



•

•

cachorrô dorme na cinza

•

graça e desgraça na casa
do engole cobra

•

o moço bom e obediente

novembro de 1958

1955. ER. 44. 002. 001 (4)



cachorro dorme na cinza

autor: echio reis

Nasceu em Salvador — 1939. É aluno do 2º ano de Interpretação e de Formação do Autor.

Como ator participou das seguintes peças montadas na Escola:

O“ boi e o burro no caminho de Belém”	— Pastor
“A Via-Sacra”	— O Cronista
“As Três Irmãs”	— Saliony
“O moço bom e obediente”	— O Ajudante

Como aluno do Curso de Desenho do Traje colaborou em “A Almanjarra” fazendo um dos figurinos.

“Cachorro Dorme Na Cinza” é seu primeiro exercício no Curso de Formação e marca sua estréia de autor.



4
 graça e desgraça na
 casa do engole cobra
 francisco pereira da silva

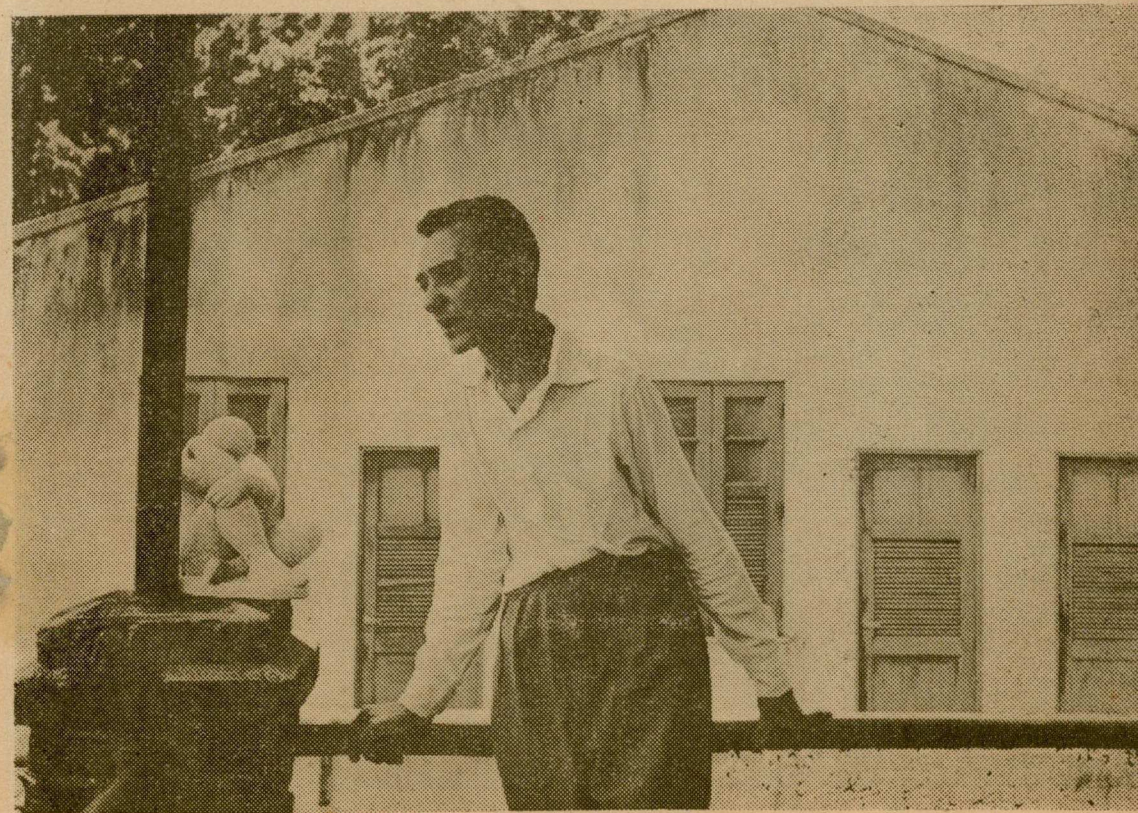
«pau de arara curtindo há 16 anos, no Rio, a sua nostalgia», é de Campo Maior, Piauí, onde nasceu em 1920. Durante algum tempo foi crítico teatral de «A Última Hora» e do «Diário Carioca». Estreiou como autor em 1952 com a peça «Lázaro», encenada pelo Teatro do Estudante do Brasil no Teatro Duse (Rio). No ano seguinte, o grupo «Studio 53» montou seu «Caso do Chapéu». Em 1956, o Teatro Nacional de Comédia apresentou «Memórias de um Sargento de Milícias», adaptação do romance de Antonio Manuel de Almeida. Recentemente o Teatro de Arena, da Escola Dramática, do Clube Ginástico Português (Rio) apresentou sua peça «A Nova Helena», que, refundida, tem agora o nome de «O Vaso Suspirado». Entre suas peças inéditas encontram-se «Apólice» e «Uma carga de laranjas». Adaptou para teatro de marionetes o folheto de Manoel Camilo dos Santos «Briga de um velho com uma velha», a que deu o nome de «Graça e Desgraça na Casa do Engole Cobra».

«... o texto não é só meu, e no caso, não tive autorização do cantador para a adaptação. O autor, me parece, é paraibano e eu prezo muito a gente paraibana — facão e «copyright».

Atualmente trabalha numa série de Farsas do Nordeste, inspirando-se em historietas e figuras populares de sua terra.

