VOZ NO MEIO DO PÚBLICO** — Não!

**TIRIDÁ** — Nunca mais viu?

**VOZ** — Não!

**TIRIDÁ** — Mas é pussive! Qui fim levou minha cumadre? Vocês não sabe não?

**VOZ** — Não!

**TIRIDÁ** — Eu vi dizê qui teve aqui um home fazendo baruío... Terá levado ela prêsa? Eu vou procurá (Arreia).

**NARRADOR** — O professô Tiridá procura sua cumadre em todo lugá, mas não acha. Então recebe um recado qui Satanás havia levado ela. Mas êle não crê nessas coisas, não compreende nem que ixisse inferno.

**TIRIDÁ** — (Sobe) Eu acridito em besteira! Não tá vendo qui não ixisse Satanás! Pra mim o inferno é o mundo e o Satanás é a gente mesmo qui faz mal uns aos outro.

**SATANÁS** — (Sobe) Mas existe! Sou eu!

**TIRIDÁ** — Oxente! Quem é você, meu fela?(50)

**SATANÁS** — Eu me chamo Lusbel. Me chamo Lusbel. Sou eu o Satanás. Quem fala no meu nome sempre istá me chamando. Eu não deixo de tá perto de quem chama.

**TIRIDÁ** — E daí? E tá me interessando? (À parte) Mas danou-se, rapaz! É feio! E fala! Táí: nunca vi boi falá. Isso é um boi. Ôi o chifre.

**SATANÁS** — Já lhe disse qui são meus biliro. Eu vim aqui buscá o sinhô qui sua cumadre tá no inferno mais seu afilhado e precisa de você.

**TIRIDÁ** — E é só vim buscá e eu i? Você sabe qui eu vou?

**SATANÁS** — Eu sou um pudê invisive. Você não pode cumigo.

**TIRIDÁ** — Invisive, óia! Eu com cada botão de ôio dêsse vendo êle!... Invisive! Não, meu felinha, não vou não!\*

---

(50) A palavra pode ser um neologismo derivado do vocábulo inglês *fellow* (companheiro, camarada) ou uma corruptela de *filho*, *filha*, sendo comum, entre o povo, dizer-se "Fela da puta".

SATANÁS — Você não vai? Você gosta de orgia?

TIRIDÁ — Gosto.

SATANÁS — Gosta de namorá uma dona boa?

TIRIDÁ — Gosto.

SATANÁS — Apóis no inferno tem amarela, morena, preta, de tôda qualidade. . .

TIRIDÁ — E você qué mais diabo bonito do qui tem em Pernambuco? Você sai com uma cesta e traz cheia! Não, meu filho, não vou. Olhe o dedinho dizendo qui eu não vou lá. Tá vendo?

O -Benedito,  
já diz qui não vou.  
Por causa de você. . .

Tome logo! (Dá uma tapa em SATANÁS). Tá vendo?

SATANÁS — Olhe, o sinhô não dê não. O sinhô vai cumigo.

TIRIDÁ — Meu camarada, não é bom você pelejá qui eu não vou.

SATANÁS — Você não vai não? Você vai!

TIRIDÁ — Eu vou. Deixe eu bebê água.

SATANÁS — Lá no inferno também tem água.

TIRIDÁ — Mas não é gelada! Deixe eu i bebê água qui eu vou.

SATANÁS — Pois vá bebê água e volte em seguida. Você não sabe qui não pode comigo? Eu fui um anjo de luz, me rebelei contra o Senhor e pur isso eu tou no seu reino e Ele tá no dêle.

TIRIDÁ — Valha-me São Migué!

SATANÁS — Não quero negócio com Migué qui a balança dêle roba muito. Não quero negócio com Migué!

TIRIDÁ — Posso bebê água?

SATANÁS — Pode bebê sua água e venha logo antes do galo cantá.

TIRIDÁ — Sim sinhô (Arreia e sobe com o cacête). Tá meu camarada, não tinha água não, eu trouxe essa choca-cola pra você. Eu tomo o líquido, lhe dou a tampinha, você concorre a um grande prêmio e ganha uma *lembreta*(51).

---

(51) Trocadilho com as palavras *lembreta* e *lembrets*.

SATANÁS — Não preciso de lambreta. Eu me conduzo nos espaços. Eu sou um gênio.

TIRIDÁ — Eu também sou um gênio da cacetada. Qué me levá mesmo ?

SATANÁS — Perfeitamente.

TIRIDÁ — Então emburaque pra vê onde tá o defeito. Olha: daí pra trás (Lutam. TIRIDÁ dá duas pauladas em SATANÁS). Dois a zero no placar! (Lutam).

SATANÁS — Bé! Beeeeé! Brrr! Brrrr!

TIRIDÁ — Não, aqui não é chiqueiro não! (Lutam e debaixo das cacetadas SATANÁS arreia).

Eu tomei muita aguardente,  
comi muito amendoim,  
o maiorá do inferno  
correu cum mêdo de mim. } *bla*

Vá-s'imbora, meu felinha! Cada qual no seu inferno!

Na época em que o *Teatro Popular do Nordeste* estava preparando a montagem da peça de Ariano Suassuna, *A pena e a lei*, cujo primeiro ato é feito à maneira do mamulengo, andei atrás de tudo quanto foi mamulengueiro do Recife para mostrar o divertimento aos atôres que deveriam imitar os bonecos. Uma noite, no meio da rua, encontrei um homenzinho que movimentava uma casa de farinha com bonecos dos mais interessantes. Tudo feito por êle. Era magro, amarelo, com cara de quem passa fome, gago e dizia chamar-se Benedito. Confessou que era também mamulengueiro e ventríloquo. Contratei-o por ser mamulengueiro e o apresentei ao elenco duas noites depois, na sede do *Gráfico Amador*. O homem era formidável e praticava um dos mamulengos mais inteligentes que já vi. Não se chamava Benedito, coisa nenhuma. Benedito era o nome do boneco principal, um pretinho ardiloso e sabido, descendente de Karagós e Polichinelo. Êle tomara o nome do boneco e usava mão de mil ardis para esconder o seu próprio. E mais: antes de cada função apresentava-se como ventríloquo com um outro Benedito de quase meio metro e seu orgulho consistia antes nisto do que no espetáculo.

Seu repertório se compunha de trinta e três *comedinhas* com as histórias extraídas do romanceiro, dos fatos do dia, do folclore, com os diálogos em sua maior parte improvisados. Duas delas eram verdadeiras obras-primas: *A cobra que engole o povo* e *O preguiçoso*. O assunto desta última vinha da literatura de cordel e foi graças à sua inspiração que Ariano Suassuna escreveu a peça talvez mais importante do seu teatro: *Farsa da boa preguiça*, que lancei no Teatro de Arena do Recife. Um dos seus tipos — *Olares* (corruptela de *Olá*), assim chamado porque a tudo quanto lhe perguntavam respondia: “Olares!” — foi por mim aproveitado na

peça *O cabo fanfarrão*; e seu Benedito foi um dos heróis do mamulengo nordestino mais importantes que conheci: armava e resolvia intrigas, distribuía pancadas, amava, enganava, castigava os maus e defendia a honra das mulheres. Um paladino popular.

Benedito desapareceu como se a terra o tivesse engolido. Nunca mais se soube dêle. Dizem que arranjou um emprêgo no Rio de Janeiro e mudou-se para lá, mas o fato é que o Nordeste perdeu um dos seus mais importantes artistas.

Entrevistei vários mamulengueiros de nossa região para estabelecer as características do nosso teatro de bonecos na realização desta pesquisa sôbre esta forma realmente dramática do teatro popular. Além da convivência que mantive com vários dêles, tomando sua cachaça e seu café, ouvindo particularidades de sua vida e convivendo com sua família, gravei suas conversas e seus espetáculos, submetendo-os a um questionário que procurava abarcar todos os aspectos de sua vida e de sua arte. Eis o questionário:

Nome — Apelido — Filiação — Profissão — Sabe ler e escrever? — Idade — Estado civil — Onde nasceu — Tem filhos? Quantos? Homens? Mulheres? — Já viajou? — Fuma, bebe, joga? — Quantas profissões já teve? — O mamulengo dá para viver? — Brinca o ano todo? — Há quanto tempo brinca? — Fora do mamulengo, para quem trabalha? — Quanto faz numa função? — Em que lugares já brincou? — Já foi ajudado por alguma entidade? — Como começou? — Brinca sòzinho? — Arrecada dinheiro do público? — Quem faz os bonecos? — Quem os veste? — Quem os pinta? — O público gosta da brincadeira? — Já sofreu campanhas? — Só representa para fazer rir? — Já fêz alguma peça religiosa? — Quantas peças tem? — Nome das histórias — Nome dos bonecos — Assuntos — Inventa as histórias? — Acredita nos bonecos? — Que tipo de boneco prefere: *a)* de luva; *b)* de haste; *c)* de fio — Brinca com música? — Quem compõe a música? — E os versos? — De que se compõe a orquestra?

Várias respostas são idênticas a todos êles. Por exemplo: o mamulengo não dá para viver e o mamulengueiro precisa exercer uma outra profissão, quase sempre exaustiva; nenhum

dêles foi ajudado por qualquer entidade: prefeitura, associação cultural, departamento de educação ou coisa que o valha; todos declaram que brincam sòzinhos, o que é mentira, pois tôda função a que assisti sempre os vi ajudados pela mulher, pela filha, por um menino ou mesmo por um “secretário” qualquer; todos arrecadam dinheiro do público, cobrando entrada quando em ambiente fechado, fazendo um contrato quando se trata de aniversário ou correndo o chapéu quando ao ar livre; todos responderam que faziam os bonecos, mas no decorrer da conversa um ou outro deixava escapar que tal ou qual boneco tinha sido feito “pelo seu compadre Fulano de Tal”. Vi até, num dêles, três bonecos americanos que lhe tinham sido presenteados por um ricaço do lugar, que trouxera dos Estados Unidos “os bonecos bonitos”. Representam para fazer rir e para isto lançam mão de todos os movimentos, das frases mais loucas e das obscenidades mais agudas.

Com exceção do mamulengo de José Petronilo Dutra, em Lagoa Nova (Surubim), onde não existe um personagem principal, todos os outros possuem um tipo mais importante que comanda o espetáculo: Benedito, Cabo 70, Professor Tiridá, João Redondo. E com exceção de João Redondo, que é branco, os demais heróis são prêtos, na intenção clara “de pintar a bravura do prêto, ressaltando o valor da raça negra”. Vale-se, assim, o artista popular daquilo que os eruditos chamam de “arte comprometida”, lançando mão dêste veículo para gritar de público as qualidades e o desassombro daqueles que são humilhados na vida real. Bofetada em nossa pretensão, em nossa besteira, porque “todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo — há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil — a sombra, ou, pelo menos, a pinta do indígena ou do negro”<sup>(52)</sup>.

O mamulengo de Manuel Amendoim, em Goiana<sup>(53)</sup>, chama-se *Babau* e isto já foi explicado, mas essa figura pouco

---

(52) Palavras iniciais de *Casa-grande e senzala*, de Gilberto FREYRE, Livraria José Olímpio Editora, 4.ª edição, definitiva, Rio de Janeiro, 1943.

(53) Goiana é, em Pernambuco, a cidade onde ainda existem tôdas as manifestações folclóricas: bumba-meu-boi, maracatu, caboclinhos, ciranda, pastoril, p diábo a quatro,

ou quase nunca aparece. Manuel Amendoim usa cinco tipos de bonecos: o de luva é o mais comum, manejado pelos dedos polegar, indicador e médio; o de haste, onde o boneco é manejado por uma vareta enfiada na parte inferior; o de fio, puxado por baixo e não por cima, movendo apenas os braços e a articulação da bôca; a simples boneca de pano, que o titeriteiro segura pelas pernas; e os animais de corpo inteiro, pegados com a mão pela barriga. Os bonecos são feitos de mulungu, madeira tirada de uma árvore leguminosa-papilionácea e muito fácil de talhar, com exceção do *Peixe* (Goiana sofre a influência do mar), que é feito de chifre de boi, com imitação de escamas.

Manuel Amendoim declarou a princípio que fabricava os bonecos, mas acabou por confessar que eram feitos por um seu parente, de nome Manuel Guilherme Tio, morador em Varjão, Aliança, enquanto as roupas são compradas, mandadas fazer por encomenda, dentro ou fora de casa.

As figuras principais são: Benedito, Jacaré, Balula, Doutor Gezonito, O catimbozeiro, Isália, Seu Lapa, Boi Melão<sup>(54)</sup> O cavalo Azulão, O vaqueiro, Limoeiro, Tira-figo<sup>(55)</sup>, Mariaci (Maria cibola, de cebola), Cabo 70, A morte, O urubu, A cabra, A raposa, Tucano do Pará, A onça, O delegado, Dona Loló e o Capitão Lamora, êste último corruptela de Lavor, que foi coletor naquela cidade e que se insurgiu contra o seu nome no "brinquedo".

Manuel Amendoim, para viver, já que o mamulengo não dá para isso, trabalha no corte de lenha para fazer carvão e considera o mamulengo um "brinquedo de pobre". Arma sua tenda todos os sábados no oitão de um bar, com quem tem contrato, possibilitando, pela afluência de muita gente, a venda de bebida e a freqüência a um salão de jôgo que existe nos fundos do estabelecimento. O nome certo do mamulengueiro é Manuel Guilherme da Silva e seu apelido — Amendoim — vem do fato de que, quando começou a trabalhar, era tão pequeno que mais parecia um amendoim. Não sabe ler e

---

(54) Nome pelo qual é conhecido o bumba-meu-boi em Santa Catarina.

(55) Vem de Papa-figo (Papa-figado), personagem imaginário a quem se atribui comer o figado dos meninos desobedientes.



Manuel Amendoim, mamulengueiro de Goiana, exhibe um boneco de haste (Foto Janice Lobo).

escrever, está com cinquenta e nove anos, tendo nascido no Engenho Regalia, em Aliança, já trabalhou no eito, foi fogueirista de banguê e há vinte e seis anos que faz carvão.

Brinca o ano todo, mas o Babau não dá para viver. Há vinte anos que maneja os bonecos e o negócio começou porque gostava de contar histórias e fazia todo mundo rir. Um dia apareceu um dono de Benedito (a expressão é dêle), êle o ajudou, depois tomou conta do brinquedo, abafou o homem e ficou com o mamulengo. Lamenta não poder cuidar somente do Babau e de não ter dinheiro para mandar fazer um Presepe, onde as figuras se movimentem. Também tem vontade de ter um inferno, que é feito por um seu conhecido de Goianinha, chamado *Benzo-Deus*, "um homem danado de astucioso".

Quando arma sua tenda no oitão do bar, aos sábados, além do dinheiro do contrato (mil e trezentos cruzeiros),



Boneco de fio movido por baixo, de Manuel Amendoim  
(Foto Janice Lobo).

também arrecada *sorte* no meio do pessoal. A *sorte* consiste em mandar um lenço velho e sujo para determinado espectador, em pé no meio da multidão, apontado pelo seu ajudante e referido pelo boneco e o camarada manda o dinheiro dentro dêle.

Já brincou, além de Goiana, em Ponta de Pedra, Usina Aliança, Usina Matari, Usina Petribu, Praia do Acaú e Recife e já sofreu duas campanhas: a do coletor e a de um soldado de polícia por causa do nome dêles que botou nos bonecos.



Barraca de palha de Manuel Amendoim, armada no meio de uma rua de Goiana (Foto Janice Lobo). ♣

Suas peças principais são: *Tope de Boi*, *Zé Rasgado* (“a que o povo mais gosta por causa das pancadas”), *Feijão queimou*, *Zé das Mõças*, *A caçada da raposa das galinhas da mãe de Benedito*. As histórias são dêle mesmo: “Invento na cabeça mesmo e tudo tem Benedito no meio que resolve tôda parada. O resto eu vou inventando na hora, porque boneco parece que tem vida”.

Só representa à noite e com música, arranjada por João Sogro, a orquestra compondendo-se de uma sanfona de oito baixos, um triângulo e um tamborim. Não aceita contrato para brincar em aniversários porque “os meninos atrapalham meu enrêdo”.

No oitão do bar de seu Silu, dentro de uma tenda de palha, o povo enchendo a rua, Manuel Amendoim começa a sua função. Do lado de fora da tenda fica um homem, uma espécie de mestre de cerimônia, para dialogar com os bonecos,

com o mamulengueiro, levar recados, brigar com o público. Outro serve de intermediário entre o boneco que lhe dá o lenço e o espectador que dá a *sorte*, quando o lenço é colocado no seu ombro. O espetáculo é, então, uma mistura de bonecos e gente de carne e osso e deveria fazer as delícias de Brecht, que prega o anti-ilusionismo no teatro. A participação do público é total, dialogando e incitando os bonecos, embora já conheça tôdas as histórias. A mesma coisa acontece com o mestre de cerimônia, que parece estar desempenhando o seu papel pela primeira vez, tal o interêsse demonstrado, com os olhos brilhando, contorcendo o corpo, dando gargalhadas.

Estamos diante de um espetáculo integral, onde o público se funde com os bonecos-atôres, subvertendo as unidades de tempo, lugar e ação, deixando sôlta a imaginação dos espectadores. É uma fusão, além disto, do espetáculo dramático com a forma espetacular do *music-hall*: diálogos, cantos, danças, pantomima, acrobacia.

Tem-se a impressão de estar assistindo a um espetáculo e a um ensaio ao mesmo tempo, sem que o interêsse diminua um instante. O boneco mesmo é quem manda a orquestra começar ou parar. Quando a orquestra não obedece, todo mundo — ajudantes e público — grita: “Pára! Pára! Não viu Benedito mandar parar?”

No interior da tenda, feita de palha, com um cobertor em cima para não estragar os bonecos nas cenas violentas, estão três malas onde os personagens repousam, em ordem, à espera de entrar em cena. Uma mulher e uma menina vão entregando os bonecos a Manuel Amendoim que interpreta com a voz, a cara, os gestos e o corpo, sapateando, suando em bicas, um espetáculo à parte:

“Tá vendo? Eu invento as histórias de acôrdo com a figura”. E nesta declaração está contido todo o seu entrosamento com o personagem de madeira, o seu ato poético.

Antes de começar o espetáculo pròpriamente dito, os bonecos se exercitam em pequenos números musicais, cantando e dançando, possibilitando o primeiro contacto com o público.



## AS TRAPAÇAS DE BENEDITO(56)

Comedinha de MANUEL AMENDOIM

---

(56) O título foi criado por mim para ligar o personagem a *Scapin*, de MOLIERE, figura descendente da *Commedia dell'arte*, identificada, portanto, com o espírito do mamulengo. O espetáculo, a rigor, consta de várias pecinhas que têm Benedito como figura principal.

PERSONAGENS:

BENEDITO	JOÃO REDONDO
QUITÉRIA	ISÁLIA
CHIQUINHA	MÃE DE BENEDITO
HOMEM DE FORA	ZÉ RASGADO
ZÉ DAS MÔÇAS	A MÔÇA
BALULA	O DIABO
MARIA JOSÉ	JOANA TRAÇALA
MÃE DE ZÉ DAS MÔÇAS	SEU ESPARRA
CABO 100	A FILHA DE SEU LAPA
DONA SICUNDINA	FILOMENA
O CABOCLO	A COBRA
SEU LAPA	VIDA BOA
LIMOEIRO	A FILHA DE LIMOEIRO
	O JACU

A orquestra ataca um côco. Surge BENEDITO, dançando e cantando. A figura é a de um prêto môço e magro.

BENEDITO — E boa noite pro dono da casa  
e boa noite pra sua senhora — *bis* }  
— O-lô, ô-lô, quem é qui fala? } *bis*  
— É Benedito, tá chegando agora. — *bis* }  
(Dança e sai).

(Surgem QUITÉRIA, a mãe, e CHIQUINHA, a filha).

QUITÉRIA — Pronto, minha fia, a gente tá na dança. Mas não vá dançá com todo mundo não.

CHIQUINHA — Eu só danço com gente fina.

QUITÉRIA — Minha fia é de menó.

HOMEM DE FORA — Quantos anos ela tem?

QUITÉRIA — Minha fia tá com sessenta e dois anos.

HOMEM DE FORA — E você?

QUITÉRIA — Eu tou com dezoito.

ZÉ DAS MÔÇAS — (Aparecendo) Tá pra mim. Hoje eu danço com tôda mulhé aqui do baile.

(MÚSICA. ZÉ DAS MÔÇAS agarra CHIQUINHA a pulso e dança com ela).

HOMEM DE FORA — Solta a menina, seu Zé!

QUITÉRIA — Chiquinha! Chiquinha! Chiquinha!

CHIQUINHA — (Gritando) Aiiiii !!!

(ZÉ DAS MÔÇAS interrompe a orquestra, gritando: "Epa! Epa!" — A orquestra pára).

ZÉ DAS MÔÇAS — Bota a sorte, menino. Bota a sorte naquele home encostado na bicicleta.

MÚSICA — CANTO.

ZÉ DAS MÔÇAS — Tudo na vida se acabou,

tudo em nós terminou,  
ai, ai, meu Deus!  
Ai, ai, meu Deus,  
nosso amô morreu!  
Vai, procura outro infeliz  
qui seja milhó do qui eu<sup>(57)</sup>.

(Agarra novamente CHIQUINHA e dança com ela).

CHIQUINHA — Aiiiiii !!! Aiiiiii !!!

(Sobe BALULA, marido de QUITÉRIA e pai de CHIQUINHA).

BALULA — Ô qui agonia! Eu não disse a tu qui tu não viesse pra essa dança? Pirua do rabo arrancado! Agora tá bõm pra tu!

(Continua a dança. Dançando, ZÉ DAS MÔÇAS dá um tombo em BALULA).

BALULA — Hoje já me dero um baque!

QUITÉRIA — Ôi, Bá, meu marido. Ô, véio, ô Bala, vem cá, minha fia tá em perigo.

CHIQUINHA — (Dançando com ZÉ DAS MÔÇAS) Ô, meu Deus, não passa nem água no...<sup>(58)</sup>.

BALULA — Qui foi isso? Qui é isso aí? Qui é isso aí?

CHIQUINHA — Aiiiiii !!!

VOZ NO MEIO DO POVO — Olha tua filha, Balula!

BALULA — Hein?

VOZ DO POVO — Olha tua filha!

BALULA — E eu mandei essa danada vi pra essa dança?!

QUITÉRIA — Chega acudi a fia da gente, Bala!

BALULA — Hein? (ZÉ DAS MÔÇAS vai dançando com CHIQUINHA e o derruba).

BALULA — Já me dero um baque!

QUITÉRIA — Ô home mole! Eu hoje arrumo outro marido, te deixo, quizila assada!

---

(57) Exemplos musicais no apêndice a este estudo.

(58) A frase foi interrompida pelo próprio mamulengueiro.

CHIQUINHA — Aiii! (ZÉ DAS MÔÇAS derruba BALULA de nôvo).

BALULA — Já me dero um baque!

QUITÉRIA — Vamo tomá a menina qui já grelou todos três óios, Bala!

BALULA — Eu mandei ela vi pra essa dança?

QUITÉRIA — Vamo tomá!

BALULA — Vamo tomá purquê é o jeito.

CHIQUINHA — Aiiii!

QUITÉRIA — Vamo tomá!

CHIQUINHA — Aiiii!

(BALULA investe a mêdo, mas não chega a tomar a menina, que dança com ZÉ DAS MÔÇAS. Recua. ZÉ DAS MÔÇAS continua dançando).

BALULA — (Para os tocadores) Cadê o tom, só?(<sup>59</sup>)

VOZ NO MEIO DO POVO — Tu corresse!

BALULA — Quem correu?

VOZ — Tu!

BALULA — Eu sou um home, rapaz. (Para a orquestra) Cadê o tom?

O HOMEM DE FORA — Tá lá embaixo.

BALULA — Aonde?

O HOMEM DE FORA — Lá fora(<sup>60</sup>).

TODOS (Cantando)

Correu de mêdo,  
correu,  
correu de mêdo!

ZÉ DAS MÔÇAS — (Parando de dançar) É milhó a senhora dançá com um home branco, qui nem eu, de famia, do qui dançá com um nêgo prêto como Benedito. (Para a orquestra) Bota a música!

(A orquestra ataca uma marcha). •

---

(59) O boneco procura a orquestra para "dar o tom", tocar.

(60) Por falta de espaço, a orquestra havia sido afastada para mais longe.

ZÉ DAS MÔÇAS — (No ritmo da música, agarrando CHIQUINHA novamente e dançando com ela):

Comigo!

Comigo!

Comigo!

BALULA — Venha, minha filha!

ZÉ DAS MÔÇAS — (Continua)

Agora!

Agora!

Agora!

Agora!

Agora!

Comigo!

Comigo!

Comigo!

Comigo!

Comiiiiigooo!

Acabado o samba!

HOMEM DE FORA — Acabado o samba?

ZÉ DAS MÔÇAS — Essa môça não qué dançá comigo. Qui é qui a senhora entende?

HOMEM DE FORA — O quê? Par qué ela não qué dançá com você?

VOZ NO MEIO DO POVO — Porque o senhor é feio que é danado. Tem cara de pamonha...

ZÉ DAS MÔÇAS — Mais bonito do qui eu é um aleijado. Agora, o seguinte é êsse: ói, vá-se embora e venha outra, qui o home não nasceu só. Deixe qui venha outra, vá-se embora.

UM MENINO NO MEIO DO POVO — Sabe pôr qué ela não te qué?

ZÉ DAS MÔÇAS — Sim.

MENINO — Porque tás sujo, rapaz.

ZÉ DAS MÔÇAS — Ah, eu vou trocá de roupa, qui meu irmão morreu e dêxou um baú de roupa (Sobe MARIA JOSÉ). Ah, minha fia, a senhora tá pra mim, hein? hein?

VOZ NO MEIO DO POVO — Como é o nome da senhora?

(O mamulengueiro sopra para a môça que o ajuda: "Diga: Maria José").

MARIA JOSÉ — É Maria José.

ZÉ DAS MÔÇAS — Ah! então eu sou José de Maria. Tá pra mim. Vou então trocá de roupa.

O HOMEM DE FORA — Vá logo, Zé das Môças.

(ZÉ DAS MÔÇAS desaparece e volta imediatamente).

ZÉ DAS MÔÇAS — Pronto, minha fia, cheguei (Para a orquestra) Puxa a marcha!

VOZ NO MEIO DO POVO — Zé das Môças, cadê a roupa?

ZÉ DAS MÔÇAS — Eu ia trocá de roupa, mas minha irmã foi passeando, visse? e levou a chave do baú.

(MÚSICA. DANÇA).

ZÉ DAS MÔÇAS — (Dançando com MARIA JOSÉ).

Agora!

Agora!

Agora!

Agora!

Comigo!

Comigo!

Mas eu me chamo seu Zé das Môças,  
agora mesmo tou queimando as alpragatas. } *bis*

Seu Benedito mas porém é gente boa,

lá na beira da lagoa

êle roubou quatro patos.

(Termina o canto e as figuras descem).

O HOMEM DE FORA — Ô Benedito!

BENEDITO — (De dentro) Ôi!

O HOMEM DE FORA — Vem cá, meu véio.

BENEDITO (Sobe)

MÚSICA

Ô boa noite pro dono da casa

ô boa noite pra sua senhora. — *bis*

— Ô-lô, ô-lô, quem é qui fala?  
— É Benedito, tá chegando agora, — *bis*.

O HOMEM DE FORA — Ô Benedito!

BENEDITO — Hein?

O HOMEM DE FORA — Sabe qui Zé das Môças disse aqui?

BENEDITO — Sim.

O HOMEM DE FORA — Disse qui você roubou quatro patos na lagoa e  
qui você não vinha hoje cá não.

ZÉ DAS MÔÇAS — (Aparecendo) Eu disse isso?

PÚBLICO — (Em côro) Disse!

BENEDITO — Êle disse pra fazê puxa onde?

O HOMEM DE FORA — Tá fazendo puxa no hoté de Zé da Tapa.

BENEDITO — No hoté de minha mãe?

O HOMEM DE FORA — Foi.

ZÉ DAS MÔÇAS — Eu disse isso?

PÚBLICO — (Em côro) Disse!

BENEDITO — (Declamando)

Benedito véio da fiança,  
cabelo no peito qui dá trança,  
mundrunga de pau sêco jereba  
é pau qui inverte mas não se quebra.  
Moro na grota grande,  
querido das môças,  
dador de lapada,  
endireitador de cacunda.

ZÉ DAS MÔÇAS — (Dando a puage)<sup>(61)</sup>.

Minha mala é o saco,  
cadeado é o cordão,  
cabeceira eu faço do braço,  
comigo é na inhanha,  
matando porco,  
tirando a banha.

---

(61) Segundo Manuel Amendoim, "dando a resposta".

BENEDITO — Nesse caso eu não quero matá um peste aqui, vou-me embora (ZÉ DAS MÔÇAS dá uma cotucada nêle). Ai, qui êsse perdiz vai querê hoje!

ZÉ DAS MÔÇAS — Canta o côco!

BENEDITO — Eu vou cantá qui eu não sou assombrado com home. Purquê minha mãe sempre dizia a mim:

Venha cá, meu nêgo prêto,  
todo tostado do sol,  
qui eu por prêto não te injeito,  
quanto mais pretinho milhó,  
meu xodó.

ZÉ DAS MÔÇAS — Seu Benedito, eu não sou contra o sinhô (BENEDITO dá-lhe uma cacetada). Seu Benedito!...

BENEDITO — Você é safado mesmo, seu Zé das Môças!

ZÉ DAS MÔÇAS — Seu Benedito!...

BENEDITO — Agora você qué botá fogo em mim! Eu vou-me embora qui não quero matá um aqui.

(MÚSICA. ZÉ DAS MÔÇAS pega uma môça, começa a dançar, BENEDITO se intromete).

ZÉ DAS MÔÇAS — Nossa Senhora, qui êsse nêgo vai querê mesmo!

(BENEDITO dá uma cacetada na môça).

MÔÇA — Ai! Ai! Ai!

QUITÉRIA — (Entrando) Quem foi qui deu na minha fia aqui?

ZÉ DAS MÔÇAS — Foi Benedito.

QUITÉRIA — Dê em mim, mas não dê na minha fia, cachorro do diabo!

BENEDITO — Fui eu qui dei.

QUITÉRIA — Pur quê?

BENEDITO — Ela tá cantando côco mais seu Zé das Môças aqui de mim.

QUITÉRIA — Cantou! Agora se fôsse eu é qui cantava d'reito, cachorro do diabo!

BENEDITO — Qui é qui você tá entendendo?

QUITÉRIA — Vou chamá meu marido.

BENEDITO — Chame seu marido, chame quem você quisé, mas aqui se porte direito, viu ?

O HOMEM DE FORA — Ela qué é pau, não é, Benedito ?

QUITÉRIA — Nêgo mais bês... (BENEDITO dá-lhe uma paulada), Ai! Óia, Benedito! (BENEDITO dá-lhe mais) Óia minha bucecha, Benedito!

BALULA — (Aparecendo) Dero na minha mulhé, foi ?

O HOMEM DE FORA — Foi.

ZÉ DAS MÔÇAS — Agora você dá em mim, seu cabra.

BENEDITO — Você é home ?

BALULA — Tôda vez qui eu faço brincadeira você vem na frente.

ZÉ DAS MÔÇAS — Você não tem qui se metê na minha brincadeira qui você é um pouco inxirido.

BENEDITO — Você disse qui nêgo não dá certo pra dançá com uma môça... Agora apanhou a môça e apanha você.

ZÉ DAS MÔÇAS — Eu apanho ?

O HOMEM DE FORA — Couro nêle, Benedito !

ZÉ DAS MÔÇAS — Eu apanho ?

O HOMEM DE FORA — Couro nêle, Benedito !

ZÉ DAS MÔÇAS — Êsse nêgo pensa qui eu sou bagaço qui apanha pra tudo. (Brigam).

MÃE DE ZÉ DAS MÔÇAS — (Surgindo) Qui é isso aqui ? Já é baruío ? É baruío, Manuel ? (62)

O HOMEM DE FORA — É baruío, é.

MÃE DE ZÉ DAS MÔÇAS — Pur qué ?

O HOMEM DE FORA — Purqué Zé das Môças é safado.

MÃE DE ZÉ DAS MÔÇAS — Meu fio tem andado em tudo fuá, nunca fêz encrenca.

CABO 100 — (Surgindo) Vamo acabá com isso !

MÔÇA — Socorro, povo ! Ai ! Ai ! Ai ! (A pancadaria continua).

---

(62) Manuel é o nome do mestre de cerimônia.

CABO 100 — Qui é isso aqui?

BALULA — (Apanhando) Ai eu, ai eu!

O HOMEM DE FORA — Segura êle, Zé das Môças!

BALULA — Minha gente, socorro. Ói o homem puxando a faca!

MÃE DE ZÉ DAS MÔÇAS — Ai minha bucecha!

O HOMEM DE FORA — Segura êle, Zé das Môças!

BALULA — Óia o inspetô, ói o inspetô!

QUITÉRIA — Óia o inspetô, seu safado!

CABO 100 — Óia o capitão, nêgo safado! Óia o capitão, nêgo safado!  
Óia o capitão, nêgo safado!

BENEDITO — Quem foi qui disse qui eu era safado aqui?

O HOMEM DE FORA — Segura êle (Corre todo o mundo. BENEDITO mata ZÉ DAS MÔÇAS).

MÚSICA — Aparece Tira-Figo, para arrancar o fígado de ZÉ DAS MÔÇAS. BENEDITO dá-lhe pancadas e êle foge. Logo depois chega Vida-Boa, com um caixão de defunto. Colocam ZÉ DAS MÔÇAS dentro do caixão e todos acompanham o enterro.  
INTERLÚDIO — A orquestra toca e canta:

Feijão queimou,  
quero vê feijão queimá.  
Menina, levanta a saia,  
quero vê poeira voá.

(Acabada a música, volta o CABO 100).

CABO 100 — Cadê o Benedito?

O HOMEM DE FORA — Êle saiu.

CABO 100 — Me diga uma coisa: dissero qui Benedito botou brincadeira sem tirá licença?

O HOMEM DE FORA — Tirou.

CABO 100 — Você viu êle tirá licença?

O HOMEM DE FORA — Eu ví.

CABO 100 — A policia manda na casa de todo mundo!

O HOMEM DE FORA — Cabo 100!

CABO 100 — Hein?

O HOMEM DE FORA — Deixa de brabeza qui é milhó.

CABO 100 — Brabeza, não. Botá brincadeira sem tirá licença! Isso é de home ou de cabra safado?

O HOMEM DE FORA — Êle tem licença dêle.

CABO 100 — Tem licença o quê! Já viu nêgo tê licença! (Sai).

VOZ DO MAMULENGUEIRO — (Para o Homem de Fora) Ô Manuel, vá onde tá seu Salu e peça duas espolêta e um cartucho de polva.

DONA SICUNDINA — (Entrando) Ô, sô, já houve baruio aqui?

O HOMEM DE FORA — Já.

DONA SICUNDINA — Dero em Benedito?

VOZ NO MEIO DO POVO — Não! Como é seu nome?

DONA SICUNDINA — Dona Sicundina, meu fio, eu (Sai).

INTERLÚDIO — Surge um caboclo que dança e canta:

O CABOCLO — Quando eu vim de lá de cima  
qui passei no Catolé, — *bis*  
me chamam de cabôco,  
tocadô de São José. — *bis*.  
(Sai).

*Orquestra, com vozes de dentro:*

Eu tenho pena de morrê, deixá Odete,  
eu tenho pena de Odete me deixá. } *bis*  
Eu tenho pena de morrê, deixá o mundo,  
quando eu morrê o mundo pode se acabá. }

SEU LAPA — (Aparecendo) Eu vi dizê que Zé Rasgado vem hoje aqui?

O HOMEM DE FORA — Êle tá pra chegá.

VOZ NO MEIO DO POVO — Como é seu nome?

SEU LAPA — Eu me chamo seu Lapa, purquê moro na Lapa, tenho engenho na Lapa, tenho terra, tenho casa. (Entra BENEDITO) Ói, seu Benedito, eu venho aqui falá com o sinhô ligeiro, logo, depressa. (Entra a filha de SEU LAPA) Agora o sinhô tem uma função

de querê beijá a fia dos outro. Isso é de home ou é de cabra safado? Eu trago minha fia pra essa dança purquê é bom. A gente tem direito de tê duas fias e mexê na dança, purquê com as meninas a gente tendo a fia da gente não mexendo num baile, numa ciranda, numa coisa, nunca se casa, não é, minha fia? E eu andando com minha fia prum baile, pra tudo, não é?... Agora eu vim fazê pra mode se tu é home é hoje, pra você beijá essa menina.

PÚBLICO — (Em côro) Beija, Benedito!

SEU LAPA — Pra você beijá, cabra safado!

PÚBLICO — (Em côro) Beija! Beija!

SEU LAPA — Cadê o home?

PÚBLICO — (Em côro) Beija!

SEU LAPA — Cadê o home? Beija qui eu quero lhe furá até no carozo do ôio!

BENEDITO — (Ao público) Eu beijo?

PÚBLICO — (Em côro) Beija! (BENEDITO dá um beijo longo e espalhafatoso na filha de SEU LAPA).

SEU LAPA — Beijou!... (Noutro tom) Minha fia, a senhora se ajunte com home branco, mas não se ajunte com home...

VOZ NO MEIO DO POVO — Mete o quiri<sup>(63)</sup> nêle, Benedito! (Benedito dá-lhe uma pancada).

SEU LAPA — Ai! Quase pegou meu pé. (Descem)

MÚSICA. Surge LIMOEIRO, cantando:

Choro, choro, choro, choro, choro, choro lá,  
chamo Limoeiro, dou na pedra pra quebrá.

LIMOEIRO — (Ao homem do lado de fora) Cadê o Benedito, não tá, não, Manuel?

O HOMEM DE FORA — O quê?

LIMOEIRO — Benedito não tá não?

O HOMEM DE FORA — Tá.

---

(63) Cacêto.

LIMOEIRO — Pois bem, você diga a êle qui Limoeiro teve aqui e tem um negoço com êle. Diz qui êle é home, então deu umas pancadas num véio. Deu mode uma môça, não é? Isso não é de home, êle vai prêso hoje de tôda forma. E então vem um tal de Zé Rasgado aí, viu? Cuidado nêle. (Entra a filha de LIMOEIRO) Minha fia, você não venha pra essa dança não, é um conselho qui eu vou lhe dá, José Rasgado vem aí e é muito desordeiro, viu? A senhora vai-se embora, vá pra sua casa, qui a senhora hoje não é dia de dança, não. (Saem)

INTERLÚDIO — MÚSICA

(Duas figuras pisando milho e cantando)

O-lê, pisa pilão,

fica sôlto, só entra no chão.

O-lê, torna a pisá.

Ninguém pisa mio qui nem seu Lulu,

todo dia pisa não dá pro angu.

O-lelé, pisa pilão.

ô-lelé, torna a pisá.

Ninguém pisa mio qui nem sá Maroca,

todo dia pisa não dá numa loca.

JOÃO REDONDO — (Sobe) Apareça uma môça pra dançá mais eu!  
(Entra ISÁLIA e começa a dançar com êle. Quando estão dançando, surge BENEDITO e toina a môça.) Era minha!

BENEDITO — Não, era minha!

JOÃO REDONDO — Era minha o quê!

O HOMEM DE FORA — Que é isso aí, Benedito?

JOÃO REDONDO — Deixe qui eu resolvo cá. Deixe êle metê o pau em mim. (BENEDITO sai)

VOZ NO PÚBLICO — Como é seu nome?

JOÃO REDONDO — João Redondo. Toque pra seu Redondo dançá com uma menina aqui.

MÚSICA. DANÇA.

Aparece o Jacu e belisca a môça.

ISÁLIA — Ai! Ai! Ai! (Desaparece)

JOÃO REDONDO — O passo <sup>(64)</sup> da mãe de Benedito beliscou a menina.

Ai! Ai! (O pássaro belisca JOÃO REDONDO)

A MÃE DE BENEDITO — O Manuel, seu passo beliscou alguém por aí?

O HOMEM DE FORA — Beliscou seu Redondo.

A MÃE DE BENEDITO — Beliscou seu Redondo, foi?

O HOMEM DE FORA — Foi.

A MÃE DE BENEDITO — Ah! Ah! Ah! Eu acho é bom! Ohn! Ohn!  
Ohn!

O HOMEM DE FORA — Beliscou seu Redondo e uma môça aí!

A MÃE DE BENEDITO — Beliscou seu Redondo! Obá! (Desaparece)

MÚSICA. Surgem vários pares dançando. Aparece ZÉ RASGADO, de foice, tirando as môças a pulso. Passa a foice pela frente e abraça a môça por detrás, de forma que êle — a foice sustentada pelas duas mãos — imprensa a môça entre a foice e o seu corpo.

ZÉ RASGADO — (Dançando com uma môça)

(No ritmo da música)

Comigo!

Comigo!

Comigo!

(Dança e sai. Chega BENEDITO e toca a dançar com uma das môças. Volta ZÉ RASGADO, investe contra o par, imprensando a môça entre êle e Benedito.)

A MÔÇA — Aiiii!!!

QUITÉRIA — Tá pegando minha fia por detrás, cachorro do diabo!

ZÉ RASGADO — Pirua do rabo arrancando!

BALULA — A menina já grelou todos três ôios! (Lutam BENEDITO e ZÉ RASGADO. BENEDITO termina correndo)

ZÉ RASGADO — (Dança e canta)

Correu de mêdo,

correu,

correu de mêdo.

(Surge BENEDITO com uma enorme pistola na mão)

---

(64) O pássaro.

**ZÉ RASGADO** — Ô cabra safado! Você correu mesmo e você é safado!  
(Mostrando o traseiro) Atire aqui! Atire! Atire aqui!

**BENEDITO** — Seu Zé, eu atiro mesmo.

**ZÉ RASGADO** — Atire, cabra safado! Você atira num home com êsse cofóide!<sup>(65)</sup> Safado! Correu e correu... (Leva uma paulada)  
Oi! você não é home não, é bagaço qui apanha pra tudo. Você é acostumado a dá em todo mundo, mas você não dá em mim não, cabra safado. Fio da peste! Atira aqui! (Mostra o traseiro novamente)

**BENEDITO** — Já, já, atiro no sinhô.

**ZÉ RASGADO** — Atire!

**VOZ NO PÚBLICO** — Cuidado pra não negá fogo! (**BENEDITO** sai)

**ZÉ RASGADO** — Cadê o nêgo? Correu de nôvo. (Canta)

Correu de mêdo,  
corresse,  
com mêdo de apanhá.

**VOZ DE MULHER** — Lá vem a barra do dia,  
será o dia, será.

(**BENEDITO** volta e luta com **ZÉ RASGADO**, encostando-lhe o cano da pistola no ôlho. **Zé** escapole e **BENEDITO** dá-lhe um tiro<sup>(66)</sup>, errando. Briga de pau e foice)

**VOZES DO PÚBLICO** — Dá aquela cabeçada nêle, **Benedito**! Mata êle, **Zé**! Segura êle! (**BENEDITO** abate **ZÉ RASGADO**, dando-lhe violentas pancadas nos testículos)

**ZÉ RASGADO** — Aí, não! Pelo amor de Deus! Aí, não! (Morre. Todos fogem, inclusive **BENEDITO**. Surge o **DIABO**)

**O DIABO** — Agora tu vai pras profunda!

**A ALMA DE ZÉ RASGADO** — Aí qui eu não vou não!

**O DIABO** — Vai e é agora mesmo! (Lutam)

**VOZES DO PÚBLICO** — Diz "cruz", **Zé Rasgado**! Cruz! Cruz!

**UMA VOZ** — Não diz "cruz" não, se não êle não leva!<sup>(67)</sup>

(65) Palavra inventada: coisa que não vale nada, porcaria.

(66) É um tiro mesmo, com a pólvora e a espoleta que Manuel Amendoim mandou o mestre de cerimônia buscar no bar de Silú.

(67) Diálogo entre os espectadores.

(O DIABO leva a alma de ZÉ RASCADO) MÚSICA.

JOANA TRAÇAIA — (Aparece) Eu me chamo dona Joana Traçaia!

BENEDITO — (Aparecendo) Ópa, minha sogra, você veio hoje?

JOANA TRAÇAIA — Eu vim, Benedito, eu vim. Agora o seguinte: eu trago a minha fia e quero dançar também.

BENEDITO — Tá danado é isso! (Começa a alisar JOANA TRAÇAIA)  
Isso quando era môça...!

JOANA TRAÇAIA — Deixe de brincadeira dura, Benedito. Deixa de brincadeira! Ai, meu bucho!

O HOMEM DE FORA — O Benedito!

BENEDITO — Ei!

O HOMEM DE FORA — Pega no braço dela!

BENEDITO — É minha sogra, rapaz. (Canta)

— Sá Maria não ama imbingada

— Divagá, meu sinhô, sou casada. — *bis*

SEU ESPARRA — (Surgindo) Eu me chamo seu Esparra.

JOANA TRAÇAIA — Seu Esparra, tem o seguinte: eu vou dançar mais Benedito, mas cuidado com meu bucho. Ói, quando eu vim pra Benedito você não vem não. Quando eu voltá pra você Benedito não vem, viu, Benedito? Qui eu gosto do samba mas não gosto da patifaria.

BENEDITO — Ô, minha sogra! Isso era bonita! (Canta)

— Sá Maria não ama imbingada

— Divagá, meu sinhô, sou casada. — *bis*.

DANÇA.

JOANA TRAÇAIA — (Separando-se) Quando eu vi, seu Benedito, você tá me dando uma imbingada com muita sustança. Eu tou com dezoito mês de gravidez.

BENEDITO — (Canta)

Sá Marica não ama imbingada

Divagá, meu sinhô, sou casada.

DANÇA.

JOANA TRAÇAIA — (Afastando-se novamente) Ai!

BENEDITO — Sustenta o cordão da saia, véia danada!

JOANA TRAÇAIA — Aiii!

BENEDITO — O cachorro da molesta!

O HOMEM DE FORA — Qui foi, Benedito?

BENEDITO — O véia danada da molesta!

O HOMEM DE FORA — Qui foi, Benedito? Qui foi qui a véia fêz?

BENEDITO — Mijou minha cara!

O HOMEM DE FORA — Oxente!

(DANÇAM E SAEM). Aparecem SEU LAPA e a filha.

SEU LAPA — Eu vou pra També. Venha, minha fia, vãobora. Vãobora qui já é tarde.

A FILHA — Vãobora, papai, qui é tarde.

O HOMEM DE FORA — Vai levá quem?

SEU LAPA — Eu vou minha fia curá de calô de figo qui ela tá doente. Vãobora.

A FILHA — (Vendo uma cobra enorme) Papaii!

SEU LAPA — Qui é isso? Qui é isso?

A FILHA — Olhe a cobra, papai.

SEU LAPA — Até outro dia, povo.

A FILHA — (Enlaçada pela cobra) Papaii!

SEU LAPA — Sustenta!

A FILHA — Papaiiii!...

SEU LAPA — Pegou minha menina?

O HOMEM DE FORA — A cobra engoliu a filha.

SEU LAPA — Pegou minha fia?

O HOMEM DE FORA — Chame ela.

SEU LAPA — O minha fia!...

A FILHA — Papai!

SEU LAPA — Segura!

A FILHA — Papai!!!

SEU LAPA — Segura! (Entra FILOMENA)

VOZ NO MEIO DO PÚBLICO — Como é qui você se chama?

FILOMENA — Eu me chamo Fulomena.

VOZ — Óia a cobra, Filomena.

FILOMENA — Ôi?

VOZ — Óia a cobra atrás de tu.

FILOMENA — Cadê minha menina?

O HOMEM DE FORA — A cobra carregou.

FILOMENA — Cadê a menina, seu Lapa?

SEU LAPA — A menina veio mais eu, cheguei aqui, meti o pau, a cobra cartegou.

FILOMENA — Mentira! Você deixou a cobra comê-la ela.

SEU LAPA — Foi?

FILOMENA — Foi. E agora você vai na frente.

SEU LAPA — Eu vou nada!

FILOMENA — Você vai na frente.

SEU LAPA — Vou nada!

FILOMENA — Você vai na frente, cachorro véio. (A cobra pega FILOMENA)

SEU LAPA — Ôi, meu Deus, pegou ela! Ai! Ai! Ai! Pegou minha muié! Minha véia! Uma muié tão boa! Segura!

FILOMENA — Meu véio, chega, qui eu tou agarrada com a cobra!

SEU LAPA — Segura! Eu vou chamá o Benedito qui é mió! Benedito!

BENEDITO — Tou aqui!

SEU LAPA — Acuda qui a cobra engoliu minha fia e engoliu minha muié.

BENEDITO — E você não fêz nada, home?

SEU LAPA — E eu pude!

BENEDITO — Vamo pegá a cobra!

SEU LAPA — Vá, seu Benedito.

BENEDITO — Vá você na frente!

SEU LAPA — Vou nada!

BENEDITO — Você vai!

SEU LAPA — Vou nada!

BENEDITO — Vai no cacête, mas vai! (Mete-lhe o pau)

SEU LAPA — Ai! Ai! Ai!

BENEDITO — Anda, infeliz! (Empurra SEU LAPA para junto da cobra. SEU LAPA solta um peido e é agarrado pela cobra que desaparece com êle)

MÚSICA. CANTAM E DANÇAM

Dono da casa,  
quem quisé brincá ciranda,  
vai a outra dança,  
qui já tem moderna.  
Qui eu perguntei  
o nome da cirandeira,  
era a vizinha  
lá do pé da serra.

BENEDITO — E boa noite pro dono da casa  
e boa noite pra sua senhora.

— Ô-lô, ô-lô, quem é que fala?

— É Benedito, tá saindo agora.

Boa noite, meu povo todo, qui Nossa Senhora da Conceição proteja  
a gente tudo e até outra vez, se Deus quisé.

E boa noite pro dono da casa  
e boa noite pra sua senhora.

— Ô-lô, ô-lô, quem é que fala?

— É Benedito qui já vai s'imbora.

É impossível transcrever o colorido e a riqueza da improvisação, as inflexões, os movimentos do espetáculo, cujo texto apenas se aproxima do que é a representação de uma peça como esta que foge ao sentido mais restrito do teatro, o público dela participando com um interesse e uma verdade impressionante.

O espetáculo de Manuel Francisco da Silva, de Cabedelo, é menos colorido e quase não tem uma ligação, embora arbitrária, como o de Manuel Amendoim. Também se chama Babau e no pano de boca, armado numa sala, está escrito: "Babau ispetaco-comedio"<sup>(68)</sup>. São duas as figuras principais: João Redondo, que aparece sempre de cigarro aceso no canto da boca, e Benedito, que troca o *c* e o *s* pelo *x*.

O Manuel de Cabedelo é verdureiro e está com trinta e cinco anos. Declara-se "solteiro, livre e desimpedido, mas vive com uma mulher", tendo nascido em Bananeiras, na Paraíba. Antes de ser verdureiro matou bode, foi almocreve, trabalhou no eito, foi garimpeiro, cavouqueiro, palhaço de circo e "artista". Brinca há nove anos e sempre em recintos fechados, cobrando 20 cruzeiros por uma entrada. É um verdadeiro saltimbanco, tendo percorrido os seguintes lugares: Natal, Ritinha, Cajueiro do Norte, Galinhos, Dois Irmãos, Pedras Pretas, Morro Azul, Lagoa de Sal, Zumbi, Praia de Carnaúba, Barra de Apudi, Barra de Maxaranguape, Rio do Fogo, Barra de Coroa, Cinza Velha, Vage (Várzea) do Milho, Rio do Meio, Baixa Verde do Norte, Maracajaú, Parazinho e Independência, no Rio Grande do Norte; Serra do Bico da Arara, Belém, Brejo dos Santos e Brejo das Freiras, no Ceará; Catolé do Rocha, Cajueirinho, Vila de São João, São Bento dos Mortos, Jucá, Salgadinho, Patos de Espinhara, Triângulo, Estacada,

---

(68) Tradução: "Babau, espetáculo de comédias".

Pombal, Lagoa dos Cavalos, Soledade, Campinote, Campina Grande e Cabedelo, na Paraíba; e Vitória de Santo Antão, Nazaré da Mata e Paulista, em Pernambuco.

Ele mesmo faz os bonecos, pois é "mestre de fazer e brincar". Perguntei-lhe quantas peças tinha e o nome das histórias e ele me respondeu: "Cada boneco tem a sua poesia". Os bonecos chamam-se: Capitão João Redondo, Benedito, Doutor Pilão Deitado, Cabo Zé Fincão, Doutor Zé Siqueira, Brabo Tinteiro, Zé Galo, Dom Fustusco (O Diabo), Dona Maroquinha (mulher de João Redondo), Dona Cocota, Dona Juvita, Maria Branca, O boi, O jaraguá<sup>(69)</sup>, Seu Obá, Alma Nova, A cobra sicuri, O cachorrinho Piaba, A onça Genoca, Garrote lavrado, O calango, O índio Jurupiará e dois coquistas.

Usa bonecos de luva, de haste e de fio. "Eu brinco com boneco de dedo, de pau com cordão por baixo e com boneca de pano." A orquestra se compõe de uma rabeca tocada por um cego e por ele mesmo feita e de uma gaita, produzindo os sons mais estranhos e mais desafinados que se possa imaginar.

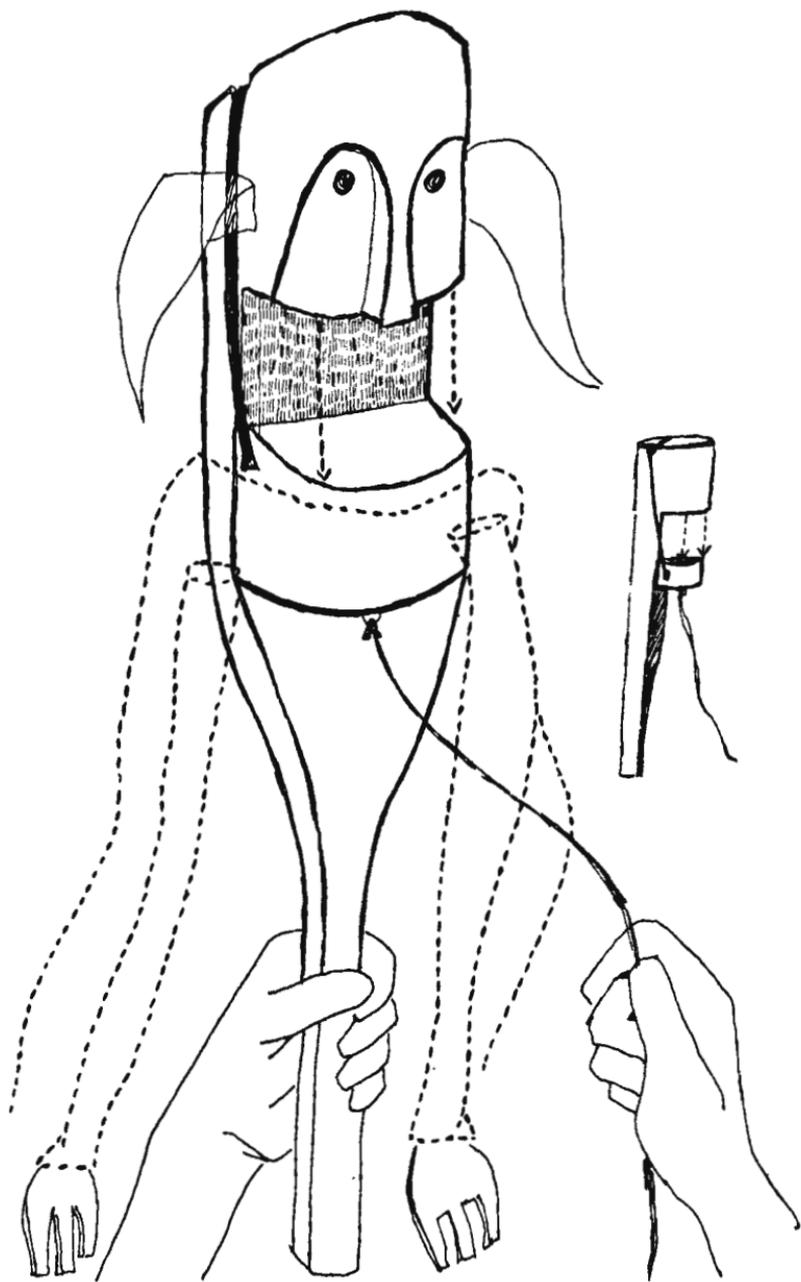
Começou a brincar com Miguel Relâmpago, de quem viu um espetáculo durante tôda uma noite, no dia seguinte esculpindo um João Redondo, para entrar na "brincadeira do molengo". Acha que o mamulengo nasceu na Bahia, de uma negra escrava e sua versão já foi mencionada nesta pesquisa. Seu espetáculo, como todos os de mamulengo, é arbitrário, interpondo as várias cenas sem qualquer seqüência lógica, a ação passando abruptamente de um salão de baile a um campo onde o negro Benedito luta contra uma cobra, voltando novamente ao baile, de lá saindo para enfrentar um garrote brabo ou uma onça pintada.

Altamar de Alencar Pimentel diz, com muita razão: "O que tudo nos faz crer é a intenção de pintar a bravura do prêto na gradação em que o baile prossegue e cresce a tensão (conflito) entre o dono da casa e o prêto intruso".

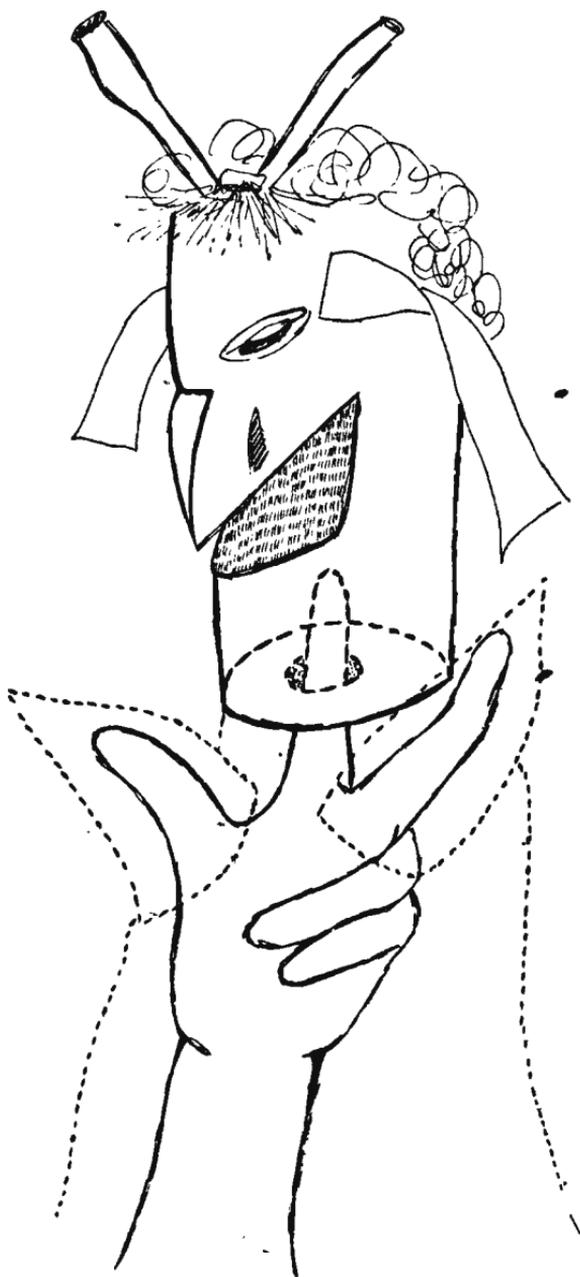
Tôdas as figuras de mulher são representadas por bonecas de pano, pois este é o seu sentido da beleza. Confessou-me,

---

(69) Figura do bumba-meu-boi. Fantasma representando a alma dos cavalos: "Lá vem o Jaguará/ com o dente de fera.../ Quem tiver medo/ que vá embora!"



Como é movimentado *Seu Obá* e como se processa a articulação da bôca.



Esquema do Dom Futsco do mamulengo de Cabedelo, cuja fotografia aparece em outro lugar desta pesquisa.

como o fêz José Petronilo Dutra, o mamulengueiro de Surubim, que pega as bonecas de pano apenas pelas pernas, com “vergonha de colocar a mão por baixo da saia”.

O Manuel de Cabedelo tem duas figuras impressionantes: a de Seu Obá, que abre uma bôca imensa para dizer “Obá!”, boneco articulado por um fio puxado por baixo; e um Demônio que, às vêzes, também é a Morte, de uma simplificação trágica notável.

Seu número mais importante é a briga de faca entre Benedito e um vaqueiro, ao som dos guinchos cada vez mais frenéticos da rabeça do ceguinho, extraordinário balé de movimentos alucinantes, tão rápidos e precisos que nos conduzem do campo do real para um mundo poético comovente.

Um mamulengo diferente é o de José Petronilo Dutra, de Lagoa Nova, em Surubim, todo cantado e dançado, com uma influência muito forte do pastoril. Em todo o espetáculo de três horas, apenas uma história, muito curta, do valente que mata meio mundo, empilhando os corpos no pau que sustenta a empanada e de onde Brechó (um personagem), a mandado do dono da fazenda, os vai tirando para enterrar, mas colocando-os nas costas do mandão e zombando dêle.

José Petronilo trabalha na enxada e está com sessenta e cinco anos, tendo oito filhos: quatro homens e quatro mulheres. Um dos filhos, excelente tocador de violão, faz parte da orquestrinha, assim como um neto, garôto de três anos de idade, que tem uma excelente “batida” de melê, nome que êles dão a uma espécie de tamborim. Fora do mamulengo, “desde que nasceu os dentes que trabalho na enxada”, mas brinca há quarenta anos: “Comecei a brincar com minha cadência mesmo. Vi brincando e comecei a brincar também”.

Tem a certeza de que é o maior mamulengueiro da região, tanto que os outros que, por acaso, aparecem, negam-se a representar se êle estiver presente. Quando não está trabalhando no roçado ou “alugado” (1), arma sua tenda nas festas ou dentro da sua própria casa, neste último caso cobrando vinte cruzeiros por pessoa. Êle mesmo faz os bonecos, veste-os e pinta-os, mas não tem nenhuma peça, pois o seu espetáculo é quase todo musicado.



O mamulengueiro Manuel Francisco da Silva, de Cabedelo, com o autor desta pesquisa, diante de sua tenda (Foto M. Clemente).



João Redondo dá início ao espetáculo (Foto M. Clemente).

As figuras chamam-se Ramalho, Xavier, Goiaba, Juquinha, Simão, Brechó, Doutor Carambola, Fedegoso, Venâncio, Tí-lolô, Doutor Grude, João Redondo, Tobias, João Gago, Cassimicôco<sup>(70)</sup>, Caxangá, Caferefeu, Zé Gitirana, Dona Creusa, Dona Condessa, Judith, Felismina, Quitéria, Rosinha, Dondom, Galega, Dona Joaquina, Dona Vitorina, Chiquinha-meu-bem, Dona Meleca, Dona Cafifa, Pinga-Fogo, A morte, Pilhéria, A cobra, Simoa, O macaco Izidoro, Morim e o Boi.

Todos os seus bonecos são do tipo luva e de haste. José Petronilo, antes da função, coloca-os, com muito cuidado e muito bem arrumados, numa mesa atrás da empanada, tendo inventado um processo curioso: uma tábua com uma porção de furos recebe os bonecos de haste, os outros ficando deitados ao longo da mesa.

O mamulengueiro é um homem muito alvo, de cabelos brancos alourados, caladão, grande fumante de cachimbo. Para arrancar uma palavra dêle, é preciso ter muita paciência, mas durante o manejo dos bonecos passa da introspecção para uma transfiguração completa: canta, ri, diz piadas com o auditório e lança mão de obscenidades que fazem as delícias das senhoras e mocinhas. Não suporta meninos nos seus espetáculos e de vez em quando pára a função para dar uma bronca nos mais salientes. Na noite em que brinca, não dorme. Não consegue dormir. Os bonecos povoam a sua imaginação e fica andando pelo terreiro até o dia clarear. Diz que não aprendeu a ler porque não quis, porque "fazer mamulengo é mais difícil do que aprender a ler e mamulengo eu sei fazer". Tem uma maneira tôda especial de falar dos seus bonecos, quando os está preparando para a função. Um dêles, uma boneca chamada Dona Condessa, mereceu êste reparo: "Essa velha é muito assanhada e o senhor vai ver como ela fala".

Sendo todo cantado e dançado o seu espetáculo, é impossível dar uma idéia do mesmo, principalmente porque, não havendo electricidade na sua rua, o gravador não pôde funcionar. Mas dou, de qualquer modo, um exemplo dos versos

---

(70) Corruptela de "Cachimbinho de côco".



João Redondo e o Dr. Zé Siqueira conversam antes do baile  
(Foto M. Clemente).



João Redondo e o Dr. Zé Siqueira dançam com suas namoradas  
(Foto M. Clemente).

das cantorias que, segundo êle, são de sua autoria, mas onde descobri letra e música já conhecidas, quer de autores eruditos, quer de autores populares.

João Redondo aparece e canta:

Chega o palhaço na frente  
para gritar nosso cordão.  
Olhe que grande harmonia  
que palpita o coração.

Chegou o dia,  
a saudade não levará.  
Meus senhores  
não repare o meu cantá } *bis*

Meu benzinho não vá hoje  
que amanhã também é dia,  
cravo-cravo e cravo-rosa  
que a saudade Deus queria.

Aparecem então as doze figuras de mulher, que estavam na tábua, à maneira de *girls* de uma revista, cantando e dançando:

Não se pode advogá  
o que Deus determina fazê.  
Trá-lá-lá-lá-lá-lá-lá,  
trá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá.

Eis uma cantiga diretamente tirada do pastoril, porém com a música de "Vassourinhas", com a intromissão do frêvo, portanto:

Boa noite a todos  
na minha chegada,  
sou senhora mestra  
e brave minha entrada.

Boa noite a todos  
na minha chegada,



Chega Benedito (Foto M. Clemente).



Recomeça a dança (Foto M. Clemente).

sou a contra-mestra  
e brave minha entrada.

Boa noite a todos  
na minha chegada,  
sou a componesa  
e brave minha entrada.

O Capitão Tobias é romântico e canta, com música de valsa:

A saudade dêsse doce pená.  
que nos enche o leal coração.  
A nossa alma despertava  
na mais forte emoção,  
vítima de cruel separação.

Surge o Capitão Goiaba, dizendo: "Vou cantá minha modinha que é safada e feia". E canta:

Esse povo tão pensando  
que eu quero me casá.  
Tudo isso é engano,  
eu só quero é farreá.

Sendo assim não é direito,  
quem achá ruim venha dá um jeito,  
sou alegre com prazê,  
sou farrista até morrê.

Menina, eu tou cantando,  
não é de convicção,  
se carinho num dá jeito,  
quanto mais a opinião.

Menina, eu tou cantando  
pruquê vou me ausentá,  
se carinho num dá jeito,  
cuido logo em te deixá.



Benedito dá uma surra em João Redondo (Foto M. Clemente).



Benedito, agora, dança sòzinho (Foto M. Clemente).

Doutor Carambola e Dona Meleca cantam, em tom choroso e romântico:

Eu estava amando uma divina criatura,  
nunca sofri como estou sofrendo agora,  
se eu tivé a liberdade eu sou prêsa,  
se eu cantá meu sofrimento você chora.

Tu vai embora, vai morá em mata escura,  
não oiça grito nem também o meu gemido,  
que a luz do sol é a luz que mais alumeia,  
eu fui atrás de iludi, fui iludido.

E sôbre o dinheiro:

Só queria sê dinheiro  
para andá de mão em mão,  
estaria de palhaço  
no banco de um barracão.

Estaria na quitanda  
ou na mão do contadô.  
Eu queria sê dinheiro  
até de um jogadô,  
tirava de quem perdia  
po bôlso do jogadô.

O vaqueiro aparece e canta:

O vaqueiro quando morre  
vai se enterrá no bangüê.  
Os urubus vão dizendo:  
“Lá se vai nosso cumê”.

O vaqueiro quando morre  
vai de dente arreganhado,  
as menina vão dizendo:  
“Lá se vai meu namorado”.



O Dr. Zé Siqueira, que havia sido expulso da dança, arma-se e vem matar Benedito (Foto M. Clemente).



Balé das facas (Foto M. Clemente).

Uma cantiga do samba-de-matuto de Palmares da década de 20 foi bater lá:

Em Palmares  
chegou um tenente,  
êle era valente  
que só um derrote.  
Fazia as mulhé,  
que não tem marido,  
cortá o cabelo  
e raspá o cangote.

Seu mestre,  
que carrega bicho,  
me dê a notiça  
do bicho qual foi.  
Se deu cabra,  
borboleta ou águia,  
se deu burro em branco  
quem perdeu foi nós dôí.

E mais outro, fazendo referência a Carnaubá, grande mestre de samba de matuto:

Carnaubá,  
eu era pra te dizê,  
eu não aprendi a lê.  
É um bê, é um cê,  
é um jota,  
morena me solta  
que eu quero aprendê.  
Aprendê  
sete peça de conta,  
teu pai me apronta,  
eu caso com você.

De embolada:

Sapato de ringidêra  
carrega o seu chiado.  
O pinto comeu fuimiga,



Benedito mata o adversário (Foto M. Clemente).



Surge Dom Fatusco (O Diabo) (Foto M. Clemente).

de tarde tava engasgado,  
botaro sal pelo bico,  
o pinto morreu saigado,  
quem quisé comê do pinto,  
ou cozido ou assado,  
não bote mais sal no pinto  
que o pinto morreu saigado.

“Dona Condessa – grita o mamulengueiro – é uma boneca esquentada!” Aparece um macho e ela o agarra. E vai falando: “Vocês queimam por cima, eu queimo por baixo”. – “A gente dançando aos pinotes sobe uma frescura de corpo arriba”.

O público reclama a demora de Dona Condessa em aparecer e ela grita lá de dentro: “Tou botando o califon”<sup>(71)</sup>.

Quando Brechó aparece, vai dizendo: “Dê licença, primeiro eu alimpo a estrada” e dá uma cusparada bem grande.

O mamulengueiro não perde vaza para falar contra os meninos, seu pesadelo em tôdas as funções: “Lugá de menino é detrás do muro”.

Em todos os números musicais os dois primeiros versos são cantados em ritmo lento, com entonação de tristeza e, logo depois, o acompanhamento musical entra para valer em animação. Como neste que termina o espetáculo:

Tenho um punhá para cravá teu peito esquerdo,  
é um prazê em minha vida que eu teria,  
tu és a cobra lá da mata, jurubeba,  
tu és a fera, és a tigre Julião (?),  
tu viesse me iludi com teus carinho  
e não te lembra que te dei meu coração.

A orquestra continua, quase todos os bonecos vão aparecendo e dançando e o espetáculo termina.

\*

---

(71) *Soutien*.



Dom Fatusco vai levar a alma do que morreu (Foto M. Clemente).



Dom Fatusco se diverte, dançando (Foto M. Clemente).



Interlúdio: dois coquistas (Foto M. Clemente).



A Cobra, que havia engolido todo o mundo, é morta por Benedito (Foto M. Clemente).



Seu Obá, assim chamado porque abre uma boca enorme para dizer "Obá"! (Foto M. Clemente).



Final: a dança do boi, com Benedito (Foto M. Clemente).

Incluo aqui duas peças para mamulengo escritas por dois eruditos que aproveitaram motivos populares. São, neste sentido, únicas em nossa região.

A primeira é *Haja pau*, de José de Moraes Pinho, inspirada numa lenda nordestina, com música de Capiba e foi apresentada na Barraca do Teatro do Estudante de Pernambuco, em 1948.

A segunda é de Ariano Suassuna: *Torturas de um coração*, origem da sua peça *A pena e a lei*, apresentada em 1960 pelo Teatro Popular do Nordeste, em cujo primeiro ato os atôres imitavam os bonecos de um mamulengo, precisamente o Mamulengo de Cheiroso.



H A J A P A U  
JOSÉ DE MORAES PINHO

PERSONAGENS:

TRÊS FIGURAS

MULHER

MENINO

HOMEM

## PRÓLOGO

O côro — constituído de três figuras — entra pelas laterais.  
O palco está no escuro.

PRIMEIRA FIGURA — Foi aqui nessas paragens que um dia...

SEGUNDA FIGURA — ...aquêlé pássaro nasceu...

TERCEIRA FIGURA — Nasceu?!...

PRIMEIRA E SEGUNDA FIGURAS — (A um só tempo) Nasceu!...

PRIMEIRA FIGURA — Ele era ardiloso.

SEGUNDA FIGURA — Era ruim. Um filho ruim!

PRIMEIRA FIGURA — Levantou falso à mãe.

TERCEIRA FIGURA — Pobre mãe!...

PRIMEIRA E SEGUNDA FIGURAS — Coitadinha!...

TERCEIRA FIGURA — Coitadinho!...

Há uma pausa. As figuras andam de um lado para o outro.  
Depois, juntas, começam a cantar.

Diariamente  
um menino  
levava  
ao seu pai,  
no trabalho,  
um prato de galinha.  
Porém um dia,  
bem no meio do caminho,

- o menino comeu tudo,  
só deixou  
sòmente os ossos  
pra seu pai.
- Quem mandou essa comida,  
meu filho ?
- Foi minha mãe,  
meu pai.
- Só mandou mesmo os ossos,  
meu filho ?
- Só, inhô sim,  
meu pai.

- O homem indignado  
voltou depressa pra sua casa  
e sob as vistas do filho,  
Que lá de cima de um pau gritava:
- Haja pau, haja !  
Haja pau, haja !  
surrou sua mulher...

Vendo, então, a mãe,  
no seu filho a causa  
de sua desgraça,  
rogou-lhe uma praga  
que pegou lá nêle  
bem direitinho.  
Hoje, o filho mau  
se virou em pássaro  
e vive a penar  
de terra em terra,  
com seu canto triste,  
assombrando o povo...

Haja pau, haja !  
Haja pau, haja !

As três figuras desaparecem na penumbra, repetindo o canto do pássaro:

Haja pau, haja!

Haja pau, haja!

## PRIMEIRO QUADRO

Cenário: terreiro de uma casinha de palha. Roçados de milho e mandioca de ambos os lados. Mais adiante, na lateral esquerda, um cajueiro frondoso.

**MULHER** — (Surge como se tivesse saído do mocambo. Vira-se para os lados e chama pelo filho) Bastião! (Como não obtém resposta, fala mais alto) Meu filho! O meu filho! Ah, diabinho teimoso! (Vai à lateral direita e grita mais uma vez) Bastião! (Volta ao centro do palco) Minha Nossa Senhora, onde é que anda êsse menino? Terá ido cavar ostra? Se foi, vai chegar com os pés sangrando. E bem feito! E ainda por cima lhe dou uma surra! (Noutro tom) Mas... e se foi tomar banho?... (Aflita) É bem capaz... Minha Santa Mãe! Se êle foi pro Gulandim?... Um banho ali é perigoso! Muita gente já morreu sem saber como... A água é fria, o rio é fundo, a lama... (Com terror) A lama do rio consome gente!... Ai, meu Nosso Senhor! Tenha pena do meu filho... (Já chorando) Que se afogou nas águas do Gulandim... Meu Bastiãozinho dos olhos de pitomba... tão treloso, tão arisco... Mas era meu filho! Meu passarinho bonito... A água engoliu meu passarinho! (Ouve-se uma risada infantil acompanhada de piados. A Mulher volta-se para a árvore).

**MENINO** — Tou aqui, mãe, piu, piu!...

**MULHER** (Sentindo-se aliviada) Graças à Virgem Santíssima! (Noutro tom, enérgica) Desce daí, menino! Tu te arrebenta!

**MENINO** — Oxente, minha mãe, pássaro não cai não! Eu tou voando...

**MULHER** — Vai, desce logo! E... por que já não falou, seu maluquinho?...

**MENINO** -- Pássaro não fala, minha mãe. Às vezes éle canta. Eu que sou novinho só faço piar: piu, piu (Desce da árvore). Quando eu souber cantar, aí sim, vou sair voando, voando... voando e cantando!...

**MULHER** -- É melhor parar com êsses vôos! Já está na hora de levar o almôço de teu pai. Não saia daí, que eu volto já!... (Entra na casa).

**MENINO** -- Ah, eu também quero comer! Hoje só achei uns carocinhos de milho e uns talinhos de capim. Tou com uma fome medonha.

**MULHER** -- (Surge com um embrulho nos braços) Toma! Leva a comida de teu pai, que o pobre já deve tá morrendo de fome. Vai ligeiro!

**MENINO** -- Vou voando (Vai saindo pela lateral esquerda, de repente pára e fala de um modo curioso) O que é "isso"?

**MULHER** -- Galinha, guisada...

**MENINO** -- Gostosa?

**MULHER** -- Muito gostosa! Anda. Vá embora (Entra em casa).

**MENINO** -- Muito gostosa, sim senhora... Muito gostosa (Cheira o embrulho, torna a cheirar). Muito gostosa e muito cheirosa também... Hum... Chega 'tá me reinando abrir o pacote! (Cheira novamente). Ai que eu não agüento mais não. (Mete a mão no embrulho, leva à boca, repete o gesto várias vezes, sempre repetindo exclamações de satisfação. Depois fecha o pacote, bate na barriga, dá um arrôto escandaloso. Bate na barriga novamente e dá um nôvo arrôto. Anda de um lado para outro, com uma mão na boca e outra na barriga. De vez em quando, repete o arrôto, que agora se transforma em soluços constantes. Ele fala, amedrontado.) Ai!... que diacho é isso? (Soluça várias vezes. Corre para perto da casa. Arrepende-se e volta) Hum... A galinha está cocoricando dentro da minha barriga! Ai... meu pai... Meu pai... me acuda! (Sai correndo por uma das laterais).

## CAI O PANO

## SEGUNDO QUADRO

Cenário: Um roçado. Plantações grandes e pequenas. No fundo, no horizonte, o céu emendando com a mataria. É meio-dia. O sol está fortíssimo. O homem cava a terra com a enxada.

**MENINO** — (Aproximando-se medrosamente do **HOMEM**. Vem com uma mão na barriga, imprensando o pacote e com a outra tapando a boca. Fala em surdina). Meu pai... (Dá um soluço, amedronta-se e grita). Meu pai!

**HOMEM** — (Pára de trabalhar, limpa o suor do rosto e dirige-se ao filho). Me dá, meu filho. 'Stou me acabando de fome... (O menino entrega-lhe o embrulho e afasta-se rapidamente). Deus Nosso Senhor abençoe esta comida que vou comer na hora do meio-dia! (Benze-se). Com os poderes de Deus ela vai me fazer bem! (Abre o embrulho e lança uma exclamação) Hum! Que é isso? Tentação do Satanás!... (Benze-se). Quem mandou essa comida, meu filho?

**MENINO** — (Tímido) Foi minha mãe, meu pai (Dá um bruto soluço).

**HOMEM** — Só mandou mesmo os ossos, meu filho?

**MENINO** — Só, inhor sim, meu pai.

**HOMEM** — (Com raiva) Ah, mulher maldita! Vambora pra casa! Ela vai me pagar caro! Muito caro! Eu, aqui, trabalhando neste roçado, das seis às seis, todos os dias, sem ter um descanso!... Limpando mato, cavando a terra e plantando, plantando... (Apon-tando o roçado). Nos leirões já tem batata! A roça já dá farinha... Tudo porque eu quis!... Eu, com os poderes de Deus!... E a tua mãe, meu filho, tua mãe — a minha mulher — fazendo das suas comigo, que já tou velho e tou cansado (Noutro tom). Olhe que eu sou manso, sou bom sujeito, não sou amante de barulho. Mas quando me arrelia, sai fumaça, sou capaz de perder o juízo... (Decidido). Vambora, ela vai ver hoje o nôvo e o velho... (Sai rápido. O menino, ainda tapando a boca, dá um soluço e desaparece ligeiro).

## CAI O PANO

### TERCEIRO QUADRO

Cenário: O mesmo do primeiro quadro. Homem chega até a porta da casa e fala alto.

**HOMEM** — Mulher! Vem cá, mulher! (Abafando a raiva). Mas quem diria... Depois de tantos anos de casados... (Suspira. O menino surge vagarosamente e sem ser visto sobe no cajueiro). Há um

bocado de anos atrás eu era môço e gostava de me divertir. Batia tôda Goiana atrás dum côco de roda... Eu já gostava dum côco de roda!... Era sambar num cortar só. Só me arredava pra esquentar a goela. Sòmente. (Outro tom) Foi num côco de roda, entonce, numa noite de Senhor São Pedro, lá pras bandas de Teju-cupapo, que conheci Maria, a minha mulher. Essa mesma que agora me faz encher os peitos de raiva... Ela, naqueles tempos, era uma môça formosa. E eu sabia dançar. Quando entrou na roda, eu tirei um côco bonito que falava nos olhos dela... Ela me respondeu com outro mais bonito ainda... Aí a gente tomou conta do terreiro e quando a barra despontou eu tinha certeza de que ela não me largava mais (pausa curta). A gente se casou no dia de Santa Luzia, na capela de Ponta de Pedras... E um ano depois deixamos de dançar côco pra cuidar do nosso filho. O menino de noite chorava direto que nem cantiga de grilo! E pra êle se calar e dormir, a gente recordava tudo quanto era toada e loa que a gente sabia... (Suspira). Sempre trabalhei, me desdobrei pra não faltar nadinha em casa. E pelas festas sempre a gente botava roupa nova... (Amargurado). Quando é agora... Agora ela se esquece de tudo isso e me trata como cachorro... me manda osso pra mode roer... (Colérico). Mulher! Vem cá!...

MULHER — (Surge e fala com surpresa) Você já largou, meu velho?

HOMEM — Já.

MULHER — Com o sol no meio do céu? Tá doente ou vai pra chã?...

HOMEM — Mulher, eu tou doente!

MULHER — (Aflita) Santa Virgém! De quê, meu velho? De quê? É o panariço de nôvo?

HOMEM — Pior, muito pior!...

MULHER — Se foi talho que levou, lá dentro tem arueira.

HOMEM — Não foi talho não!

MULHER — Muita vez que foi picada de cobra?... Vá ver siá Totonha, é benzedeira!

HOMEM — Não é preciso, mulher... Benzedeira não dá jeito na picada que levei! (À parte). Antes fôsse mesmo um talho que me ensanguentasse tudo... Antes fôsse a cascavel, que siá Totonha alivia... (À mulher, falando com raiva). O bicho que me mordeu é traíçoeiro e fingido!...

- MULHER — (Aflita) Meu marido! Meu marido, foi algum maracajá ou raposa velha com cria?
- HOMEM — (Com escárnio) Maracajá, raposa velha!... (Explodindo) Pra que tanto fingimento? pra que tu zombas de eu, aqui mesmo, agora mesmo, na minha frente, maldita? (Avança para a Mulher ameaçadoramente).
- MULHER — (Implorando) Meu marido, maridinho! Valha-me Santa Luzia! Meu marido 'tá doente... Socorrei o meu marido, Santa Mãe, Virge Maria!
- HOMEM — Me diga uma coisa mulher...
- MULHER — (Humilde) Vá dizendo, meu bichinho...
- HOMEM — Já faltou comida em casa derna que a gente casou?
- MULHER — Não. Não faltou nem faltará.
- HOMEM — Faltou roupa, faltou gás, faltou o amor que jurei?
- MULHER — Não faltou nada, marido. Nadinha mesmo, meu bem...
- HOMEM — 'Stá certo. Mas eu acho que tá faltando uma coisa (Noutro tom. Grave). Mulher, eu vou te encourar!
- MULHER — (Medrosa) Vai me dá? Que foi que fiz?
- HOMEM — Já te esqueceste, malvada?
- MULHER — Meu Deus do céu, o meu marido tá de juízo perdido!
- HOMEM — Doido de raiva eu 'tou! E aí de mim se não tivesse...
- MULHER — (Aflita) E por quê, entonce?
- HOMEM — (Sem ouvi-la) Não devia vestir calça, nem povoar este mundo de meu Deus! (Ameaçador) Eu nunca surrei mulher. Mulher ficou pra se amar... Mas agora 'tou mudado. A fome de indagorinha se virou em muita raiva... Foi bastante olhar pro prato, pra aquêle prato de ossos!
- MULHER — (Ainda medrosa) Não tava boa a galinha? Muito sal ou sem tempêro?
- HOMEM — Você é quem sabe dizer! Você comeu a carne? (Agarrando com a mulher e batendo-lhe) Sou seu marido ou algum cachorro?... Me diga, siá maldita!...
- MULHER — Ai, meu bom marido. Não me surre! Não me surre!  
Da árvore vem uma risada estranha seguida de piados.  
Homem e Mulher soltam-se e viram-se para a árvore.
- MENINO — (Na árvore) Haja pau, haja! Haja pau, haja! (O marido volta a bater na mulher, enquanto o menino ri e grita "haja pau, haja").

MULHER — (Afastando-se do Homem, fala em desespero) Ah! Foi obra tua, não foi? Foi obra tua, não foi?

MENINO — Haja pau, haja! (Ri debochado).

MULHER — Te desconjuro, filho ruim! Te amaldição, filho ingrato!

HOMEM — (Ameaçador) — Cala a bôca, mulestrada!

MULHER (Meio histérica) — Tu vai te virar num pássaro! Num pássaro mais feio que já se viu!... Tu hás de ficar penando tôda vida pelo mundo!

HOMEM — (Corre atrás da mulher que se dirige para dentro de casa). Cala essa bôca quizila! (Ambos já desaparecendo, ouve-se a voz do Homem, distante). Tu queres é apanhar mais... (Ouvem-se pancadas e gritos, começa a soprar um vento forte e desaparece a luz do dia. Vê-se então, do cajueiro, um pássaro prêto e horroroso alçar vôo, à medida que enche o espaço com o seu canto de pavor).

Haja pau, haja!

Haja pau, haja!

Surgem as três figuras do côro.

- PRIMEIRA FIGURA — Esta história, senhores,  
não tem alegria no fim.
- SEGUNDA FIGURA — Oxente... pra que alegria  
se a lenda é contada assim?
- PRIMEIRA FIGURA — Portanto, senhores,  
haja pau!
- TERCEIRA FIGURA — Haja pau, não!  
Haja palma!
- SEGUNDA FIGURA — Haja pau!
- TERCEIRA FIGURA — Haja palma!
- SEGUNDA FIGURA — (Cocorote na TERCEIRA FIGURA) Haja...  
pau!
- TERCEIRA FIGURA — (Aplaudindo) Haja palma!
- PRIMEIRA FIGURA — Então... Haja pal...mada!
- TERCEIRA FIGURA — Haja palma!
- PRIMEIRA E SEGUNDA FIGURAS — Haja pau! Haja pau!
- TERCEIRA FIGURA — (Abafada) Haja pal...
- PRIMEIRA E SEGUNDA FIGURAS — Haja pau! Haja pau!  
Haja pau! e ACABOU!...

TORTURAS DE UM CORAÇÃO

*Entremez para Mamulengo*

ARIANO SUASSUNA

PERSONAGENS:

MANUEL FLÓRES  
- CABO SETENTA  
BENEDITO  
AFONSO GOSTOSO  
VICENTÃO  
MARIETA

MANUEL FLÓRES

Respeitável público! A história que em breve  
irão assistir, ou melhor, observar,  
passa-se, como sempre, na terra de Taperoá!  
Várias autoridades de critério e respeitabilidade  
assistiram aos acontecimentos  
e sua veracidade poderão atestar.  
Agora, os personagens que tomam parte na farsa  
à alta sociedade eu vou apresentar.  
Aqui vem Benedito. Com êle, Afonso Gostoso!  
Afonso, o môço delicado, o môço suspeito!  
As mulheres são loucas por êsse môço!  
Agora, vem a mais alta patente da terra,  
Sua Excelência o Senhor Cabo Setenta,  
delegado de roubos, capturas, ladrões de cavalo,  
de vigilância de costumes e de brigas de galo.  
*Arreia.*

CABO SETENTA

Esteja prêso!

BENEDITO

Besteira, Cabo!  
Eu já conheço essa história!

CABO SETENTA

Negro, você se enxergue,  
senão vai pr'a palmatória!

**BENEDITO**

Deixe de bancar valente, Cabo Setenta!  
Você veio para cá somente para ser apresentado  
ao distinto público! Sentido, Cabo Setenta!

**CABO SETENTA**

Sentido, o quê?  
Sentido é você!  
Sentido quer dizer podre  
e podre pode ser você!

**BENEDITO**

Ah cabo ignorante dos seiscentos diabos!  
Ordinário, marche!

**CABO SETENTA**

Ordinário o quê?  
Ordinário é você!  
Ordinário quer dizer safado  
e safado pode ser você!

**- BENEDITO**

O quê? Você quer brincar comigo, é?  
Pois tome! Tome! Tome um catolé!

**CABO SETENTA**

Ai! Ai! Ai!

**BENEDITO**

Vamos! Ordinário! Marche! Um, dois, um, dois...

**CABO SETENTA**

Um, dois, um dois, come carne com arroz!

BENEDITO

Marche direito, batráquio! Um, dois, um, dois...

CABO SETENTA

Um, dois, três, quatro, trinta e cinco,  
trinta e cinco, setenta,  
trinta e cinco, trinta e cinco, setenta!

BENEDITO

Pare essa idiotice! Alto! Oxente, cadê o homem?

CABO SETENTA

Estou aqui! O senhor não disse alto?  
Eu, pam!, subi!

BENEDITO

Inteligente, êsse môço!  
Esse é batráquio até o osso!  
Venha cá, Cabo Setenta!  
Já aprendeu o que eu ensinei ontem?

CABO SETENTA

A roubar galinha, é?

BENEDITO

Ai, que só vai no catolé!

CABO SETENTA

Não, já sei, é dar meia-volta, não é?

BENEDITO

Ah, já, bichinho? É.

CABO SETENTA

Aprendi.

BENEDITO

Cadê o fuzil?

CABO SETENTA

Está aqui.

BENEDITO

Vamos ver.

Meia volta! Volver!

*O cabo, ao dar a volta, bate com o fuzil na cabeça do Benedito, que cai sobre o parapeito, desmatado.*

CABO SETENTA, sem ver o que fez, de costas.

E agora?

BENEDITO, despertando

Danou-se! Que chapuletada!

Eu vou é para o outro lado,  
porque lá não acontece nada!

Meia volta! Volver!

*O cabo dá a volta pelo lado contrário e dá nova chapuletada em Benedito!*

CABO SETENTA

E agora?

BENEDITO

Mas isso é que é uma chapuletada azeitada!

Com êsse ignorante só vai na agilidade!

Meia volta! Volver!

*Abatxa-se rapidamente e o fuzil passa raspando, como uma faca.*

BENEDITO

Ah, viu? Muito bem! Alto! Sentido!

Cumprimente o respeitável público, Cabo!

Dê boa noite ao público, Cabo!

CABO SETENTA

Boa noite !

BENEDITO, *dando-lhe um catolé.*

Fale direito, safado !

CABO SETENTA

Boa noite, respeitável público !

BENEDITO

Ah, sim, agora sim ! Agora está uma beleza !  
Comigo é assim, na educação e na delicadeza !  
Não é, Afonso Gostoso ?

AFONSO GOSTOSO

Ah, é, viva a delicadeza !

BENEDITO

Sentido, Cabo ! Retire-se !  
Ordinário ! Marche ! Um, dois, um, dois...

CABO SETENTA, *saído e arriando*

Um, dois, um, dois, come carne com arroz...

BENEDITO

Estão vendo como é o negócio aqui ?  
Tudo eu ordeno, tudo eu ajeito, tudo eu pauto,  
todo galçoso, todo valente, todo semiconflauto...  
Esse Cabo Setenta é assim, diz que com êle é na faca,  
mas gritou, êle afraca !

AFONSO GOSTOSO

Ai, Benedito, me acuda !  
Estou com uma pancada no coração !  
Me acuda que ali vem o valente Vicentão !

## VICENTÃO

Eu hoje mato um !  
Eu hoje amanheci doido pra fazer  
uma bainha para a minha faca  
do couro do bucho dum !  
Estou doido por um negro para almoçar  
e por um delicado gostoso para jantar !

## BENEDITO

Que valentia é essa, hein Vicentão ?  
Que negócio de *negro* é êsse aqui ?  
Você não sabe que aqui não tem negro ?  
O que é que tem aqui, Vicentão ?

## VICENTÃO

O que tem aqui é moreno queimado !  
Mas gente que não suporto  
é êsse tipo delicado dengoso !  
O que é que as mulheres vêem nesse mané-gostoso ?

## BENEDITO

O quê ? Você se atreve a falar de meu amigo,  
do meu caro Afonso Gostoso ?  
Tome um catolé ! Tome outro pra ficar empate !  
Ah, assim sim ! Já se esqueceu de Benedito ?

## VICENTÃO

Esqueci nada, Benedito ! Boa-noite, Benedito !

## BENEDITO

Fale com o público, Vicentão !

## VICENTÃO

Boa-noite, público !

*BENEDITO, dando-lhe um catolé*

Fale direito, safado!  
Se não, vai outro catolé!

VICENTÃO

Boa-noite, excelente, distinto e respeitável público!

BENEDITO

Agora sim! Vá embora, Vicentão!  
E agora, eu! Benedito Pacifico Fialho  
Monteiro Cavaleiro de Carvalho.  
Aqui, o Afonso Gostoso, o querido das meninas,  
o rapaz dengoso da cabeleira!  
É ou não é? E agora, a luz do dia,  
a flor de meu pé de serra,  
a estréla da companhia! Marieta!  
Vem cá, Marieta! Ela é muito encabulada!  
É por isso que está correndo!  
Venha cá, Marieta, não sou eu que estou dizendo?  
Marieta, cumprimente aqui o distinto público!

MARIETA

Boa noite, querido!

BENEDITO

Querido o quê? Querido seu só sou eu, viu?  
Assim também é demais também!  
Diga: Boa-noite, distinto público!

MARIETA

Boa-noite, distinto público!

BENEDITO

Me dê um beijo aqui, Marieta!

MARIETA

Mas Benedito, na frente do povo?  
Estou morta de vergonha!

BENEDITO

Deixe de luxo, Marieta! Passe o beijo pra cá  
senão dou-lhe um catolé! Ah, agora sim!  
Passe pra dentro, Marieta!

MARIETA

Boa-noite, Afonso Gostoso!  
Isso é que é uma cabeleira!

*Entra rindo, confusa e pudica.*

BENEDITO

Entre também, que vai começar a brincadeira.  
Entre, Afonso Gostoso, entre, Afonso Cabelreira!

*Arretam. Aparece Manuel Flôres*

MANUEL FLÔRES

Como o distinto público pode ver  
a situação de Benedito aqui é bem apreciável!  
Mas há dois dias, isso não era assim.  
O que foi que aconteceu?  
É isso que a companhia vai mostrar!  
Vai ter início o espetáculo!  
Atenção, respeitável público!  
Vai começar o maior espetáculo  
de mamulengo do universo!  
O Grande Teatro Paraibano  
tem o prazer de apresentar  
o seu drama mais bonito,  
o drama "Torturas de um Coração"  
ou "Em Bôca Fechada não Entra Mosquito!"  
Vai começar. Toquem as violas,  
toquem os pífanos do terno de Seu Manuel Campina,

o maior zabumba da atualidade,  
o esquentamulher preferido das meninas!

*Música. Manuel Flôres arreia. Entra o Cabo Setenta.*

#### CABO SETENTA

Eu ando doído para pegar  
aquêlé safado do Benedito!  
Ah moleque precisado duns bolos!  
Não vou com a cara daquele moleque!  
Negro quando não é bêsta, é doído!  
E aquêlé então! Tem um ditadozinho  
de um "é ou não é?" que me deixa tinindo!  
Ah se eu pego aquêlé moleque na cadeia!  
Aí sim, o atraso era tirado!  
Era tanta tapa e tabefe,  
era tanto tabefe e tapa,  
que o bicho era capaz de ficar branco!  
Ah negro danado!

#### BENEDITO

Boa-noite, Seu Cabo, está bonzinho?

#### CABO SETENTA

Vá pra lá, negro! Eu não gosto  
de conversa com negro não!  
Eu digo como o defunto meu avô:  
Negro, em pé é um tóco,  
deitado é um porco.  
Vá pra lá senão vai pra chave!

#### BENEDITO

Que é isso, seu Cabo Setenta?  
A gente não pode nem dar boa-noite?  
Isso é uma regra de civilidade e cortesia,  
é ou não é?

CABO SETENTA

Você acabe com êsse negócio de "é ou não é"!  
Eu não já lhe disse?

BENEDITO

Já, Seu Cabo! Mas êsses viciozinhos,  
êsses ditadozinhos que a gente pega  
são danados, é ou não é?

CABO SETENTA

Negro! Você hoje termina dormindo na cadeia!  
Eu ando doido pra botar você na chave,  
e boto mesmo — grade, cruz e caldeira!  
Não abuse da paciência do Cabo Setenta não!  
Você se desgraça! Eu, estando zangado,  
se não houver quem me segure, eu faço uma besteira!

BENEDITO

Está certo, Seu Cabo, está certo!  
Não precisa essa valentia tôda não!  
Eu queria ver essa conversa  
era pra prender Vicentão!

CABO SETENTA

Você está fazendo graça?  
Quer insinuar que autoridade,  
o Cabo Setenta aqui presente,  
tem médo de um valentão?  
Você se desgraça!

BENEDITO

Não, Seu Cabo, eu estou sòmente dizendo  
que quando um não quer, dois não brigam,  
é ou não é?

CABO SETENTA

Moleque!

BENEDITO

Desculpe, Seu Cabo!

CABO SETENTA

Por essa vez, passa. Mas passa  
sòmente por uma coisa!

BENEDITO

Eu acho que sei o que é!

CABO SETENTA

Sabe nada, moleque!

BENEDITO

Ora não sei! Eu sei adivinhar!  
Eu conheço os recantos mais íntimos  
dêsse coração militar!

CABO SETENTA

Deixe de intimidade, moleque!

BENEDITO

Que é isso, Seu Cabo, está me desconhecendo?  
Eu sei que o senhor não me prende!  
Se o senhor quisesse mesmo  
ia logo me prendendo!  
E eu sei que sua boa vontade comigo  
é por causa de minha intimidade  
na casa de uma certa mulher  
que o senhor Seu Cabo anda querendo.

CABO SETENTA

Aí, Benedito, como soffro!

BENEDITO

Sofre ? O senhor ? Uma autoridade ?

CABO SETENTA

As autoridades também sofrem, Benedito !  
E aquela mulher é muito cruel !

BENEDITO

Quem, Marieta ? Que nada, Cabo Setenta !  
Marieta é gente boa ! Conheço aquilo muito bem !  
Converso muito com ela, é ou não é ?

CABO SETENTA

Ah, Benedito, você tem sorte !

BENEDITO, *à parte*

O bicho já deixou de reclamar meu ditado !  
Que sorte que nada, Cabo Setenta !  
Tudo depende de jeito.  
O mundo é um sutiã: o negócio é meter os peitos !  
É ou não é ?

CABO SETENTA

Mas ela não gosta de mim, Benedito !

BENEDITO

Quem disse ?

CABO SETENTA

Ninguém, sou eu que penso.

BENEDITO

Pois todo penso é torto, é ou não é ?

CABO SETENTA

Nesse caso, eu só queria que fôsse !

BENEDITO

Eu já andei conversando com ela  
sôbre o Cabo Setenta!  
só por isso ela me chamou "meu tesouro"!

CABO SETENTA

Foi nada, Benedito!

BENEDITO

Por tudo quanto é sagrado!

CABO SETENTA

Benedito, você é um negro de ouro!

BENEDITO

É bondade do Cabo Setenta!  
Pois bem: ela até me disse  
que simpatizava muito com um certo cabo!

CABO SETENTA, *desmatando*

Ai, meu Deus!

BENEDITO

Se não foi, eu estique!  
Ôi, que é isso? Levante-se, Cabo!  
O senhor, uma autoridade, dando chilique?

CABO SETENTA

É o amor! Ó Benedito,  
você sabe que eu lhe tenho muita amizade?

BENEDITO

Menino, olha como isso mudou!  
É, Cabo, eu sei que o senhor é doido por mim!

CABO SETENTA

Pois você podia me ajudar, Benedito!

BENEDITO

Pois não, cabo velho de guerra!  
É o que você quiser!

CABO SETENTA

Isso é que é um moreno de ouro!  
É a figura mais simpática dessa terra!  
Pois bem: o que eu quero  
é que você entregue êsse broche a Marieta!  
Diga que fui eu que mandei!  
Eu não posso entregar, porque minha mulher pode saber  
e aí a coisa fica preta! Você diz? Você entrega?

BENEDITO

Isso nem se fala, Cabo velho!  
Passe pra cá o bicho!  
Meu Deus, que broche lindo!

CABO SETENTA

Foi o ordenado do mês quase todo!

BENEDITO

Pois Cabo velho, fique descansado,  
que o presente será dado!

CABO SETENTA

Muito, muito obrigado!  
Diga a Marieta que eu quero falar com ela,  
um assunto muito puro,  
que eu quero tratar com ela,  
um negócio aqui, quando estiver escuro!  
Eu fico lhe devendo um favor!  
Se tiver algum inimigo, diga,  
que eu meto na cadeia!

Se alguém lhe fizer uma desfeita, você me chame,  
que eu mando cobrir na pela!  
Adeus, Benedito!

BENEDITO

Adeus, Cabo Setenta! Adeus, Cabo velho,  
bêsta dos seiscentos diabos!  
Vá chorar na cama, que é lugar quente!  
Cabo velho bêsta da peste!  
Bastou falar em Marieta, o bicho se derreteu.  
E ainda por cima me deu o presente!  
E ainda promete que, quem fôr meu inimigo, apanha!  
Entregar, eu entrego, quando prometo, cumpro.  
Agora, dizer que foi o Cabo quem mandou,  
são outros cinqüenta mil réis.  
Serei bêsta? Serei cortajaca de polícia?  
Eu não sou xereta de meganha!  
Só mesmo se eu não me chamasse Benedito Pacífico Fialho  
Monteiro, Cavaleiro de Carvalho!

*Arreta. Aparece Marieta.*

MARIETA

Ah, meu Deus, como estou tão solitária!  
O mundo, aqui em Taperoá é tão sem graça!  
É de matar!  
Ninguém na rua, ninguém na praça!  
Se ao menos desse um trovão para variar!

*Trovão e relâmpago.*

Que é isso, São Pedro, não se pode nem brincar?  
Nossa Senhora, que mundo perigoso!  
Ah, meu Deus, muito sofre um coração solitário!

BENEDITO

Ah, meu Deus, muito sofre um coração solitário!  
Que é que há, Marieta?

MARIETA

Eita, que a tarde ficou preta!  
Ai, é não, é Benedito! Fui olhando assim...  
Você inda pergunta o que é que há?  
É o meu sofrimento de cada dia:  
ninguém gosta de mim!

BENEDITO

Marieta, não diga uma coisa dessa, minha flor!  
Eu sou louco por você.

MARIETA

E o que é que me adianta isso, o quê?  
Ninguém liga você! Se eu fôsse dizer  
que gostava de você, todo mundo mangava de mim!

BENEDITO

E o que é que eu faço para acabar com isso,  
Marieta, flor dêsse tabuleiro?

MARIETA

Não sei. Se ao menos você se destacasse,  
nas letras, nas artes, em ciências ocultas,  
em filosofia dramática, em pediatria charlatânica,  
em biologia dogmática, em astrologia eletrônica...

BENEDITO

Mas Marieta, eu me destaco!

MARIETA

Destaca-se nada! Por enquanto  
você não passa de comida de onça!  
Está aí o que você é,  
você que se destaca tanto:

comida de onça-tigre, pintada e suçarana.  
E Deus me livre de ser namorada de comida de onça!  
Se ao menos você fôsse valente!

**BENEDITO**

Mas Marieta, se eu fôsse valente?  
Você duvida disso? Inda hei de lhe provar.  
Eu sou o sujeito mais valente de Taperoá!

**MARIETA**

É nada! Os sujeitos mais valentes  
daqui de Taperoá, os dois que ninguém enfrenta,  
são Vicentão e o Cabo Setenta!

**BENEDITO**

Vicentão?

**MARIETA**

Sim! Eu não gosto d'êle não,  
mas uma mulher só pode ficar impressionada,  
quando êle passa pisando forte e fundo,  
andando pelo meio da rua com aquêles bigodes,  
fazendo médo a todo mundo!

**BENEDITO**

A todo mundo, não! Alto lá!  
Aqui o moleque Benedito nunca achou  
quem lhe fizesse médo aqui em Taperoá!  
Alto lá!

**MARIETA**

E o Cabo Setenta, meu Deus!  
O homem passa fardado, todo esticadinho!  
O coração da gente chega bate,  
fica todo alvoroçado!

**BENEDITO**

Um meganha muito safado!  
Aquilo é frouxo que faz vergonha!

**MARIETA**

É, Setenta é um pamonha!  
Mas eu só queria ver essa valentia sua  
era na frente dêles dois!

**BENEDITO**

Queria ver, não! Você vai ver!  
Eu com raiva sou um perigo!  
Se o que você quer é cartaz de valente,  
vou tirar carta de valente  
nas costas daqueles bêstas.  
Você namora comigo?

**MARIETA**

Isso nem se pergunta! Benedito, eu até lhe digo:  
eu simpatizo muito com você!

**BENEDITO**

Ai meu Deus, com essa eu descangoto!

**MARIETA**

Não descangote não!

**BENEDITO**

Pronto, já descangotei!  
Foi sòmente a emoção,  
o sonhar com as excelências!  
Vou ser o homem mais tímido  
dos arredores e circunjacências!  
Você vai ver o escarcéu que eu vou fazer!

MARIETA

Pois trate de arranjar cartaz  
porque, antes disso, não quero nem ver você!

BENEDITO

Mas um presentinho meu você aceita!

MARIETA

Bem, um presentinho assim,  
uma vez ou outra, acho que não fica mal  
eu aceitar de quem quer me conquistar!

BENEDITO

Então veja aqui este broche  
que eu comprei, fazendo sacrifício,  
e que trouxe para você.

MARIETA

Meu Deus, que beleza! É broche de valor!  
Benedito, você é um amor!

*Beija-o*

BENEDITO

Obrigado, my love.

MARIETA

Hein? O quê?

BENEDITO

My love. Quer dizer "morena", em francês!

MARIETA

Mas Benedito, como você é inteligente!  
Tão culto!

BENEDITO

Pois é pra você ver. Tem mais, para o mês!

MARIETA

Bem, vou embora, até a próxima vez.

BENEDITO

E quando será ela, flor?

MARIETA

Quando você tiver cartaz.

BENEDITO

Ah mulher cruel! Está certo! Até mais!  
Au revoir!

MARIETA

O quê, Benedito?

BENEDITO

Au revoir. Quer dizer "Deus te proteja",  
em italiano.

MARIETA

Ah, sim. Au revoir, Benedito.

BENEDITO

Deu certo, o plano.

*Arreta. Entra Vicentão*

VICENTÃO

Ah, como estou cansado  
de viver como valentão!  
Que coisa mais perigosa!  
A gente tem que sustentar a fama  
e o resultado é essa vida terrível,  
feita de sobressaltos e terrores!  
E logo eu, que tenho horror à violência!

Pelo meu gôsto, eu vivia cheirando flôres!  
Sou louco pelas flôres, num jardim enluarado!  
Mas tenho que continuar como valente  
se não morro de fome. Ah emprêgo amargoso  
para um homem sensível e apaixonado!

BENEDITO

Boa-noite, Seu Vicentão!

VICENTÃO

Ih, vou fazer que não vi!  
Quando eu acordo, meu sangue vai fervendo,  
fico com tanta raiva, que não vejo  
o que vai acontecendo.  
Já estou *por aqui*, de raiva.  
Jurei que a primeira pessoa que me olhasse  
eu metia-lhe a faca no apêndice.  
Estou doido por sangue humano  
para abrir o apetite!

BENEDITO

Não se zangue não, Seu Vicentão!  
Hoje não é dia de ter raiva não!

VICENTÃO

Para um sujeito como eu  
todos os dias são dias de ter raiva!  
Quero ter raiva e você não se mêta!

BENEDITO

Mas logo hoje, no aniversário de Marieta?

VICENTÃO

Bom, assim não há quem possa!  
Hoje é o aniversário dela, é?

BENEDITO

É, acho melhor o senhor amansar!

VICENTÃO

E o que é que isso vai me adiantar?  
Ela não me quer bem!  
Aquela mulher é muito ingrata,  
não gosta de ninguém!

BENEDITO

Que injustiça! Que coisa disparatada!  
Se ela me disse que está apaixonada!

VICENTÃO

Ai, meu Deus, por quem?

BENEDITO

Diz ela que é pelo valente de Taperoá!

VICENTÃO

Ai, me segure! Me segure que eu vou desmaiar!

BENEDITO

Coragem, Vicentão!  
Você é ou não valentão?

VICENTÃO

Sou e do tipo mais sanguinário!  
É que eu fiquei emocionado!  
Essa paixão só pode ser por mim,  
é pelo sujeito valente do povoado!  
E logo hoje eu saber disso,  
e logo hoje ser o aniversário!  
Logo hoje, dia em que, pra adiantar o serviço,  
eu tinha comprado êsses brincos para ela!

Você entrega a ela, Benedito?  
Me faz essa fineza?

BENEDITO

Ora não, faço que é uma beleza!  
Você podia entregar,  
mas sua mulher pode estranhar,  
é ou não é? Assim, se quer deixar  
que eu entregue, deixe!

*A parte*

O que cai na rêde é peixe!  
É ou não é?

VICENTÃO

Veja que coincidência! Que acaso da necessidade!  
Que subversão da circunstância,  
que contradição da fatalidade!  
É o tempo, é a vida, é a morte com seu dente:  
logo hoje, aniversário dela,  
foi que achei de comprar o presente.  
Diga isso a ela, Benedito,  
que ela veja êsse atino e desatino.  
Diga que é a própria sorte que nos quer juntar,  
cruzando nossas vidas na teia do Destino!

*Arreia.*

BENEDITO

Ah mundo velho de guerra,  
ah mundo desmantelado!  
Ah mundo cheio de bêstas,  
ah mundo desgovernado!  
O povo luta e trabalha,  
a mulher por seu amado,  
os homens compram presentes,  
mandam por mim o recado.  
Vou levar também os brincos,  
o presente vai ser dado.  
E para o resto da festa,

o plano está preparado.  
Marieta! Venha cá, desgraçada!

*Aparece Marieta.*

MARIETA

Que é que há, Benedito?

BENEDITO

Olhe, não tenho tempo de luxo não!  
Aqui estão uns brincos que comprei para você!  
Não diga nada, não agradeça, nem se mexa!  
Tome! Espere! Me dê um beijo na bochecha!  
Vá, desapareça, desabe,  
daqui a pouco você vai ver meu cartaz.  
Desabe, que lá vem o Cabo Setenta,  
e não posso esperar mais!

*Empurra-a e ela desaparece. Entra o Cabo Setenta.*

CABO SETENTA

Ah, você está aqui, Benedito?  
Que é que está fazendo?

BENEDITO

Estou por aqui esparecendo,  
refrescando a natureza.

CABO SETENTA

Eu estava doido para encontrá-lo.  
Que foi que ela disse, hein?

BENEDITO

Ela quem?

CABO SETENTA

Ora quem! Marieta, quem mais havia de ser?

**BENEDITO**

Sei lá, quem sabe é você!

**CABO SETENTA**

Não desconverse! O que foi que Marieta disse?

**BENEDITO**

De quê?

**CABO SETENTA**

De meu presente, homem de Deus!  
Responda que eu já estou ficando louco!

**BENEDITO**

Ah sim, ela ficou com ele!

**CABO SETENTA**

Só?

**BENEDITO**

Só, você acha pouco?  
Você queria bem que ela desmatasse!

**CABO SETENTA**

Não, mas ela devia se mostrar  
pelo menos agradecida,  
pedir para falar comigo...

**BENEDITO**

Ah, ela até falou nisso!

**CABO SETENTA**

Falou? Como? Onde? A que horas?  
Meu Deus! De que jeito eu vou?  
Para onde? Quem sou eu? Onde estou?  
Vou ter um troço! Ai, ai! Nossa Senhora!

BENEDITO

Que é isso, Cabo Setenta?  
Que barulho mais danado!  
Cale a bôca! Que agonia!

CABO SETENTA

Virgem Maria!  
Que foi que ela mandou me dizer?

BENEDITO

Nada! Fêz bôca de defunto!

CABO SETENTA

Ora nada! Você não disse  
que ela falou nesse assunto?

BENEDITO

Bem, falar ela falou,  
mas não mandou dizer nada.  
O que ela disse foi a mim.

CABO SETENTA

E que foi que ela lhe disse?

BENEDITO

Me disse que nem podia  
lhe agradecer o presente  
por causa...

CABO SETENTA

De quê? Diga, Benedito!

BENEDITO

Eu não quero nem dizer:  
vai dar um bolo tão danado!

CABO SETENTA

Eu já sei! Há outro homem  
na vida dessa mulher!

BENEDITO

Eu também acho que há mesmo.  
Ou se não há, vai haver,  
e é dentro de pouco tempo!

CABO SETENTA

Quem é esse miserável  
que roubou o coração  
da mulher a quem adoro?

BENEDITO

Para mim, é um assassino,  
um malvado valentão.  
Mas eu, sou um pé-rapado!  
Pra o senhor, não é ninguém:  
é somente Vicentão!

CABO SETENTA

Meu Deus! Estou atolado!  
É Vicentão, Benedito?

BENEDITO

Ele mesmo. Marieta  
não quer falar com você  
porque está com medo dele.

CABO SETENTA

O caso exige reflexão.

BENEDITO

Ela disse que vivia doida por um homem de coragem  
que fôsse capaz de enfrentar tudo  
e não tivesse mêdo de livrá-la  
daquele bigodudo!

CABO SETENTA

Enfrentar tudo eu enfrento  
e tenho disposição!  
Não se trata disso! Apenas  
é caso muito difícil  
e exige reflexão!

BENEDITO

Ah, é! Tem tôda razão!  
Eu acho mesmo que aqui  
não existe uma pessoa  
para enfrentar Vicentão.  
Todo mundo tem mêdo d'êle.  
Até os soldados!

CABO SETENTA

Benedito! Você quer insinuar  
que as autoridades estão com mêdo?  
A autoridade não tem mêdo de ninguém, Benedito!  
A autoridade não respeita ninguém, Benedito!

BENEDITO

Pois bem que parece!

CABO SETENTA

O quê? Tome cuidado, Benedito!

BENEDITO

Calma, viu? Meus negócios só vão com calma  
e saiba que, em serviço, eu não brinco!

Se você vem com grito, eu largo o negócio de mão,  
e vou dizer a Marieta que é melhor  
ela ficar com Vicentão  
porque com o Cabo Setenta  
ela não arranja nem trinta e cinco!

*Estende a mão, onde o Cabo bota dinheiro.*

CABO SETENTA

Mas ela arranja, Benedito! E você também!  
Precisa essa raiva tôda?

BENEDITO

Ah, agora são outros cinqüenta mil réis!

*Estende a mão, mais dinheiro.*

CABO SETENTA

Até cem!

BENEDITO

Muito bem!  
E o que é que eu digo a Marieta?

CABO SETENTA

Diga que o Cabo Setenta  
vai dar jeito a Vicentão.  
Vá também a Vicentão  
e diga que estou esperando  
por êle aqui, hoje à noite.  
É nas caladas da noite  
e eu aqui com meu punhal!  
Diga que, se êle tiver  
mêdo de alma do outro mundo,  
não venha cá: meto a faca  
no pé da barriga dêle  
e êle é quem vai fazer,  
assim todo ensangüentado,  
mêdo às almas do outro mundo.

*Arreta.*

BENEDITO

Minha Nossa Senhora! Será que êsse peste  
tem coragem mesmo? Se tem, estou desgraçado!

*Aparece Vicentão.*

VICENTÃO

Então? falou com Marieta? Deu resultado?  
Alguma novidade?

BENEDITO

Como é que eu posso saber se neste mundo,  
como dizem os filósofos alemães,  
as aparências escondem muitas vêzes  
a essência da realidade?

VICENTÃO

Está desconversando? Por que não responde logo?

BENEDITO

Quem pode responder a qualquer coisa  
num mundo sem verdade e sem certeza?  
O homem, êste ser enigmático,  
êste cego, envolvido no combate  
das circunstâncias da Circunjacência...

VICENTÃO

Acabe com essa história de falar difícil,  
e não converse mais, moleque safado!  
Que foi que Marieta disse?

BENEDITO

Disse de quê?

VICENTÃO

Ora de quê, dos brincos que eu mandei!

BENEDITO

Você não explica, eu me calei!  
Ela ficou com êles.

VICENTÃO

Só ?

BENEDITO

Só! Você queria bem que ela desmaiasse!

VICENTÃO

Ela falou se estava satisfeita ?

BENEDITO

Falou.

VICENTÃO

E por que você não disse logo ?

BENEDITO

Porque você não perguntou !

VICENTÃO

Ah moleque cheio de coisas!  
Ah negro chato e confuso!

BENEDITO

Bom, se é pra estar com abuso  
me diga que eu caio fora!  
Abuso não é comigo!  
Tenho um abuso tão danado  
dessa história de abuso!

VICENTÃO

Não, Benedito, que besteira!  
Calma! A gente não pode

nem tirar uma brincadeira !  
Marieta botou os brincos ?

BENEDITO

Não.

VICENTÃO

Não ? Por quê ?

BENEDITO

Ficou com medo do homem !

VICENTÃO

Do homem ? Que homem ?

BENEDITO

O homem que também quer conquistá-la.

VICENTÃO

O quê ? Rá, rá ! Vou comer-lhe  
os figados, arrancar-lhe  
os corações !

BENEDITO

Ele só tem um, Vicentão !

VICENTÃO

Arranja-se outro e eu arranco os dois !  
Não interrompa minha raiva  
com as suas confusões.  
Vou arrancar-lhe os corações.  
Quem é êle, Benedito ?

BENEDITO

Isso vai dar num bolo tão danado !

VICENTÃO

Quem é essa figura nojenta ?

**BENEDITO**

É o Cabo Setenta!

**VICENTÃO**

O caso é meio complicado!

**BENEDITO**

Já sei: o caso exige reflexão.  
Eu já sabia que você  
ia dizer isso.

**VICENTÃO**

Por quê?

**BENEDITO**

Porque foi o que éle disse  
quando soube que os brincos  
tinham sido mandados por você.

**VICENTÃO**

E éle soube?

**BENEDITO**

Por falta de sorte minha  
o cabo chegou na hora.  
Perguntou quem tinha mandado  
e eu, com médo de morrer,  
na mesma hora confessei.

**VICENTÃO**

E você falou com éle?

**BENEDITO**

Falei.  
Éle mandou dizer que esperava  
Vossa Excelência de noite, aqui,  
para um encontro fatal.  
Disse que vinha de capa preta,  
com revólver e punhal!

VICENTÃO

Oxente! Pra quê?

BENEDITO

Você inda pergunta? Você parece  
que está com mêdo, Vicentão?

VICENTÃO

Eu, com mêdo? Rá-rá! Tinha graça!  
Êle morre na fumaça!  
Aqui estarei! Vai ser  
um encontro de gigantes!  
Vou queimar-lhe o bucho,  
vou chamuscâr-lhe o pêlo!  
Vou mostrar àquele furriel de merda  
quantos nós êle tem  
do calcanhar ao cotovelo!

*Arreia.*

BENEDITO

Eita, a situação está preta!  
A noite cai já, com seus segredos.  
Vôte, nunca me vi numa dessa!  
Será que estou com mêdo?  
Vai, carne covarde, domina teus sentimentos!  
Tem coragem, negro da peste!  
Vou esconder-me atrás daquela braúna  
e esperar os acontecimentos.

*Arreia. A noite cai. Aparece Vicentão.*

VICENTÃO

Tudo calado! Todo mundo dorme!  
Todo mundo em sua casa,  
seu soninho sossegado!  
A lua ilumina os telhados  
com uma luz prateada  
e os bugaris estão cheirando,

a noite está perfumada!  
Tôdas as casas tranqüilas!  
As flôres ficam mais cheirosas à noite  
e talvez amanhã  
eu não esteja mais aqui para senti-las.  
E eu não tenho nem êsse amor todo pela môça!  
Foi tudo vaidade,  
foram fumos da ilusão!  
Ó vaidade, teu nome é Vicentão!

*Um utvo.*

Ai, meu Deus, que terá sido?  
O Fogo da Terra? A Alma da Poeira?  
Vou dar uma volta,  
porque, se ficar aqui, parado,  
o mêdo cresce tanto  
que eu saio na carreira!

*Arreia. Aparece o Cabo Setenta*

#### CABO SETENTA

Meu Deus, como isso está esquisito!  
Tudo calado, a terra, o mundo mouco!  
Agora se vai aparecer aqui alguma assombração?  
Pior! é capaz de eu mesmo  
virar assombração daqui a pouco!  
Na noite, o Crime engendra a morte da Alegria!  
Só queria que Nossa Senhora me ajudasse  
para eu sair com vida dessa agonia!  
Ah situação horrorosa!  
E eu me meti nisso tudo sem precisão nenhuma,  
só por vaidade, para dizerem  
que eu estava enfrentando a morte,  
essa onça amarela e sonolenta!  
Foi tudo vaidade! Ó vaidade,  
teu número é Setenta!

*Um utvo.*

Valei-me, Nossa Senhora dos Militares!  
Que grito horrível, de dor, de angústia,

de pena eterna, de fogo e ansiedade!  
Vou morrer, estou morto!  
Já estou contemplando a eternidade!

*Arreia. Entra Vicentão, de costas*

VICENTÃO

Até agora, nada,  
nada do Cabo Setenta!  
Agüenta, pobre coração!  
Se êle não vier, subo  
a Serra do Pico de joelhos,  
e mando acender três velas  
na imagem de São Sebastião!

*Entra o Cabo Setenta, de costas.*

CABO SETENTA

Nada de Vicentão!  
Carne covarde, agüenta,  
que hoje, de uma vez, se firma a fama  
dêste herói que sou eu, Cabo Setenta!  
Setenta, que digo eu? Oitenta,  
e talvez, contando bem, Noventa!

*Viram-se, avistam-se, correm, cada qual para um lado.*

-VICENTÃO, voltando

Correndo, meganha? Ensebando as canelas,  
levantando a poeira?  
Venha, que eu quero rasgar  
essa barriga de peixeira!

CABO SETENTA, voltando

Correu, hein, Vicentão?

*Dá um risco no chão.*

Daqui não passe,  
que eu arreio seus fatos no chão!

VICENTÃO

Cabo, você não se meta a bêsta não  
que você se desgraça!

CABO SETENTA

Vicentão, você nem venha,  
senão está desgraçado!  
Lasco você da virilha  
até o pé da goela!  
Reduzo você  
a pó de peido laminado!

*Um uivo horroroso e aparece o Malassombro. Os  
dois valentes lançam-se nos braços um do outro,  
tremendo.*

VICENTÃO

Ai, meu Deus, que é alma de viúvo!

CABO SETENTA

É nada! É pior! É alma de enjeitado!

VICENTÃO

Valei-me, Nossa Senhora do Bom Parto!  
Ai! Ai! Meus sais! Vou desmaiar!

CABO SETENTA

Vou ter um troço, vou ter um chilikue,  
vou me acabar!  
Morre quem quer e quem não quer!  
Ai! Passei debaixo de um arco-íris,  
Ai, que eu virei mulher!

*O Malassombro se descobre: é Benedito.*

BENEDITO

Bem, os cabras deram o cagaço,  
já vi que eles são frouxos.  
Se é assim, o pau vai comer,  
o cacête vai cantar!  
Com quem tem coragem, não,  
mas com gente dessa qualidade,  
minha especialidade é brigar.  
Cheguem, venham pr'o pau,  
venham pr'o cacête,  
pr'o cipó de boi!

*Aparecem Marieta e Afonso Gostoso.*

BENEDITO

Primeiro, o valentão,  
o bigodudo atrevido,  
o safado do Vicentão!

*Dá-lhe uma surra de pau.*

VICENTÃO

Aí! Aí, não! Aí, não! Aí, não!  
Dê em todo canto, menos nesse,  
êsse é o canto mais doído,  
é o canto da fraqueza,  
do amor e do coração!  
Aí não, aí não, aí não!  
Ai, Benedito, tenha dó de Vicentão!

BENEDITO

Agora, o Deus-me-perdoe vai trabalhar  
nas costas da polfícia!

CABO SETENTA

Benedito, eu sempre fui seu amigo!

BENEDITO

Não tem isso não, venha pr'o quiri!  
Aqui é Benedito, o Caximbiro,  
o João Redondo, o Babau!  
Você não disse que virou mulher?  
Então venha pr'o pau!

*Dá-lhe uma surra de pau.*

CABO SETENTA

Dê em todo canto,  
mas não dê no figueiredo!

BENEDITO

Não tem isso não,  
deixe de conversa!  
Apanha no figueiredo...  
E agora, no vice-versa!

CABO SETENTA

Aí! Aí não, aí não, aí não!

BENEDITO

Pronto, estão exemplados!  
Agora já sabem, não é?  
Quem manda aqui agora sou eu.  
Respondam todos dois,  
aqui, na frente de Marieta e sem demora:  
quem manda nessa desgraça agora?

CABO SETENTA

É Benedito!

BENEDITO

E você, bigodudo? O que é que diz?

VICENTÃO

É você, Benedito!

BENEDITO

Marieta agora é de quem ?

OS DOIS

De Benedito !

BENEDITO

Puxem todos dois por ali !

*Os dois arreiam, correndo.*

Pronto, Marieta, ganhei o cartaz,  
dei em Setenta, dei em Vicentão !  
Agora, tenho seu coração ?

MARIETA

Benedito, está certo, você cumpriu tudo,  
cumpriu sua obrigação,  
provou mesmo que é um sujeito corajoso,  
mas acontece que eu me apaixonei  
por seu Afonso Cabeleira,  
por seu Afonso Gostoso !

BENEDITO

Como é ?

MARIETA

Você me desculpe, mas coração não se governa !

BENEDITO

Mas Marieta, você gostar  
dum Mané-Gostoso dêsse !

AFONSO GOSTOSO

Mané-Gostoso, o quê ?  
É isso mesmo, a menina aí  
gostou aqui da cabeleira !  
E tem uma coisa, negro aqui não dança !

BENEDITO

Ai, meu Deus, que só vai no pau!  
Tome, tome logo esse chá de quina,  
esse miolo de aroeira,  
para perfumar a pele  
e melhorar a cabeleira!

*Dá-lhe uma surra de pau.*

MARIETA

Benedito, não dê em Seu Afonso!  
Que é isso, Benedito?  
Deixe de brutalidade!

BENEDITO

Ah, está se metendo, é?  
Pois lá vai catolé!

MARIETA

Ai, como Benedito é forte,  
como é belo, como é bruto!  
Ai, que pisa gostosa!  
Ai, que êle está dando no fruto,  
na pitanga da goiaba!

BENEDITO

Está vendo como é?  
Agora é assim,  
abusou, vai pr'o catolé!

MARIETA

Eita, Benedito, madeira que o cupim não rói!  
Não precisava tanta força não, Benedito,  
eu já estava apaixonada!  
Mas também, pancada de amor não dói!

BENEDITO

Compreenderam então como é?  
De hoje em diante, Benedito Pacífico Fialho  
Monteiro Cavaleiro

de Carvalho  
é o galo dêste terreiro!  
Seu Manuel Campina,  
entre com o esquentamulher,  
que eu vou levantar poeira,  
balançando o esqueleto  
aqui com essa morena,  
defronte de Afonso Cabeleira.  
Como é, Seu Afonso, negro dança ou não dança?

*Música. Dança com Marieta.*

AFONSO GOSTOSO

Dança!

BENEDITO

Negro dança ou não dança!

AFONSO GOSTOSO

Dança!

BENEDITO

Negro dança ou não dança?

AFONSO GOSTOSO

Dança!

BENEDITO, *no ritmo*

Ai, ai, ai, ai, ai!

MANUEL FLÔRES

Respeitável público!  
Termina aqui êste doloroso drama,  
êste empório de riso e de paixão,  
essa amostra do rebanho humano,  
de seu confuso e triste coração,  
à qual se deu o nome tão poético  
de "Em Bôca Fechada não Entra Mosquito"  
ou "Torturas de um Coração".

Taperoá, 2 de fevereiro de 1951  
4 de fevereiro de 1951

1<sup>a</sup> Correu de medo.



2<sup>a</sup> São Maria Não Come Lambigada...



3<sup>a</sup> DONO da Casa.



4º Tudo na vida se acabou

Musical notation for the fourth piece, 'Tudo na vida se acabou'. It consists of three staves of music. The first staff is a treble clef with a 2/4 time signature. The second and third staves are bass clefs. The music is written in a simple, rhythmic style with many eighth and sixteenth notes.

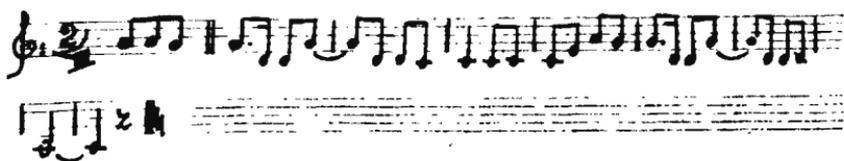
5º Mas eu me chamo seu Zé das Moças

Musical notation for the fifth piece, 'Mas eu me chamo seu Zé das Moças'. It consists of two staves of music. The first staff is a treble clef with a 2/4 time signature. The second staff is a bass clef. The music is written in a simple, rhythmic style with many eighth and sixteenth notes.

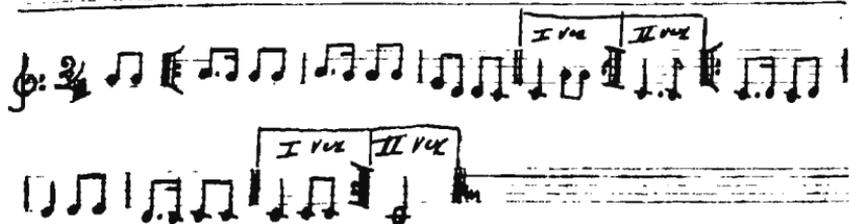
6º "O boa noite pro dono da casa"

Musical notation for the sixth piece, 'O boa noite pro dono da casa'. It consists of three staves of music. The first staff is a treble clef with a 2/4 time signature. The second and third staves are bass clefs. The music is written in a simple, rhythmic style with many eighth and sixteenth notes. There are some markings above the second staff, possibly indicating fingerings or accents.

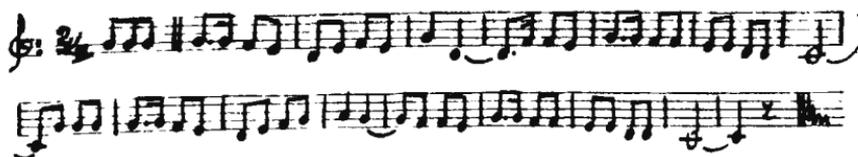
7º "Feijão queimou"



8º Quando eu viam de lá de cima



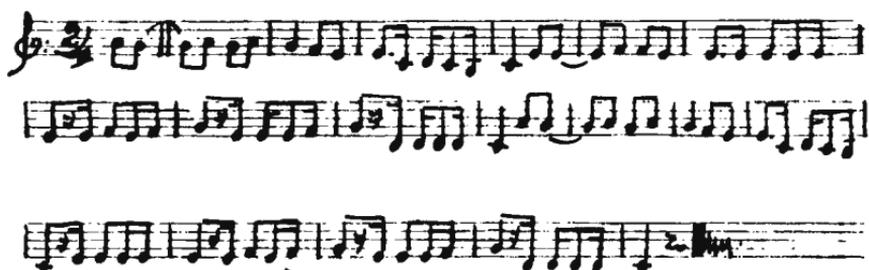
9º Eu tenho pena de morrer, deixar Odete



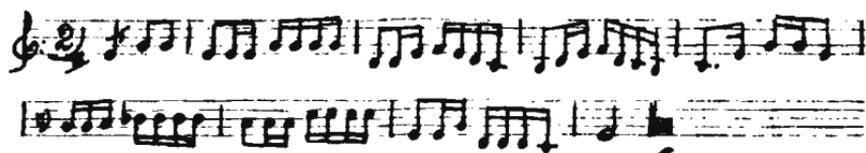
10º choro, choro, choro, choro choro choro lá.



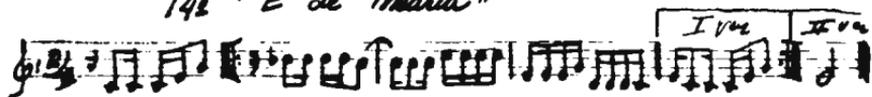
112 " Ô-lê p' pisa pilão



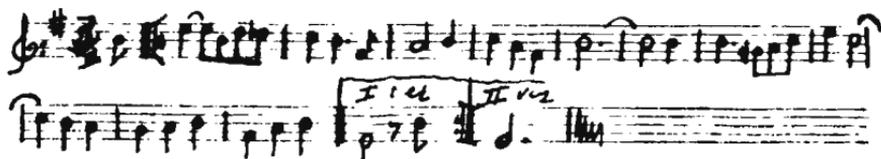
12 e 13 " O trem de carga "



142 " E' de maria "



15: " No Tempo do meu Marido



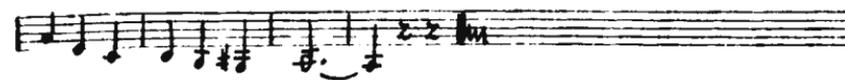
16: "Seu Marido Quando Morreu."



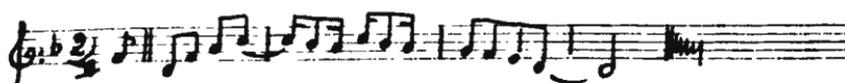
17: "Ô bela prá namo de"



18: "Quem na vida Menora"



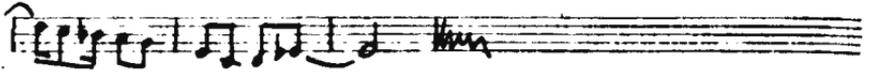
19: "Eu Tenho a Corteza"



20<sup>a</sup> "Benedito"



21<sup>a</sup> "Eu tomo Minha Alguardente"



Haja Paul

Musica e Letra de Capiba

A handwritten musical score for the piece "Haja Paul" by Capiba. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music consists of a single melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several bar lines and dynamic markings throughout the piece. The notation is somewhat informal, characteristic of a handwritten manuscript. The piece concludes with a double bar line on the tenth staff.

### III

*“No teatro, sòmente Deus e as marionetes sào perfeitos”.*

HEINRICH VON KLEIST

DO PONTO DE VISTA da escultura os bonecos de mamulengo do Nordeste podêm ser encarados como primitivos, tanto pelo talhe da madeira como pelo que representam, figurando apenas o essencial, a idéia, raras vêzes indicando um modêlo, sendo mais uma transfiguração e uma síntese da forma.

O material mais comumente empregado é a madeira e, mais especificamente, o bloco de madeira, pela facilidade com que pode ser esculpido, partindo o artista para formas mais irreais do que realistas, mesmo quando se trata da representação de sêres humanos, porque na apresentação de entes sobrenaturais como os demônios, a morte, os bichos derivados do ciclo da assombrção do bumba-meu-boi, por exemplo, sua imaginação de escultor, prevendo a função do boneco no espetáculo, comanda a liberdade de intenções mais do que a formal. De qualquer modo a “reprodução” de uma figura natural — homem, mulher, menino — nunca é verdadeiramente *natural*, a não ser quando influenciada por um tipo estranho ao seu meio, vindo de culturas mais desenvolvidas. E mais: tôdas as figuras humanas que não possuam uma característica particular que as façam sobressair no espetáculo são talhadas do mesmo modo, quase se poderia dizer em série.

Kunz Dittmer observa, falando sôbre a arte nos povos primitivos, que “a esquematização de formas naturais através do realismo primitivo se condiciona, é certo, muitas vêzes sòmente pela incapacidade técnica e mental, mas logo, no

afã de prestar uma máxima representação significativa e de acentuar o típico, abstrai-se cada vez mais mediante a eliminação dos detalhes puramente fenomênicos e casuais da imagem natural e outras vêzes chega-se, inclusive, a uma forma absoluta, que parece verdadeiramente “cubista”, ou ao ornamento geométrico.”

Raramente as proporções anatômicas são levadas em consideração, eliminando-se os detalhes insignificantes, convindo não esquecer que tôda a expressão corporal deve limitar-se à cara, pois o resto do corpo, inexistente na quase totalidade dos bonecos, oculta-se sob a veste que já cai no campo do decorativo ou da costura simplesmente. Outra observação de Dittmer aplica-se perfeitamente aos nossos mamulengueiros: “Quase nunca os artistas podem impor inovações que se afastem demasiadamente da tradição, já que se vêem obrigados a adaptar-se ao horizonte intelectual de sua comunidade para encontrar nela compreensão e reconhecimento”. A exceção é feita para o ser sobrenatural, com traços de horror, pois aí a imaginação se impõe e o artista lhe dá a sua interpretação pessoal.

Convém lembrar que o animador do mamulengo é, ao mesmo tempo, artista e artesão, as duas coisas nêle se confundindo. Êle maneja o material e a “idéia”, juntando-lhes som e movimento, servindo-se de um artesanato para transmitir outra coisa completamente diferente dêle. Ê o mesmo que o homem — criado por Deus — faz no teatro: a arte não é o seu corpo, mas aquilo que êle consegue transmitir através de palavras, risadas, choros, gestos.

O mamulengo é, nada mais, nada menos, que escultura animada, partindo de um sentimento religioso que se foi profanando através dos séculos. As primeiras imagens das esculturas antigas exprimiam as concepções das teogonias elementares, como as poesias dos tempos primitivos celebravam a majestade e cantavam as louvações dos deuses. A noção do divino é a característica comum às obras da literatura e da plástica antigas. Os artistas e os poetas pareciam obedecer a um pensamento único e supremo: a idéia da divindade se

impunha à sua inspiração, porque o homem só era comovido quando atingido o seu sentido religioso. Perdendo, na atualidade, o seu caráter religioso, o mamulengo permanece como transfiguração, no sentido do espetáculo, o homem dando ao boneco uma vida e uma alma.

Ao lado de sua essência religiosa, o mamulengo é, por excelência, a forma popular de arte dramática, influenciando no folclore de sua região e sendo por ele influenciado, numa intercomunicação constante. Renato Almeida diz: "Outro fato de divulgação folclórica foi o teatro popular. A intenção evangelizadora do teatro medieval e o seu destino ao povo eram os próprios elementos de sua difusão, e assim a grande concentração de crenças, costumes, falares, em suma, todo o conteúdo humano que a cena absorve facilmente se foi espalhando com o próprio movimento do teatro, andeço por excelência. Ao lado disso, os teatros de bonecos, *marionettes*, *pupenspiel*, *guignol*, *pupazzi*, títeres, mamulengos, João-redondo, fantoches e que outros nomes tenham. Conhecidos dos antigos, vulgarizadíssimos na Idade Média, continuam sendo divertimento popular e infantil de todo tempo e todo lugar. Na difusão do folclore tem importância similar à literatura de cordel".

Certos puristas do folclore abrem a bôca escandalizados quando vêem, em qualquer divertimento popular (no nosso caso, o mamulengo), a intromissão de novos elementos. É uma besteira. Os artistas populares incorporam e absorvem qualquer fato novo que lhes fira a imaginação, sem que por isto abastardem sua arte. Vi, num mamulengo, uma figura de andarilho que carregava nas costas um saco — elemento próprio — e uma miniatura de garrafa de coca-cola.

As influências se sucedem, mas o importante é guardar o espírito popular. Por isto, o teatro de Ariano Suassuna, por exemplo, é um teatro que, mais do que qualquer outro, no Brasil, pode pretender à eternidade. Tirado das mais autênticas tradições populares, embora renovado, guarda as suas marcas mais profundas. É o caso especial de *A pena e a lei*, que foi mais além, pois lançando mão de histórias do povo,

atingiu até o plano do mamulengo, com um primeiro ato antológico neste sentido, quando os atôres de carne e osso, pela primeira vez na história do nosso teatro, entraram na sua verdadeira função essencial, a humildade, interpretando bonecos. É um despojamento e uma simplicidade.

O mamulengo é um teatro do riso, como são as outras formas dramáticas populares: o bumba-meu-boi e o pastoril. Há uma necessidade do riso entre o povo e seus divertimentos dramáticos lhe proporcionam isto. O mamulengo é exemplo ideal da teoria do riso. A teoria de Bergson pode ser reduzida a isto: é cômico tudo o que nos dá, por um lado, a ilusão da vida e, por outro, a ilusão de um arranjo mecânico. O mamulengo preenche estes requisitos, pois afasta a célebre "talhada de vida" dos naturalistas, partindo para a recriação arbitrária da vida, por processos que, aparentemente mecânicos, possuem uma encarnação que o situa nas fronteiras da alma e do inanimado. Ainda aqui o mamulengo está de acôrdo com a teoria de Mélinand: "É cômico tudo o que se pode classificar, duma parte no absurdo e doutra numa categoria familiar". Os bonecos voam, contrariam a lei de gravidade, colocam-se, no ar, em posição horizontal, assumem as posturas mais extravagantes, mas não perdem o seu caráter de familiaridade, de pessoas por nós conhecidas.

No mundo do mamulengo tôdas as inverossimilhanças são permitidas porque nada é real e todo o prazer decorre das convenções, atingindo um realismo superior, mais verdadeiro do que o verdadeiro, porque é poético. Daí a vantagem do boneco de luva — que é boneco mesmo — sôbre o de fio, que tenta assemelhar-se à figura humana com tôdas as falsidades que isto implica. "A marionete — diz Paul Claudel — não tem vida e movimento senão aquêles que ela tira da ação. Ela se anima na narração, é como uma sombra que se ressuscita contando-lhe tudo o que fêz e que, pouco a pouco, de lembrança torna-se presença. Não é um ator que fala, é uma palavra que age."

"Além das muralhas frias do real — diz André-Charles Gervais — a imaginação do homem procura penetrar no mundo

do inexprimível. A obra de arte constitui, para certos espíritos, o maravilhoso meio de transpor os limites do conhecido, daquilo que está sob o contróle dos sentidos, do que se raciocina. Que são as palavras para eles sem, além das palavras, o que sugere sua música? Que são para eles as côres e as formas sem o que as ultrapassa pelo fato de sua harmonia? Que é a escultura sem, mais alto que sua representação, o canto de suas linhas? Como o teatro seria pobre para esses mesmos espíritos se se reduzisse a peripécias mesmo psicológicas e se, através das almas dos personagens que êle anima, não os ajudasse pela emoção que cria a iluminar certas profundezas de suas próprias almas! No mundo das marionetes as fronteiras são abolidas. Estamos no território encantado onde o sonho é o pão cotidiano, a *féerie* alimento comum e o fantástico alimento permitido. Levados por suas mãozinhas de madeira entramos na ronda maravilhosa que tínhamos esquecido quando nos tornamos homens. E eis que reencontramos a ingenuidade de nossa primeira manhã.”

É a fórmula de Gaston Baty: cortar as pontes entre a cena e esta forma da vida que se chama “real”. Por isto, no mundo do mamulengo, ri-se com tanta liberdade e aceitam-se situações escabrosas. Pode-se rir, de público, com as funções naturais que constituem boa parte das anedotas imorais e contadas, entre civilizados, às escondidas: as funções de digestão e reprodução. Tomar um clister é um ato secreto, mas os clisteres, que vêm da *commedia dell'arte* e que são usados por Molière, aparecem nos mamulengos para desencadear o riso e riso também provocam os peidos, as cólicas de barriga, a imitação do ato sexual nas danças, as palavras ditas cruas.

Afinal de contas não há acôrdo entre duas pessoas sôbre a definição de obsceno. Lawrence diz: “Ninguém conhece o sentido da palavra “obsceno”. E Havelock Ellis: “A obscenidade é um elemento permanente da vida social, ela corresponde a um desejo profundo do espírito.”

Mencionar as obras-primas que poderiam ser qualificadas de obscenas seria uma tarefa ingrata. Começando pela Bíblia, a maior parte dos grandes escritores estaria dentro desta classificação: de Platão a Havelock Ellis, de Aristóteles a Shaw,

de Shakespeare a Graham Greene. Estabeleça-se a diferença entre obscenidade e pornografia. Enquanto a obscenidade é subjetiva, variando de pessoa a pessoa, impossível, portanto, de ser classificada, “a pornografia em arte é aquela que é calculada para despertar o desejo sexual ou a excitação sexual”. É a tentativa de insultar o sexo, de sujá-lo. Lawrence considera, com razão, Charlotte Bronte ou a autora de *O sheik*, imorais, pelas suas intenções, enquanto Rabelais e Boccaccio não têm nada de pornográficos<sup>(72)</sup>.

A espontaneidade do obsceno nas representações de mamulengo afasta o caráter pornográfico que se lhe queira dar. Provoca o riso e age à maneira de catarse.

Outro motivo de riso no mamulengo são as diferenças sociais. O povo ri do ridículo daqueles que estão acima de sua classe. Numa representação do mamulengueiro Ginu, precisamente numa pecinha que incluímos neste estudo — *As bravatas do Professor Tiridá na usina do coronel de Javunda* — o público ria do usineiro e ria ainda mais quando o gerente Simão foi desmoralizado. É muito diferente a queda de um burguês enfatuado da queda de um sapateiro, por exemplo. O povo ri também das bordoadas, porque não são na sua pele; do valente desmoralizado; das mulheres salientes; ri das situações e das palavras, mas neste último caso todos nós rimos, que uma técnica vem de Molière e outra de Beaumarchais.

Os mamulengueiros se especializam nas farsas, que consistem em colocar uma pessoa em estado de inferioridade diante das outras, daquelas que riem. Marcel Pagnol<sup>(73)</sup> coloca bem a questão: “A primeira espécie, dos farsantes

---

(72) “Then what is pornography, after all this? It isn't sex appeal or sex stimulus in art. It isn't even a deliberate intention on the part of the artist to arouse or excite sexual feelings. There's nothing wrong with sexual feelings in themselves, so long as they are straightforward and not sneaking or sly. The right sort of sex stimulus is invaluable to human daily life. Without it the world grows grey. I would give everybody the gay Renaissance stories to read, they would help to shake off a lot of grey self-importance, which is our modern civilized disease. But even I would censor genuine pornography, rigorously. It would not be very difficult. In the first place, genuine pornography is almost always underworld, it doesn't come into the open. In the second, you can recognize it by the insult it offers, invariably, to sex, and to the human spirit.” *The portable D. H. Lawrence*, The Viking Press, Nova York, 1957, páginas 652 e 653.

(73) Marcel PAGNOL, *Notes sur le rire*, Les Éditions Nagel, Paris, 1947.

profissionais, se compõe de pessoas tristes, que não riem de nada e que têm necessidade de organizar a série de circunstâncias — na maior parte das vêzes estranhas e absurdas — que os fará rir”. Foi esta a impressão que me causou o mamulengueiro José Petronilo Dutra, de Lagoa Nova, homem sisudo que se transforma durante o espetáculo.

Mas o motivo principal do riso, nos mamulengos, reside no fato de apresentar personagens que são quase sempre inferiores aos assistentes e quando não, como no caso de Benedito, professor Tiridá e Cabo 70, encarnações daqueles sentimentos de coragem, habilidade, capacidade de enganar o próximo. Isto satisfaz o homem do povo, cansado da luta diária, amargurado pela carestia da vida, dominado pelos ricos. Quem ri é uma pessoa diferente daquela que faz rir.

Segundo Marcos Victoria<sup>(74)</sup>, devem-se distinguir três classes de comicidade: o cômico de breve duração, o cômico simultâneo e o cômico de longa duração. O mamulengo é cômico de breve duração e mesmo quando a peça é mais longa o episódio cômico que mais nos interessa durante a ação é o desenlace rápido, o episódio que aviva o interêsse, o quiproquó, a piada, o som obsceno, quando menos são esperados. Por extensão, o mamulengo está ainda dentro daquelas categorias que o ensaísta argentino chama de cômico objetivo e cômico subjetivo: “O cômico objetivo requer a ausência de consciência cômica na pessoa que o origina e, é claro, supõe a falta de dita consciência quando o cômico vem de um objeto inerte ou de um ser vivo incapaz de perceber o dito sentimento. O objeto cômico é indiferente às reações que suscita. Não as compartilha (o boneco). Suponhamos agora que a consciência no ser cômico esteja intimamente ligada a nosso sentimento do mesmo; que a pessoa cômica seja cúmplice, colaborador, sabedor do efeito que sobre nós se produz. O cômico modifica-se substancialmente: é, agora, o cômico subjetivo — o cômico da anedota, por exemplo — que faz rir a quem a diz e a quem a escuta; o

---

(74) Marcos VICTORIA, *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Editorial Losada S. A., Buenos Aires, 1945.

cômico da caricatura, da ironia, do sarcasmo" (o mamulengueiro).

A imitação dos gestos, das formas de falar ou de cantar de alguém constitui um dos processos cômicos do mamulengo, pela sua própria condição. Ainda Marcos Victoria, criticando a teoria bergsoniana do riso, diz: "Ele opõe a matéria inerte à vida. O triunfo da primeira sobre a segunda, em circunstâncias em que o inverso deveria ocorrer, é cômico. De maneira que — segundo transcrevíamos mais acima — "ali onde a matéria condensa exteriormente a vida da alma", obter-se-ia um efeito cômico. Pois bem: nós conhecemos um caso em que "a matéria condensa exteriormente a vida da alma". É o caso de uma estátua realizada. E por acaso é cômica uma estátua pelo fato de ser estátua? O que resulta mais curioso — contra a definição bergsoniana — é que, quando o mecânico mima o vivo, quando imita seus caracteres, quando assume categoria vital, resulta também cômico. Recorde-se que sobre esta comichidade resultante da humanização das coisas (não da mecanização do vital, como diz Bergson) está fundada quase toda a estética dos filmes de desenhos animados (móveis que dançam, caçarolas que cantam, nuvens que adquirem formas humanas, etc.). O caso é o mesmo em relação ao mamulengo.

Gordon Craig, na sua pesquisa terrível para eliminar o ator e substituí-lo pela *sur-marionette*, afirma que o intérprete de carne e osso nem sequer pode ser chamado de artista porque a arte é a antítese do caos e não pode repousar sobre o accidental. Para se criar uma obra de arte, deve-se contar com materiais que possam ser manejados com certeza e o homem tende para a independência.

Napoleão disse: "Há, na vida, muitas coisas pequenas que devem ser evitadas em Arte, como a dúvida e a irresolução, por exemplo. Tudo isto não entra na representação do herói. Devemos figurá-lo como uma estátua onde as fraquezas e as sensações da carne desapareceram". É um protesto contra a imitação da natureza, que Craig fez seu, prevenido o desaparecimento do ator, para substituí-lo pela *sur-marionette*<sup>(75)</sup>,

---

(75) O Cardeal MANNING, inglês, embora noutro sentido, condena o ator por "prostituir seu corpo purificado pelo batismo".

obediente a quem a maneja, indiferente às injunções da vida: “Os aplausos explodem ou se perdem isolados e a marionete não se comove; seus gestos não se precipitam nem se confundem; pode ser coberta de flôres ou louvores e permanecerá com uma fisionomia impassível”.

E cita Heródoto:

“Quando entrei na Casa das Visões, vi, ao fundo, sentada num trono, num túmulo — pelo menos me parecia uma coisa ou outra — uma bela Rainha bronzeada. Deitado em meu leito, observei seus gestos simbólicos. Punha tanta leveza nos ritmos mutáveis de seus gestos sucessivos, tanta calma na maneira de revelar seus pensamentos secretos, tanta nobreza e beleza na expressão contida de sua dor, que nos parecia que nenhuma dor poderia aniquilá-la; nada de violência em seus gestos; nada de alteração em seus traços que nos fizesse crer que sucumbiria à sua paixão; sem cessar parecia tomar sua dor nas palmas das mãos, mantendo-a delicadamente, contemplando-a com calma. Seus braços e suas mãos elevavam-se às vêzes, como um delgado e morno filête d’água que se quebrasse e caísse, a espuma de seus dedos brancos e leves escorrendo por seus joelhos. Teria sido para nós uma revelação da arte se já não tivéssemos encontrado um espírito análogo noutros exemplos da arte d’esses egípcios. Esta arte, que êles chamam a de “mostrar e ocultar” é uma tão grande fôrça espiritual no país que tem um lugar preponderante na religião.”

Para concluir:

“Isto data do ano 800 antes de Cristo. Quem sabe se a marionete, um dia, não voltará a ser o meio fiel do belo pensamento do artista? Aproxima-se o dia que nos devolverá o *pupazzi*, criatura simbólica moldada pelo gênio do artista e onde reencontraremos “a nobre convenção” de que nos fala o historiador grego? Não estaremos mais então à mercê dessas demonstrações de fraqueza que traem sem cessar os atôres e que, por sua vez, despertam nos espectadores fraquezas idênticas. Com esta finalidade é preciso que nos apliquemos a reconstruir estas imagens e não satisfeitos com *pupazzi* cria-

remos uma *sur-marionette*. Esta não rivalizará com a vida, mas irá além; não figurará o corpo de carne e osso, mas o corpo em estado de êxtase e, enquanto emanar dela um espírito vivo, ela se revestirá de uma beleza de morte. A palavra *morte* vem naturalmente à pena por aproximação com a palavra *vida*, que é reclamada, sem cessar, pelos realistas.”

Inanimados, no fundo de uma mala ou estendidos em cima de uma mesa, os bonecos, agitados, adquirem uma alma. Sentimos as pancadas que recebem, sofremos com as suas desventuras, rimos com as suas trampolinagens. Porque se pensa na condição humana e se tem a nostalgia de que eles escapam às nossas contingências. Este mistério tem preocupado os artistas: Jacinto Grau, numa comédia intitulada *El señor de Pigmalión*, faz que os bonecos adquiram vida e matem o seu criador; Paulo Gonçalves, em *As mulheres não querem almas*, conta os sofrimentos de um boneco que ama; Karel Kapek conta a destruição do mundo pelos *robots*, numa peça curiosa, *R. U. R.* Mistura de humano e desumanizado, o boneco se situa entre o mistério e a poesia; e outra coisa não é o *Amor de Don Perlimplín por Belisa en su jardín*, de Lorca, apelando para o popularismo, a graça e a candura, “três demônios que sempre tentaram o poeta.”

Além disto, de uma extrema liberdade artística. Ao fazer dos homens uns bonecos de papelão, ao não ter que justificar nenhum movimento psicológico — os homens de madeira não precisam disto — pode-se construir livremente... Uma desumanização longínqua da preconizada por Ortega y Gasset e quase oposta. Porque o que Lorca pretende é fazer entranhavelmente humanos seus bonecos, mas sem romper seu próprio limite ante-humano. Não transpondo este limite, seus bonecos permanecem com o movimento entorpecido, o passo rígido e a piruêta decidida. O que não impede que tenham um amplo conteúdo humano.

Saindo do boneco para analisar o manipulador, devem-se distinguir, com Gervais, vários tipos. O primeiro é o do mario-netista no sentido comum da palavra. Representa *para* o seu boneco. O personagem não é para ele o essencial: é o boneco.

Só trabalha e só se exprime para êle. Poder-se-ia quase dizer que estão ligados fisicamente. Entre o personagem e o manipulador interpõe-se o boneco. Não pode adquirir vida, não pode *tornar-se um ser*, permanece um boneco porque se se ocupa muito dêle.

O segundo tipo é o do marionetista que representa *sob* o boneco e fica de tal modo preocupado pelo personagem que deseja "compor" que esquece o boneco. É, antes de tudo, um comediante, um comediante com um boneco. Também aí a vida não habita o boneco, mas agora porque o manipulador não se preocupa bastante com êle.

Outro tipo é o do marionetista que faz representar *exatamente* o personagem pelo boneco graças a um contrôle absoluto. Conserva uma objetividade constante, e em nenhum momento perde de vista o *boneco representando o personagem*.

O tipo mais completo do marionetista é aquêle no qual personagem, boneco e manipulador coincidem. Êle identifica seu boneco com o personagem que é preciso encarnar e o boneco torna-se verdadeiramente um ser.

Estabelecendo-se uma comparação com os atôres de carne e osso, pode-se dizer o seguinte: o marionetista deve ter, ao mesmo tempo, o tipo do comediante *positivo* (aquêle que representa para se encontrar, para fazer entrar em seu personagem elementos de si mesmo, para projetar-se em seu personagem) e o tipo do comediante *negativo* (aquêle que representa para fugir de si mesmo, para penetrar numa outra personalidade, para encontrar uma evasão, para criar além de si mesmo, para enriquecer-se com a substância do seu papel). Nisto o marionetista pode ser o comediante ideal. Êle representa para se encontrar num personagem que êle enriquece. Estabelece um circuito que vai dêle ao boneco e volta do boneco para êle. Dá-se ao boneco que, por sua vez, lhe dá o personagem.

O paradoxo do marionetista consiste na tensão que se deve impor para ser realista com um boneco que, por sua conformação e sua atitude estética, transpõe imediatamente êste realismo em sinais e símbolos; é também a necessidade

na qual êle se encontra de tentar fazer "êxato" para tornar o personagem vivo e a estilização que dá ao seu esforço o boneco, que transforma naturalmente gestos copiados em gestos sugestivos.

Este é o paradoxo do marionetista. E o paradoxo do boneco? Não resta nenhuma dúvida de que entre o boneco de fio e o de luva (o caso geral do mamulengo), êste último possui qualidades muito mais próprias, desde que se afasta completamente do ator de carne e osso, quebrando todos os preceitos realistas. Não se trata mais aqui da vida como a vemos, mas de uma verdade que, no campo da arte, cria uma nova forma de vida, exigindo de todos nós uma participação total. O boneco de luva não encarna nenhum personagem, êle é o próprio personagem.

Num mamulengo nada é verdadeiro, a começar pela própria figura da qual se vê apenas a metade do corpo e, mais do que isto, sòmente o rosto, porque já se sabe que o seu corpo é constituído pela mão do mamulengueiro; a constituição do seu rosto: madeira, papelão, massa, onde o olhar é fixo, imóvel, reminiscência das máscaras do teatro grego, das atelanas, da *commedia dell'arte*. A linguagem que os bonecos falam, sem abrir a bôca (há exceções, como nos casos de bonecos articulados, mas êstes já escapam à classificação dos de luva), é esquematizada, entrecortada, sumária.

Estamos em pleno mundo da transfiguração, exigindo do espectador uma participação no plano da imaginação, para suprir tudo o que é apenas sugerido. Eis em que reside o paradoxo do boneco: precisa exprimir mais do que o ator de carne e osso porque dispõe de meios mais limitados, ajudado pelo espectador. "Cabe-nos ajudá-lo através do sonho porque êle é feito de madeira e ao mesmo tempo nos obrigamos a dar-lhe uma resposta porque êle é mudo".

Não vi, em nenhum mamulengo, os bichos falarem como nas velhas histórias de trancoso. Mas os bichos têm um papel importante no espetáculo: a cobra, o boi, o cavalo, os pássaros são as constantes do mal, da utilidade e da beleza. Aliás, "o folclore aproveitou sempre os animais de mil formas e dos

bestiários medievais dos séculos XII e XIII se multiplicaram estórias, anedotas, provérbios, etc. Os bichos vivem nas meditações e nas atividades, dos primitivos e do povo, que têm com êles muito maior contato do que os civilizados. O bicho falando, o bicho adivinhando o tempo, o bicho propiciando ou afastando a sorte, o bicho na anedota, cada qual com seu caráter e seu modo de ser, continuam em todos os folclores. Entre nós o boi, o jabuti, o papagaio e o burro são talvez os de maior destaque em cantorias, estórias e anedotas<sup>(76)</sup>.”

A cobra e o boi, principalmente, são os bichos que mais aparecem nos mamulengos. O primeiro encarna o espírito do mal, ligado à idéia do pecado original, engolindo as pessoas, mas aniquilado por um Benedito disposto e valente. O segundo está relacionado aos anseios pastoris das populações rurais da zona nordestina. Quase se poderia dizer que são *totens*, ligados ao povo pelo sangue e por uma idéia quase mística, estabelecendo uma identidade entre o homem e o animal. A cobra é o mal que se combate com respeito, o boi ajuda no trabalho e fornece a carne. Êste último mantém um laço estreito com o homem, desde que é vital para a comunidade. Presta-se, assim, um culto ao animal.

Quase não há peça de mamulengo que não tenha um bicho no meio, pois os assuntos são extraídos das histórias do povo. Os mamulengueiros afirmam que “inventam” os enredos, mas o que fazem é recriar casos já conhecidos, inclusive da literatura de cordel, as próprias figuras, por sua natureza, fazendo que a ação passe a desenvolver-se em função delas. A dança é o ambiente propício para a sucessão das cenas, com as mulheres, os galanteadores e os valentões. Nela entra, é claro, o elemento musical, o que possibilita o canto e o baile e a velha tradição do brabo “acabar com a dança”, porque não há mamulengo sem pancadaria. O burlador (Benedito, Professor Tiridá, etc.) consegue iludir os outros (para êle não existe a noção do bem e do mal), mas termina sempre castigando os inimigos com cacetadas.

---

(76) Renato ALMEIDA, *Inteligência do folclore*, Livros de Portugal, Rio de Janeiro, 1957.

Vários mamulengueiros nem sequer se preocupam em “inventar” peças e as suas apresentações são mais espetáculos de variedades, aproximando-se do circo ou mais especialmente do *music-hall*, com a sucessão de ginastas, cômicos, dançarinos, de tudo o que não tem lugar no teatro dramático porque insubmissos a um autor, agrupando todos os espetáculos que não são do teatro, ali encontrando uma disciplina, modos de viver, sem esquecer, às vèzes, inclusive, de incorporar o próprio teatro. Com um pouco de audácia e muito de exagêro, poder-se-ia dizer que êsse tipo de mamulengo possui o verdadeiro espírito do *espetáculo*, colocando o espectador diante de um mundo de formas. É mais um divertimento, mas nem por isto menos válido, onde as surpresas se sucedem numa grande variedade de expressões, trazendo-nos uma realidade humana e esportiva das mais sãs.

O mamulengo de variedades não se coloca pròpriamente à margem do teatro, nem do circo, nem do *music-hall*, mas junta os três, criando uma unidade de espetáculo, aproximando-se mais do gênero revista, numa sucessão de *sketches*.

A matéria do homem junta-se à matéria do boneco para uma transfiguração. A alma do homem dá ao boneco também uma alma e, nesta pureza, realizam um ato poético. Tudo se funde, inclusive a transformação do criador — o marionetista — em espectador, naquele sentido “de que o homem, espectador em tudo e sempre, vive numa incessante despedida”, pois é de sua condição “ser peregrino”.

O homem é um corpo pesado, sujeito às leis da gravidade, incapaz de levitação, por isto se substitui pelo boneco, numa tentativa de fugir a essa impossibilidade, procurando uma realidade mais profunda. É verdade que o homem possui sua liberdade, seu livre arbítrio, mas nem sempre pode fugir ao sentimento de ser títere, predestinado portanto pelo Deus-fantoches de Kleist.

“O poeta quis certamente descobrir o estado de equilíbrio em que o Anjo e o boneco, isto é, o espírito e a matéria, se unissem para formar, numa verdadeira síntese, o ser humano.”

\*

Como exemplo de marionete religiosa e de liberdade poética, transcrevemos uma peça do repertório das marionetes de Bruxelas, *A paixão de Nosso Senhor*, reconstituída por Michel de Ghelderode e traduzida por Yvonne Jean<sup>(77)</sup>. É característica de obra popular, dada a intimidade com as coisas sagradas e os anacronismos.

É Ghelderode quem diz:

“Que haja um cheirinho de heresia no seu teatro (no de Toone, o titeriteiro) é evidente. Mas isto não quer dizer que é irreverente. Absolutamente. A figura e o tato do titeriteiro, o primitivismo das suas marionetes, a candidez do público permitem o desabrochar desta poesia popular na qual o barroco contrabalança o trágico e os trocadilhos realçam as palavras sagradas. E se o público se diverte muito nesta Paixão é à maneira das multidões medievais que assistiam aos mistérios nas catedrais: jogos públicos, destinados a edificar, mas nos quais o burlesco era representado por diabos engraçados e animais fantásticos que tomavam, muitas vezes, a dianteira sobre o discurso moral. Só os hipócritas e as falsas beatas criticarão os monólogos do Nosso Senhor de Toone, este Cristo com o rosto de desempregado que fala o tempo todo de coisas locais e muito atuais como se tivesse nascido nos Marolles<sup>(78)</sup>.”

---

(77) YVONNE JEAN, *Marionetes populares*, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1955.

(78) O bairro mais popular de Bruxelas (Nota de Yvonne JEAN).

O MISTÉRIO DA PAIXÃO  
DE NOSSO SENHOR JESUS CRISTO

(Com todos os personagens para os teatros de Marionetes)

Reconstituído conforme o espetáculo

por MICHEL DE GHELDERODE

Judas entra cautelosamente na cozinha e sua mulher levanta os braços para o céu.

A MULHER — Ah! é você, seu vagabundo!

JUDAS — Senhora Judas, não vai outra vez arranjar coisas para brigar comigo!

A MULHER — Você não presta para nada! Sabes que a despensa está vazia?

JUDAS — Não tenho nada que ver com isso, senhora Judas.

A MULHER — Você é o maior vagabundo de toda a Jerusalém!

JUDAS — (Agita os braços) Fica sabendo que já estou farto de você. Para início de conversa, foi você que me fabricou e todos sabem que estou casado com minha mãe!

A MULHER — (Chora) Aie, aie, aie... Judas! O que é que você tem o topete de dizer (Fica novamente com raiva). Mas não faz mal. Tu acabas no hospício. E agora me dá uns níqueis para ir à esquina!

JUDAS — Estou pronto.

A MULHER — Você está mentindo. É você que toma conta da Caixa Econômica dos apóstolos!

JUDAS — São todos uns pobres diabos!

A MULHER — Natural, porque em lugar de trabalhar como gente decente, eles andam trocando pernas por aí e ainda vão espalhando história sem pé nem cabeça.

JUDAS — Você sabe lá o que é isso? Estas mulheres são de uma burrice...

A MULHER — Se isto ainda desse dinheiro!

JUDAS — E minha salvação eterna? Isto não vale nada? E quando eu estiver no céu, espiarei cá para baixo, onde você estará se queimando e você certamente começará a gritar: "Judas, meu querido Judazinho, vem me tirar daqui". E eu então te faço uma careta!

A MULHER — Bobagens! Há muito tempo que êsse vosso Jesus prometeu a vocês todos o reino do céu... que talvez seja na lua!

JUDAS — Isto é que vamos ver! Jesus Cristo é um homem inteligente! Mas me dá um chope, que fiquei com sede de tanto brigar!

A MULHER — Vá beber na bica. Eu não tenho nada para você.

JUDAS — Que pena! Enfim, para não me amolar mais vou te dar os meus últimos tostões! Toma (Êle conta). Um... dois... três...

A MULHER — Sòmente três tostões! Ê uma vergonha!

JUDAS — Acontece que não tenho mais!...

A MULHER — Então você tem de achar!

JUDAS — Eu não posso sair por aí a roubar, pois eu sou católico! pena, pois me propuseram um bom negócio...

A MULHER — A gente bem que precisaria disto. Mas você não é lá muito esperto!

JUDAS — Foram os fariseus... Mas eu não te conto nada. Sou um idiota!

A MULHER — Eu nunca disse que tu eras um idiota!

JUDAS — Sim, foram os fariseus...

A MULHER — Êstes padres ricos não são de confiança... E qual foi a proposta que te fizeram, meu querido Judas?

JUDAS — Pois, minha querida Josefina, êles me pediram para lhes vender Jesus Cristo por trinta cruzeiros.

A MULHER — Trinta cruzeiros! Ê muito pouco!... mas nesse dia estaremos ricos, apesar de tudo, e poderemos passear de carro!

JUDAS — Ah! Mas não tenho coragem!

A MULHER — Ora! Ora! Meu querido Judas! O teu Jesus Cristo afinal não passa de um vagabundo!

JUDAS — Como tudo isto me atrapalha! (A mulher quer beijá-lo),

A MULHER — Vamos, meu Judazinho querido! Escuta... não brigarei mais com você!

JUDAS — Então está decidido, vou vendê-lo. Mas quero a metade. Agora me dá o meu escapulário que eu vou ter com os apóstolos.

A MULHER — Aí está. Ganhas um chopinho e ainda por cima poderás beijar-me! (Eles se beijam. Depois dançam e cantam).

## OUTRA CENA

Em casa dos três fariseus. Estão juntos e exibem barrigas enormes e barbas trançadas.

PRIMUS — Como é cacête êste sujeito chamado Jesus Cristo. Ninguém sabe de onde veio e todo mundo corre atrás dêle.

SECUNDUS — É aquêle que não conseguiram matar quando houve o massacre dos Inocentes. Você sabe que êle faz milagres?

TERTIUS — Então ou é um feiticeiro ou um astrônomo!

PRIMUS — E ainda tem o topete de dizer que descende do rei David que era um rei muito distinto!

SECUNDUS — Na verdade, êle é filho de São José, um simples carpinteiro de Nazaré... aliás uma cidadezinha muito vagabunda.

TERTIUS — Tudo isto é muito perigoso porque tôda esta gente está virando católica... Isto não pode continuar!

PRIMUS — É um impostor! Fala de Deus como se fôsse o pai dêle e nem padre é!

SECUNDUS — Nem de propósito! Aí está o nosso amigo Judas que nos poderá ser muito útil.

TERTIUS — Ele anda com os apóstolos. É homem de duas caras!

JUDAS — (Entra e cumprimenta) Bom dia, senhores fariseus!

OS FARISEUS — Bom dia, caro Judas, nós te abençoamos. Como vai esta fôrça?

JUDAS — Muito mal, senhores fariseus. Estou precisando de dinheiro.

OS FARISEUS — É uma desgraça... o povo não vem mais às nossas igrejas por causa de Jesus Cristo. E isto quer dizer que não cai mais dinheiro no nosso saco!...

JUDAS — Eu acredito. É por isso que eu vinha fazer uma propostazinha.

PRIMUS — Acontece que nunca se sabe quando você fala a verdade!

JUDAS — Agora senhores podem acreditar em mim, pois preciso de prata. Querem comprar Jesus Cristo por trinta e cinco cruzeiros?

SECUNDUS — Você quer nos embrulhar, Judas. Nós prometemos trinta cruzeiros!

JUDAS — Está bem! Está bem! Mas os senhores têm que pagar adiantado.

OS FARISEUS — Não há dúvida, Judas. Já vamos te pagar (Contando o dinheiro).

JUDAS — Falta um cruzeiro!

PRIMUS — Estou sem óculos. Agora está certo.

JUDAS — Está... mas esta moeda aqui é falsa!

SECUNDUS — Você é que é falso! Apóstolo salafatório!

JUDAS — E agora, boa noite, senhores padres! Boa noite, ricos padres gordos. Os senhores estão contentes. Eu estou contente. E já vou para o botequim!

OS FARISEUS — E nós compramos Jesus Cristo por uma pechincha! Foi um bom negócio (Dançam e cantam).

## OUTRA CENA

A praça principal de Jerusalém.

O SOLDADO ROMANO — Estou achando esquisito todo êste movimento na cidade. É porque a Páscoa está chegando. Que azar eu ter sido sorteado e ter de servir aqui neste país de judeus. Não! Não estou nada à vontade... ainda mais agora que apareceu um homem que quer fazer a revolução e criar um nôvo reino. Eu já o vi uma vez, êle fala mais bonito que um advogado. Quando se souber disto em Roma, Nero vai botar fogo na cidade... (Êle escuta). Uê... Estou ouvindo música... (Êle pára perto de um homem). Que é isso? Você não é mais paralítico?

O PARALÍTICO CURADO — Não! Tenho novamente minhas duas pernas e foi Jesus Cristo que me curou!

O SOLDADO ROMANO — (A outro homem) E você! Você não é mais cego?

O CEGO CURADO — Não! Tenho novamente meus dois olhos e foi Jesus Cristo que me curou!

O SOLDADO ROMANO — Que maravilha! E se este homem estivesse, mesmo, falando a verdade!

OS DOIS CURADOS — Juramos que é a verdade. Nós agora somos católicos e vamos à missa.

O SOLDADO ROMANO — Vocês têm razão. Eu vou com vocês à missa no próximo domingo!

Entram os Três Reis Magos, vestidos como ricaços.

GASPAR — Olá! Você, guarda-civil... Tu não sabes se Jesus Cristo já entrou na cidade?

O SOLDADO ROMANO — Não sei, não, Príncipe! Isto não é do meu setor!

MELCHIOR — Não faz mal. Havemos de encontrá-lo. Só há um como ele. Ele deve ter crescido muito depois que o adoramos, tão pequenino na sua manjedoura entre o burro e o boi!

BALTASAR — Ele vai nos reconhecer logo, apesar dos trinta e três anos que se passaram. Agora ele deve ser um homem extraordinário, que vai ser rei do Oriente e do Ocidente e ser mais célebre que Cyrus! (Entra São José).

GASPAR — Lá está São José, o pai dele! Bom dia, São José!

SÃO JOSÉ — Bom dia, meus caros príncipes! (Eles se abraçam). Vocês sabem que meu filho vai entrar em Jerusalém?

O SOLDADO ROMANO — Vou vestir minha farda de gala!...

OS TRÊS REIS — Viemos para vê-lo. (Entra São João Batista).

SÃO JOÃO BATISTA — Ora essa... os reis Magos!

OS REIS MAGOS — Bom dia, São João Batista! (Abraçam-se). Você não está mais no deserto?

SÃO JOÃO BATISTA — Não! Eu vim a Jerusalém para aplaudir Jesus Cristo com quem brinquei e que batizei no Jordão. Mas estou meio assustado porque a mulher de Herodes quer me cortar a cabeça!

O SOLDADO ROMANO — Venham! Venham! Ouço barulho e estão tocando música.

OS REIS MAGOS, SÃO JOSÉ e SÃO JOÃO BATISTA — É Jesus que chega! Vamos ao encontro d'ele para cumprimentá-lo. É domingo de Ramos! E depois vamos festejar porque isto é um acontecimento maravilhoso!... (Saem atrás do soldado. Dançam e cantam).

## OUTRA CENA

Ouvem-se gritos. Os sinos tocam. Então entra JUDAS, que está bêbedo.

JUDAS — Aie, aie, aie! Que dia!... Jesus Cristo naturalmente está a perguntar-se onde me escondi! Aie, aie, aie! Bebi vinte barris de chope!... É bom tomar cuidado porque minha mulher deve andar atrás de mim... Vejo os grandes pés dela!... Vamos nos esconder!

A MULHER — (Entra aos pulos) Aí estás, vagabundo! Bêbedo, monstro, sem-vergonha, cobra, mentiroso, gozador... Então é assim que gastas o teu dinheiro!

JUDAS — Uê! Foi você quem bebeu e eu que estou bêbado... Minha cara mulher, eu sinto o cheiro da cerveja até aqui... Mas vamos fazer as pazes e vamos beber juntos!

A MULHER — Você é um amorzinho, meu querido Judas!... Já que queres brincar comigo, gosto outra vez de ti. (Saem abraçados).

(Então entra o diabo, que mostra seu tridente e grita com voz terrível).

O DIABO — Infeliz Judas! Vendeste Nosso Senhor... Mas tua hora chegará. Morrerás no desespero e na vergonha e então vou te espetar no meu garfo!

SÃO MIGUEL — (Entra vestido de couraceiro) Que é que você vem fazer aqui, Belzebu?... Você não se lembra que eu te atirei no inferno?... Quem é que pode contra São Miguel?

O DIABO — (Ajoelhado) Grande São Miguel... Só vim espiar Judas, para quem já aprontei o caldeirão!

SÃO MIGUEL — Está bem, pois assim é o servo de Deus. E enquanto eu recebo os bons no paraíso, tu torturas os malvados no teu inferno onde eles vão arder e para sempre... Mas sabes que Jesus Cristo entra hoje em Jerusalém para salvar todos os homens? Procura não encontrá-lo, ouviu? E desce mais do que depressa tuas escadas negras!

O DIABO — Obedeço, grande São Miguel! Até à vista!

SÃO MIGUEL — Eis o momento em que Jesus entra em Jerusalém!  
(Ouvem-se gritos).

VOZES — Viva Jesus Cristo no seu burrinho!...

SÃO MIGUEL — É uma grande festa! Mas sei que antes de ser glorioso à direita do Pai dêle, Jesus Cristo vai sofrer e morrer pelos pecados dos homens, e são coisas muito tristes que vão ver pelos atos que seguem... E agora subo novamente ao céu onde fico!... Amém!... (Voá para o céu).

## OUTRA CENA

Jesus Cristo está sentado num trono, numa casa de Jerusalém.

Os APÓSTOLOS — (Ajoelhados perante êle) Senhor, nós te adoramos de joelhos! Entraste em Jerusalém, montado no teu burrinho, como um verdadeiro rei e a multidão atirou-te ramos. É agora que vai começar a reinar!

JESUS CRISTO — Meus caros apóstolos, meu reino não é dêste mundo. Em breve, deixarei vocês e depois vocês serão espalhados como carneirinhos depois que o pastor desaparecer. Um dentre vocês vai me trair!

Os APÓSTOLOS — Não te trairemos! (Saem).

MOISÉS — (Entra e cumprimenta) Senhor, venho te adorar de joelhos! Sou Moisés, que deu outrora a lei aos homens.

JESUS CRISTO — Agora, Moisés, acabaste, pois venho eu próprio dar uma lei aos homens e eu sou o Messias!

**OS REIS MAGOS** — (Entram e cumprimentam) Senhor, somos os Reis Magos e viemos te adorar de joelhos. Quando vimos você em pequenino, ninguém sabia que eras filho de Deus. Agora, crescestes e és um rei mais ilustre que nós três juntos e que todos os reis da terra.

**JESUS CRISTO** — Voltai para o Oriente, meus caros reis magos. Não vos esquecerei. Mas voltarei, uma vez ainda, entre os homens, e então não serei mais pequenino, pobrezinho e numa creche, mas com cerimônia e nas nuvens, no dia do juízo final (Os Três Reis Magos saem).

**JUDAS** — (Que entra) Senhor, também venho te adorar e sabes o quanto te amo!...

**JESUS CRISTO** — Ah! É você, Judas! Não confio em ti... O que fizeste devia ser feito... Vá acabar tua traição! (JUDAS sai).

**SANTA MARIA** — (Que entra) Ó meu filho, estou inquieta. Apesar da festa que fizeram em tua honra, receio que te façam mal.

**JESUS CRISTO** — Valha-me Deus, minha querida mãe, vou sofrer muito.

**SANTA MARIA** — Por que não ficaste conosco, em Nazaré, meu querido filho?

**JESUS CRISTO** — Minha cara mãe, esqueces que o anjo Gabriel veio-te anunciar o meu nascimento. Só nasci na terra para ensinar a verdade e resgatar os pecados... Também preferiria ficar em casa contigo e São José!... Mas não deves ficar triste e, ao contrário, alegrar-te (Ela sai). Minha hora chegou! Agora vou instituir os sete sacramentos e depois começará minha paixão. Amém (Sai).

## OUTRA CENA

É noite no jardim das Oliveiras. JESUS CRISTO está chegando com três Apóstolos, um dos quais é São Pedro com uma espada.

**JESUS CRISTO** — Como é tranquilo, êste Jardim. Estou-me sentindo febril, agora, e minhas pernas estão moles. Meus caros Apóstolos, vou viver momentos terríveis e serei abandonado pelo mundo inteiro!...

**SÃO PEDRO** — Não, não, meu caro Jesus, eu nunca te abandonarei!

- JESUS CRISTO** — São Pedro, tu és um bom sujeito, mas esta noite mesma, quando o galo cantar, fingirás que não me conheces!
- SÃO PEDRO** — Não, não, meu caro Jesus Cristo, não é possível! Seguirei você por tôda parte, mesmo que seja preciso morrer contigo!
- JESUS CRISTO** — Acredito. Fica aí com teus dois companheiros. Eu vou um pouco mais adiante para rezar. Mas não vai adormecer, pois não se deve cair em tentação.
- OS TRÊS APÓSTOLOS** — Permaneceremos de olhos abertos! (Jesus Cristo afasta-se, cai de joelhos e abre os braços)
- JESUS CRISTO** — Oh! meu pai que estás no céu, estás vendo como teu filho é infeliz! Estou exausto e tudo só está começando. Oh! meu pai, minha alma está infeliz até à morte. Já não tenho mais coragem e precisaria de muita. Ao longe, ouço o barulho das armas que preparam. Vão me prender como um ladrão. Mas que tua vontade seja feita, oh! meu pai, pois está escrito que o filho de Deus será sacrificado. Ah! agora estou suando sangue. Vou desmaiar, meu pai! (Uma luz acende-se e um anjo desce).
- O ANJO** — Oh! Rei dos Reis, filho de Davi, venho para te reconfortar. És aquêlê que vai reinar sôbre as nações.
- JESUS CRISTO** — Obrigado, caro anjo! Irei até o fim da Paixão, pois minha dor será a felicidade de todos os homens. Vá dizer ao meu pai que está no céu que seu filho fará como está escrito no Evangelho (Então o anjo sobe e Jesus Cristo vai ter com os apóstolos). Aie, que miséria! Eis que meus apóstolos adormeceram e estão roncando enquanto eu estou ocupado em morrer! Não posso me zangar, porque estou triste demais. Eu bem que disse que seria abandonado!... (Sacode-os). Apóstolos, levantem-se!... É a hora em que o filho de Deus vai ser entregue aos malvados.
- SÃO PEDRO** — Caro Jesus, estávamos tão cansados!
- JESUS CRISTO** — A carne é fraca. Mas agora é tarde. Estou avistando uma porção de soldados.
- SÃO PEDRO** — Vou te defender! (Os soldados estão chegando. JUDAS vem na sua frente).
- JUDAS** — Vocês prendam aquêlê que vou beijar (Aproxima-se). Boa noite, Jesus Cristo (Beija-o).
- JESUS CRISTO** — Coitado! Seria melhor para ti que jamais tivesses nascido! (Os soldados aproximam-se). Soldados, quem estão procurando?

OS SOLDADOS — Jesus de Nazaré!...

JESUS CRISTO — Sou eu! (Um trovão. Todos os soldados caem no chão. Levantam-se e voltam). Soldados, quem estão procurando?

OS SOLDADOS — Jesus de Nazaré!...

JESUS CRISTO — Já lhes disse que sou eu. Podem me prender! (Os soldados o cercam).

SÃO PEDRO — Não, não! Proíbo que toquem em Jesus Cristo (Começa a atacar com a sua espada. Batalha). Malkus, vou cortar tua orelha!...

JESUS CRISTO — (Levanta o braço e a batalha pára) Chega!... Quem com ferro fere, com ferro morrerá! Saro a orelha de Malkus! Se quisesse poderia chamar dez legiões de anjos. Mas o que devia acontecer está acontecendo! Prendam-me agora e me levem para a cadeia!... (Os soldados o prendem. Os tambores rufam e o cortejo sai lentamente).

## OUTRA CENA

No palácio de Herodes, que está sentado num trono. Cavaleiros o cercam.

HERODES — Então... onde está este acusado? Vocês estão dizendo que é um personagem famoso! Bem gostaria de vê-lo, pois estou me chateando.

UM CAVALEIRO — Nobre rei Herodes, podemos chamá-lo. Está esperando atrás da porta.

HERODES — Quero que entre!

CAVALEIRO — (O cavaleiro vai abrir a porta e diz) Entre Jesus Cristo. Jesus Cristo entra, todo atado. Os três fariseus vêm atrás dele, em fila.

OS FARISEUS — Nobre rei Herodes, fomos mandados pelo ilustre Poncepilhato<sup>(79)</sup>. Ele disse que o negócio do acusado é da tua conta e que você tem que se arrumar.

---

(79) Os titeriteiros pronunciam os nomes que acham difíceis ao seu modo, transformando-os, às vezes, por completo (Nota de Yvonne JEAN).

**HERODES** — É cacête, êste Poncepilhato! Enfim... vou dar um jeito. O que é que o acusado fêz? Matou, roubou, incendiou, fêz barulho nas ruas ou fêz outra coisa?

**OS FARISEUS** — Nobre rei Herodes, fêz coisas terríveis!... Primeiro, quis levantar o povo contra ti e os reis... Depois, vetou que pagassem os impostos a César, o nobre imperador. E enfim, quer fazer um nôvo reino onde ficaremos todos de fora. E depois, insulta os padres. Chama-nos de víboras e mentirosos e faz uma porção de sortes perigosas!

**HERODES** — Ah! Ah! Muito interessante! Vocês talvez exagerem um pouquinho! Êste homem não parece do contra. Deve ser algum feiticeiro ou talvez um dos bobos do mafuá... Olha, Jesus Cristo, faça umas mágicas para mim e te soltarei!... (Jesus Cristo não responde). Engraçado!... Deve estar zangado!... Então, é verdade que és descendente do santo rei David? (Jesus Cristo não responde). É verdade que queres fazer um nôvo rcino e nos enxotar para fora? (Jesus Cristo não responde). Ah! Ah! Compreendo. Êste homem é louco. Vocês não são muito espertos, senhores fariseus. Que o metam no uniforme dos doidos, que é uma túnica vermelha. E agora, chega. Vocês já me aborreceram demais. Já que Jesus Cristo está contra os Romanos, o caso pertence ao tribunal de Poncepilhato, que é embaixador. Vão dizer-lhe que êle se arrume... Cavaleiros, ponham o acusado para fora!

Os cavaleiros obedecem e os fariseus saem após terem saudado Herodes.

## OUTRA CENA

No palácio de Poncepilhato, que está com sua mulher

**A MULHER** — O que é que você tem, meu querido Poncepilhato? Você está sonhando?

**PONSEPILHATO** — Minha cara Hortênsia, estou infeliz! Trouxeram-me à presença Jesus Cristo, que não quis condenar e estou atormentado.

**A MULHER** — Você tem razão, Poncepilhato! Tive um pesadelo esta noite e também não me sinto lá muito tranqüila. O que é que você vai fazer?

PONSEPILHATO — Não sei! Mandei o acusado para Herodes. Mas o povo quer a morte dêle e permanece debaixo da minha janela. Está ouvindo seus gritos?

O POVO — Morra! Morra Jesus Cristo!

A MULHER — Parece que trazem o acusado de volta!

PONSEPILHATO — Que maçada!... Não sei o que devo fazer!..  
(Entra um cavaleiro).

O CAVALEIRO — Senhor, não fica zangado, mas Herodes não quer fazer nada com Jesus Cristo e mandou-o de volta para ti. O povo permanece em frente ao teu palácio e vai atirar pedras nas tuas janelas se não lavrares a sentença, já.

PONSEPILHATO — Então manda entrar o acusado!

O POVO — Morra! Morra Jesus Cristo!... (Entra Jesus Cristo, seguido pelos três fariseus).

PONSEPILHATO — É você que se faz chamar o rei dos Judeus?

JESUS CRISTO — Sou eu!

PONSEPILHATO — Acusam-te de muitas coisas e querem tua morte. Vais te deixar acusar sem nada responderes às acusações? (Jesus Cristo não responde). Senhores fariseus, acho que êste homem não fez nada de mal!

OS FARISEUS — Senhor, o povo quer a morte dêle e se não o condenares, escreveremos a Roma para dizer que o senhor governa mal o país.

PONSEPILHATO — Vocês são cacetes. Enfim... como é dia de festa para os judeus e é hábito soltar um prisioneiro, vou soltar um. Quem querem, o pobre Jesus Cristo ou o bandido Barrabás?

OS FARISEUS — Vamos perguntar ao povo (Vão à janela). Quem querem que soltem: o bandido Jesus Cristo ou o pobre Barrabás?

O POVO — Que soltem o pobre Barrabás!...

PONSEPILHATO — Cada vez fica pior!... Tirem o bandido Barrabás da cadeia! Não há mais justiça!... E agora, senhores fariseus, o que é que vão fazer com Jesus Cristo?

OS FARISEUS — Vamos perguntar ao povo (Vão à janela). O que é que querem fazer com o bandido Jesus Cristo?

O POVO — Crucifiquem-no! Crucifiquem-no!

PONSEPILHATO — Ai de mim! São feras! Não posso fazer nada. Cavaleiros, levem o acusado à janela para mostrá-lo ao povo! (Levam

Jesus Cristo até a janela e Ponsepilhato também vai à janela e diz): Eis o homem!...

O POVO — Morra Jesus Cristo! Viva Ponsepilhato! Viva Barrabás! Vivam os fairseus! (Os três fariseus começam a dançar, mas Ponsepilhato bate nêles).

PONSEPILHATO — Fiquem quietos... Mas eu sou inocente do sangue dêste homem, pois é um justo!

O POVO — Que seu sangue recaia sôbre nós e nossos filhos!

PONSEPILHATO — Cavaleiros, vão buscar uma bacia com água porque quero lavar as mãos! Que ponham o acusado para fora!... (Todos saem. Ele cai nos braços da sua mulher). Ah! como estou triste!... Vão matar um inocente!...

## OUTRA CENA

SÃO MIGUEL — Agora é Sexta-feira Santa! Jesus Cristo vai morrer. Vai expiar o pecado original, como um carneiro. Já está se preparando um sinistro cortejo. Aqui é a rua que leva ao Calvário (Levanta os braços ao céu). Anjos do firmamento, parai de cantar e chorai agora (Sobe ao céu. O povo está chegando).

O POVO — É aqui que vai passar a procissão que leva Jesus Cristo à morte com o bom ladrão e o mau ladrão. Por que vão matar o infeliz? Fêz o bem, curou doentes, distribuiu pão. Amou a mãe dêle e disse coisas que se a gente seguisse seríamos melhores uns para os outros.

COMPANHIA DE SOLDADOS — Um, dois! Um, dois!... alto! Descansar armas! (A companhia pára) Vamos parar, pois os condenados não podem seguir e o pobre Jesus Cristo carrega uma cruz tão pesada que quase não agüenta... Ombro, armas! Marcha!... Um, dois!... Um, dois!... (Prosseguem a marcha).

MONGES DE PRÊTO — (Cantam) Dies irae dies illa. Solvet saeculum in favilla (Prosseguem o caminho).

O POVO — Coitadinho... Lá vem o condenado!... Que coisa! É terrível! Jesus Cristo não conhece mais o caminho! Está cheio de sangue e colocaram uma coroa de espinhos na cabeça dêle!... Olhem!... Vai cair!... (Jesus Cristo aparece, curvado debaixo de uma cruz enorme).

JESUS CRISTO — Ah! Que terrível via-sacra!... Vou cair pela primeira vez (Cai).

OS SOLDADOS — (Batem nêle) Levanta, miserável! (Jesus Cristo levanta-se).

O POVO — Os soldados não têm piedade... Estamos chorando de tão triste que tudo isto é!...

JESUS CRISTO — Pobre gente! Não chorem por mim, mas chorem antes por vocês e seus filhos. Ah! Não posso mais! Vou cair pela segunda vez!

O POVO — Olhem! Está cambaleando! (Jesus Cristo cai).

OS SOLDADOS — (Batendo nêle) Levanta, miserável!

JESUS CRISTO — (Levanta-se) Ah! Morro de sede! Tu que estás olhando para mim, não terás um copo d'água?

O JUDEU — Não! Não! Nada tenho para bandidos da tua laia!...

JESUS CRISTO — Como castigo, terás de andar até o fim do mundo. Vai calçar tuas botinas! Ah! Estou exausto, outra vez!

O POVO — Olhem!... Está cambaleando novamente!...

JESUS CRISTO — Não tenho mais fôrça! Vou cair pela terceira vez! (Cai).

O SOLDADOS — (Batendo nêle) Levanta, miserável!

SIMÃO DE CIRINEU — Quero ajudar êste infeliz (Ajuda Jesus, que se põe novamente a caminho).

Chegam os dois ladrões com suas cruces, depois os juizes e, no fim, um pelotão de soldados ao som do tambor. O povo segue o cortejo. Então chegam um homem e uma mulher.

SÃO JOSÉ — Coragem, Santa Maria. Está quase no Calvário!...

SANTA MARIA — Não sei mais chorar e há sete espadas no meu coração... Que vão fazer com meu filho?

SÃO JOSÉ — Ai de nós! Vão crucificá-lo! Mas lembra-te que teu filho é o filho de Deus! Toma o teu rosário e reza! (Proseguem o caminho).

O JUDEU ERRANTE — (Entra aos pulinhos) Ah! Como estou castigado! Eis que estou obrigado a andar até o fim do mundo! Haverá um homem mais infeliz do que o judeu errante?

**JUDAS** — (Entra) É terrível... O que é que tive coragem de fazer? Vendi meu mestre por trinta cruzeiros!... Haverá um homem mais infeliz do que Judas?...

**PONSEPILHATO** — (Entra) É terrível!... Apesar de ter lavado as mãos, bem sinto que condenei um inocente!... Nunca mais poderei dormir. Haverá um homem mais infeliz que Ponselhato?

**SÃO PEDRO** — (Entra) E eu, São Pedro, reneguei Nosso Senhor quando o galo cantou!... Ele que foi tão bom para mim! Haverá um homem mais infeliz que São Pedro?

**SÃO MIGUEL** — (Desce do céu) Sim, vocês são uns infelizes e todos aquêles que não querem acreditar em Deus nem observar o que a Igreja manda, também são infelizes. Mas o que vocês fizeram foi anunciado pelos profetas. Judeu errante, erra pelo mundo... Judas, vá até o fim do seu desespero!... Ponselhato, fique roído pelo remorso até tua última hora. E tu, São Pedro, chora tôdas as lágrimas do teu corpo até que te ponham com a cabeça para baixo. Amém.

**OS QUATRO** — Amém.

## OUTRA CENA

No Calvário. O céu ficou todo preto, com a lua de um lado e o sol do outro. A cruz com Jesus no meio e os dois ladrões, à esquerda e à direita. Há soldados romanos, os fariseus, Santa Maria e São José.

**UM SOLDADO** — Eu quero um pedaço do vestido.

**SEGUNDO SOLDADO** — Me dêem também um pedaço.

**OS FARISEUS** — Então, eis aquêles que fazia milagres, pregado, todo pálido, na cruz! Não está mais tão orgulhoso! Por que não se salva a si mesmo, êle que veio para salvar os homens? Em vez de uma coroa de rei, tem uma coroa de espinhos. Vejam, êle vai nos responder, está abrindo a bôca para falar!

**JESUS CRISTO** — Ah! Meu pai! Por que me abandonaste?

**OS FARISEUS** — Ah! Ah! Ah! (Riêm). Êle está chamando o pai dêle!... Vai falar outra vez...

**JESUS CRISTO** — Estou com sêde!...

OS FARISEUS — Ah! Ah! Ah! Ah! Está com sede!... que lhe dêem a beber vinagre numa esponja (Um soldado o faz).

SANTA MARIA — Meu pobre filho! Como deves sofrer com teus pés e tuas mãos pregados...

JESUS CRISTO — Sofro principalmente, querida mãe, por te deixar sòzinha na terra! São João está contigo?

SÃO JOÃO — Aqui estou, Senhor!

JESUS CRISTO — São João, vais te tornar o filho de Santa Maria, no meu lugar, e cuidará dela até o dia em que a farei subir viva ao céu!

SÃO JOÃO — Prometo-o, Senhor!

BARRABÁS — (Entra) Sou Barrabás, o bandido que vem ver aquêlo que condenaram no meu lugar!...

OS FARISEUS — É Jesus Cristo!

BARRABÁS — Senhores Fariseus, não é justo!...

OS FARISEUS — Some-te daqui! (Barrabás foge). Escutem, Jesus Cristo vai falar novamente.

JESUS CRISTO — Bom ladrão, tenho piedade de tí, pois parece que estás te arrependendo. Hoje estarás comigo no paraíso!...

O BOM LADRÃO — Obrigado, Jesus Cristo!...

JESUS CRISTO — Meu último momento está se aproximando. Então irei onde estão as almas dos justos que esperam que o céu seja reaberto. Ah! estou prevendo coisas terríveis! Em breve os Turcos virão destruir Jerusalém e não ficará pedra sôbre pedra.

OS FARISEUS — Ah! Ah! Ah! Ah! Quer nos assustar!

OS SOLDADOS — Está começando a ficar tão escuro! E são apenas três horas. Estamos com medo.

OS FARISEUS — Nós também... Jesus Cristo está ficando todo lívido. Vai morrer.

JESUS CRISTO — Meu Pai, coloco minha alma em tuas mãos!... (Solta um grito).

OS SOLDADOS — Está morrendo!

O trovão estala e espectros aparecem.

Os FARISEUS — Eis que os mortos saem dos túmulos! Fugamos!

Fogem. O trovão aumenta. Há relâmpagos. O vento sopra.

Os SOLDADOS — Vamos embora! Matamos um santo! Os Turcos estão chegando para destruir Jerusalém! Que desgraça! (Vão embora).

SÃO JOÃO — As Escrituras se cumpriram! (Toma nos braços Santa Maria, que desmaiou).

## OUTRA CENA

É noite. No cemitério, com uma grande árvore e a lua vermelha, Judas entra.

JUDAS — Eis o lugar que convém ao meu desespero! Sem dúvida, aconteceram coisas terríveis! Ai de mim! O que é que vai ser de mim? Sou o assassino de Jesus Cristo. Ninguém jamais cometeu um crime tão hediondo, pois é o filho de Deus que vendi por trinta cruzeiros! Dinheiro horrível! De vergonha, atrei-o no templo, depois que comprei uma corda (O anjo da guarda desce).

ANJO DA GUARDA — Judas! Por que compraste uma corda?

JUDAS — Para me enforcar, senhor Anjo da Guarda. Tu bem sabes que para mim tudo acabou. Está escrito no meu rosto que eu me chamo Judas e quem é que não conhece Judas agora, depois do meu crime? Só me resta ir na escuridão, pagar pelos meus crimes!

ANJO DA GUARDA — Judas! Não faças isto!... Se quiseres te arrepender, podes ainda obter o teu perdão de Jesus Cristo. Ninguém sabe quão bom êle é!

JUDAS — Não é possível! Jesus Cristo não pode nunca me perdoar. Me deixa em paz.

ANJO DA GUARDA — Tens um coração de pedra. É muito triste! (Volta para o céu).

JUDAS — Agora, vou me enforcar com esta corda (Sobe numa árvore). Adeus, céu e terra, passarinhos e florzinhas. Vou morrer, e quando se morre é para sempre. Um... dois... três (Balança-se na árvore).

**A MULHER DE JUDAS** — (Que entra) Onde está meu salafração de marido? Vi que vinha para cá.

**JUDAS** — (Enforcado) Estou aqui, senhora Judas... Alto e sêco, e longe da minha felicidade!... Estou ocupado a morrer. Mas olha, mesmo assim, ainda te faço uma careta, velha bruxa!

**A MULHER** — Que sorte! Não pensa que vou cortar a corda! Livrei-me de boa!... Mas espera aí. Ainda não acabaste comigo (Pega um pau e bate nêle).

**JUDAS** — Ai... ai... ai... Oh! ai... Tenha pena de mim, minha mulherzinha querida...

**A MULHER** — Pena de ti!... Olhe... quero arrebentar esta sua carcaça de judeu... Você é um espião, um safado, um salafração... Vou bater em você até quebrar o pau.

**JUDAS** — Não mereci tanto!... Ai... ai... ai... Minha bela alma vai embora!...

**A MULHER** — Você morreu agora?

**JUDAS** — Morri! (Suspira).

**A MULHER** — Não é sem tempo! E já que fiquei viúva, vou casar-me outra vez!...

**O DIABO** — (O diabo surge) Com o diabo, senhora Judas!

**A MULHER** — Socorro!... O diabo!

**O DIABO** — Em pessoa, senhora Judas! Agora você vai pegar seu marido nas costas e carregá-lo ao inferno! (Cem diabos pequenos surgem e envolvem a mulher. Dão gritos tremendos. Ela carrega Judas nas costas e os diabos fazem um cortejo, cantando).

## OUTRA CENA

Ainda é noite.

**SÃO MIGUEL** — (Sòzinho) Agora é a paz no mundo inteiro. Jesus Cristo morreu pelos pecados dos homens. Faz dois dias que êle descansa no túmulo frio. Os anjos do firmamento choram. É verdade que grandes coisas aconteceram, tanto assim que nunca mais verão coisas semelhantes. Por tôda parte, durante os séculos, colocarão a cruz.

É o signo da vitória do bem sobre o mal!... Mas quem é este personagem horrível que chega dançando, quando há luto por toda parte? (A Morte entra). Quem és tu, espectro branco?

A MORTE — Sou a Morte!...

SÃO MIGUEL — E por que estás alegre, Morte lívida?

A MORTE — Estou contente porque Jesus Cristo está com "Pie-kiek"<sup>(80)</sup>.

SÃO MIGUEL — Estás mentindo! Jesus Cristo não está com "Pie-kiek". Não morreu nem pode morrer!... Amanhã, antes do sol nascer, terá saído todo iluminado do seu túmulo! Oh! Morte, não és mais temível!... O céu se abriu para todos os homens!... É a eternidade que começa!...

A MORTE — Não tenho medo de ti!...

SÃO MIGUEL — É assim? Não queres me obedecer? (Começa a bater na morte, que dá gritos terríveis).

A MORTE — Não me mates, grande São Gabriel. Volta à escuridão! (Sai).

SÃO MIGUEL — Vejo dois casais que se aproximam! Estou reconhecendo eles (Um casal vai para a esquerda, outro para a direita. Ele se dirige a este casal). Bom dia, Santa Maria; bom dia, São José. Ainda estão tristes?

SÃO JOSÉ — Não, São Miguel, porque os homens foram salvos.

SANTA MARIA — E eu, Santa Maria, mãe dele, estou me tornando a mãe de todos os homens!

SÃO MIGUEL — (Ao casal da esquerda) Bom dia, Adão! Bom dia, Eva! Por que voltaram esta noite?

ADÃO — Voltamos para nos alegrar e para agradecer a Jesus Cristo que redimiu o nosso primeiro pecado!...

EVA — E eu expiei na dor por ter dado ouvidos à serpente. Mas nossa culpa será apagada pelo batismo!

SÃO MIGUEL — Ainda estou vendo outros homens que se aproximam (Os apóstolos entram e colocam-se no fundo do palco). São os apóstolos! O que é que vão fazer, senhores apóstolos?

SÃO PEDRO — Eu sou São Pedro e fui nomeado Papa. Irei a Roma para fundar a grande Igreja de Jesus Cristo.

---

(80) Apelido dado à morte pelo povo (Nota de Yvonne JEAN).

OS APÓSTOLOS — E nós vamos nos espalhar pela terra e pelo mar para propagar a verdade e fundar pequenas igrejas de Jesus Cristo, sob a obediência de São Pedro.

SÃO MIGUEL — Ótimo, muito bem, e serão todos célebres... Vejo mais alguém que chega.

O JUDEU ERRANTE — Ai de mim! Sou o judeu errante! Terrível é meu castigo por não ter tido piedade de Jesus Cristo, que estava com sede.

TODOS — Bem feito!...

O JUDEU ERRANTE — Estou muito infeliz e quero lhes cantar minha infelicidade (Canta).

Isaac Laquedem  
por nome me deram,  
nascido em Jerusalém,  
cidade mui renomada.  
Sim, sou eu, meus filhos,  
que sou o Judeu Errante!  
Mas vou dizer-lhes uma coisa:  
todos os judeus são castigados e andarão  
no mundo sem ter nunca mais  
um país. Adeus, meus senhores. Já  
me quedei por muito tempo aqui.  
Louvado seja Jesus Cristo (Saí).

TODOS — Louvado seja Jesus Cristo.

SÃO MIGUEL — Não vejo mais ninguém chegar. Eis o dia que nasce (Faz-se a luz). É domingo de Páscoa. Não sabeis da grande notícia?

TODOS — Qual é a grande notícia?

SÃO MIGUEL — O terceiro dia chegou. Os soldados que guardavam o túmulo caíram nas suas bundas. De repente fez um luar com mil sóis. É Jesus Cristo...

TODOS — É Jesus Cristo...

SÃO MIGUEL — Ressuscitou!

TODOS — Ressuscitou! Ressuscitou!

SÃO MIGUEL — Alegremo-nos e celebremos o dia famoso com uma canção  
(Cantam).

SÃO MIGUEL — Onde vão, Santas Mulheres  
Com êstes bons perfumes?  
Onde vão, Santas Mulheres?

TODOS — Ver Jesus Cristo morto!

SÃO MIGUEL — Está na sua tumba  
Já passados três dias.  
Está na sua tumba.

TODOS — Bem morto para sempre!

SÃO MIGUEL — Que infelicidade,  
Ai, que grande piedade,  
que infelicidade!

TODOS — Que Jesus seja morto!

SÃO MIGUEL — Mas sabem da notícia,  
Oh! que espanto louco,  
Mas sabem da notícia?

TODOS — Jesus não está mais dentro!

SÃO MIGUEL — Quebrada a pedra fria,  
Um anjo sentado nela,  
Quebrada a pedra fria!

TODOS — Fugiu o nosso Jesus!

SÃO MIGUEL — Está pelo mundo afora,  
Disse o anjo de ouro,  
Está pelo mundo afora!

TODOS — Ainda duvidais?

SÃO MIGUEL — Parai as choradeiras,  
Louvai à plena voz,  
Parai as choradeiras!

TODOS — O Jesus e a cruz.

SÃO MIGUEL — Que reina sôbre a terra  
E também no céu todo,  
Que reina sôbre a terra.

Todos — Já viram algo assim?

SÃO MIGUEL — Cantemos com as mulheres  
O rei nôvo e brando,  
Cantemos com as mulheres!

Todos — Jesus saiu da tumba  
Jesus saiu da tumba!...  
Aleluia!

(Todos sobem ao céu)

## BIBLIOGRAFIA

- ACUÑA, Juan Enrique, *Teatro de titeres*, Editorial Futuro S. R. L., Buenos Aires, 1960.
- ALMEIDA, Renato, *Inteligência do folclore*, Livros de Portugal, Rio de Janeiro, 1957.
- ANDRADE, Mário de, *O baile das quatro artes*, Livraria Martins Editôra, São Paulo, s. d.
- A Pimenta*, n.º 92, Recife, 1902.
- AQUINO, São Tomás de, *Suma teológica*, edição bilingüe com o texto latino da edição crítica Leonina. Tradução e anotações por uma comissão de padres dominicanos presidida pelo Exmo. e Revmo. Sr. Dr. Frei Francisco Barbado VIEJO, O. P., volume I, Biblioteca de Autores Christianos, Madri, 1957.
- ARAÚJO, Hilton, "História e valor pedagógico do teatro de fantoches", in *A arte dramática na escola secundária*, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1960.
- ARNOLD, Paul, *Frontières du théâtre*, Éditions du Pavois, Paris, 1946.
- AURÉLIO, Marco, *Meditações*, Livraria José Olympio Editôra, Rio de Janeiro, 1957.
- BARBOSA, Júlio, "Bonecos e sombras", in *Diário de Pernambuco*, Recife, 1948.
- BATY, René Chavance e Gaston, *Vie de l'art théâtral*, Librairie Plon, Paris, 1932.
- BÉNAZET, Alexandre, *Le théâtre au Japon*, Ernest Leroux Editeur, Paris, 1901.
- BERGSON, Henri, *La risa*, tradução revista por Amália Haydée RACCIO, Editorial Losada S. A., Buenos Aires, 1939.
- BERNARDINI, Francesco, *Perché ridiamo?*, Ulrico Hoepli, Milão, 1934.
- BORBA FILHO, Hermilo, "Os bonecos invadem o Recife", in *Fôlha da Manhã*, Recife, 1948.
- BORBA FILHO, Hermilo, "Mamulengo, teatro de melodrama", in *Região*, Recife, 1946.
- BORBA FILHO, Hermilo, *História do teatro*, Livraria Editôra da Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro, 1953.
- BORDAT, Francis Bencrat e Denis, *Les théâtres d'ombres*, L'Arche, Paris, 1956.
- BRAGA, Íris Barbosa Melo, e Zora Seljan, *João Minhoca (A história dos bonecos contado-*

- res de histórias), Editora do Brasil S. A., São Paulo, s. d.
- BUTLER, E. M., *Rainer Maria Rilque*, tradução de Pablo SIMON, Editorial Poseidon Buenos Aires, 1943.
- CAMPOS, Renato Carneiro, *Folhetos populares na zona dos engenhos de Pernambuco*, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Recife, 1957.
- CARDOSO, Lúcio, *Maleita*, Schmidt, Rio de Janeiro, 1934.
- CASCUDO LUIS da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro*, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1954.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Espasa-Calpe Argentina S. A., Buenos Aires, 1951.
- CHESNAIS, Jacques, *Histoire générale des marionnettes*, Bordas, Paris, 1947.
- COSTA, F. A. Pereira da, "Vocabulário pernambucano", *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Pernambucano*, vol. XXXIV, n.º 159-162, Recife, janeiro a dezembro de 1936.
- DITTMER, Kunz, *Etnologia general*, tradução de Jasmin Reuter, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- DUBECH, Lucien, *Histoire générale illustrée du théâtre*, Librairie de France, Paris, 1933.
- DUCKWORTH, George E., *The complete roman drama*, Random House, Nova York, s. d.
- EDMUNDO, Luiz, *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, 1932.
- FLUCHÈRE, HENRI, *Presentation de Shakespeare, dramaturge elisabethain*, Cahiers du Sud Paris, 1948.
- FREYRE, Gilberto, *Casa-grande & senzala*, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1943.
- GERVAIS, André-Charles, *Marionnettes et marionnettistes de France*, Bordas, Paris, 1947.
- GHELDERODE, Michel de, *Le mystère de la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, avec tous les personnages pour les théâtres de marionnettes, reconstitué d'après le spectacle, Bruxelles, Éditions de la Renaissance d'Occident, 1905.
- GHELDERODE, Michel de, *Les entretiens d'Ostende*, L'Arche, Paris, 1956.
- GOETHE, J. W., *Wilhelm Meister*, Editorial Claridad S. A., versão de Rogerio Z. Falguera, Buenos Aires, 1944.
- GÓIS, Maria Helena, *Teatrinho de fantoches*, Ministério da Agricultura, Rio de Janeiro, 1957.
- GRAU, Jacinto, *El hijo prodigo y El señor de Pigmalión*, Editorial Losada S. A., Buenos Aires, 1940.
- GUARDIA, Alfredo de La, *García Lorca, persona y creación*, SUR, Buenos Aires, 1944.

- GUZMÁN, Pascual González, *Los dos mundos de Don Perlimplin*, in Revista do Livro, Ano IV, n.º 16, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1959.
- JEAN, Yvonne, *Marionetes populares*, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1955.
- Jornal do Recife*, de 24/12/1896 e 24/12/1910.
- KLEIST, Heinrich von, *Teatro de marionetes*, tradução de Paulo Mendes CAMPOS, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1952.
- LADJANE, "Cheiroso na Revista da UNESCO", in *Jornal do Commercio*, Recife, 1955.
- LANER, Léo, "Uma fuga para o reino das fadas", in *Teatro Ilustrado*, Ano II, N.º 16, Rio de Janeiro, dezembro, 1959.
- Lanterna mágica*, Números 507 e 515, Recife, 1896 e 1897.
- LAWRENCE, D. H. "Pornography and obscenity", in *The portable D. H. Lawrence*, The Viking Press, Nova York, 1954.
- Les spectacles a travers les ages*, prefaciado por Denys AMIEL, colaboração de Achille ASTRE, André BOLL, H.-G. IBELS, LEGRAND-CHABRIER, Henri LYONNET, Pierre MAUDRU, Auguste RONQUET, Charles SICLIS e VALMY-BAYASSE, Aux Éditions du Cygne, Paris, 1931.
- LORCA, Federico García, *Cinco farsas breves*, Editorial Losada S. A., Buenos Aires, 1953.
- MACHADO, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Editorial Confluência, Lisboa, 1956.
- MAGALHÃES, Aluísio, "Teatro de bonecos", in *Boletim da Cidade e do Porto do Recife*, Diretoria de Documentação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife, Recife, Jan.-Dez., N.º 15-18, 1945.
- MAGALHÃES, Basílio de, *O folclore no Brasil*, Edições O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1960.
- MILLER, Henry, "Obscenity and the law of reflection", in *The intimate Henry Miller*, The New American Library, Nova York, 1959.
- OBRY, Olga, "Mamulengo", in *Argumentos*, Rio de Janeiro, 1948.
- OBRY, Olga, *O teatro na escola*, Edições Melhoramentos, São Paulo, s. d.
- PAGNOL, Marcel, *Notes sur le rire*, Nagel, Paris, 1947.
- PENTEADO, Reynaldo Bayrão e Darcy, *Nosso teatrinho de bonecos*, Edições Melhoramentos, São Paulo, s. d.
- PICARD, L.-B. *Théâtre choisi*, Laplace, Sanchez et Cie. Éditeurs, Paris, 1881.
- PIMENTEL, Altamar de Alencar, "O João Redondo", in progra-

- ma da *Noite Folclórica*, realizada por ocasião do Terceiro Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, Cabedelo, 1963.
- PONTES, Joel, "O cabo 70, Ascenso e o Teatro do Estudante", in *Jornal Pequeno*, Recife, 1947.
- RILKE, Rainer Maria, *Elegias de Duino*, tradução de Dora Ferreira da SILVA, s. e., S. Paulo, 1956.
- ROHAN, Beaurepaire, *Dicionário de vocábulos brasileiros*, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1889.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les confessions*, Éditions Garnier Frères, Paris, 1946.
- TAMAYO, Guillermo Pérez, *Comédias para títeres*, Libreria "El Ateneo" Editorial, Buenos Aires, 1950.
- The complete puppet book* — a book on educational puppetry written by members of the Educational Puppetry Association, selected and edited by L. V. WALL, B. A.; revised and enlarged under the editorship of G. A. WHITE, M. A., LL. B. (Cantab), Faber and Faber Limited, Londres, 1956.
- The puppetry Journal*, Ohio, U. S. A., volume X, N.º 2, 3, 4, 5 e 6; volume XI, N.º 1, 2, 3, 4, 5 e 6; volume XII, N.º 1, 2, 3, 4, 5 e 6; volume XIII, N.º 1, 1958-1961.
- VICTORIA, Marcos, *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1945.
- VILLAFANE, Javier, *Los niños y los títeres*, Libreria y Editorial "El Ateneo", Buenos Aires, 1944.