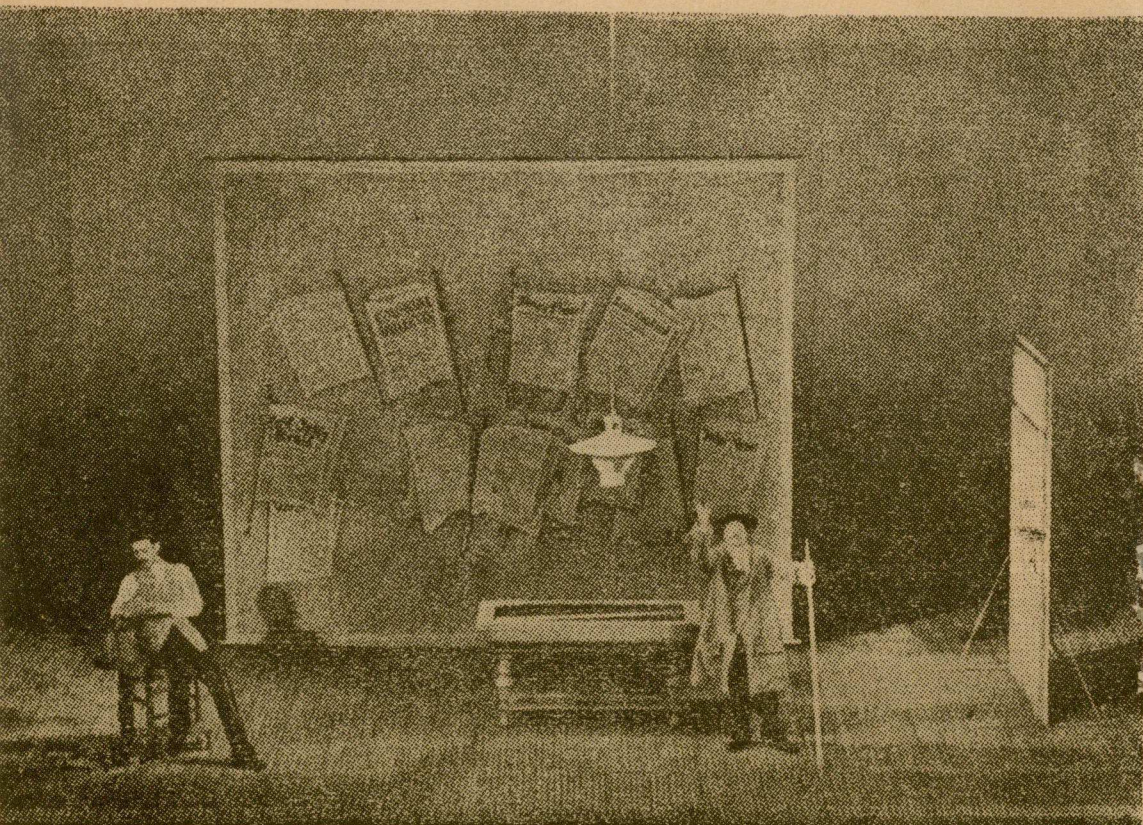
escola de teatro da Universidade da Bahia

REPERTÓRIO 5



n o t a

m. gonçalves



cena de bilhar no hotel raven "trumpets and drums", de bertold brecht.

Campina da Casa-Forte. Dos passeios que fazíamos com a velha ama, eu e meus irmãos, ficaram duas lembranças: um **tablado** armado ao lado da igreja e o seu **telão** de fundo. Pastoril que representava os episódios do nascimento de Cristo e a alegoria do Ano Novo. Esses dois elementos realizavam a presença material do teatro e a sua mágica. Era a revelação para o menino de cinco anos, que não sabia ainda que num tablado exatamente igual àquele do pastoril, comediantes de outras épocas, chamados «comediantes dell'Arte», viajavam como numa barca, de lugar em lugar, levando a sua arte popular de representar. Para mim, essa era a primeira lição de teatro. Depois, havia também as vozes que eram ouvidas misteriosamente à passagem de uma casa, onde os atores se exercitavam nos cantos e nas fâlas dos Autos.

O milagre se realizava depois, na noite fantástica de Natal (noite em que era permitido ficar acordado), quando menino,

assistia maravilhado à representação sob a luz fosforescente e colorida das «caraduras».

Tudo que fiz ou posso fazer no teatro, sei bem, que dependem daqueles espetáculos da Campina da Casa-Forte. Muitas vezes voltei a encontrar o tablado e o telão pintado do pastoril.

Acreditei sempre na realidade das sombras, dos bonecos, do mamolengo, mesmo quando vim a descobrir a existência de um homem por trás da cortina. Nunca me rendi à evidência do dr. Babau que falava por todos os bonecos — para mim, eram vozes diferentes que vinham daquela gente pequena que se movia acima da cortina. E eu não conhecia ainda o ajudante do Teatro japonês, que se supõe, a gente não vê. Consciência mágica do Teatro.

E não é coincidência: algumas pessoas que colaboram nêsse pequeno espetáculo de ilusão, foram muitas vezes buscar inspiração no teatro de figuras para encontrar nêle a pureza dos elementos essenciais.



o moço bom e obediente

a peça e o teatro nô

«O Moço Bom e Obediente», de Betty Barr e Gould Stevens, também conhecida pelo nome de «O Espelho», é uma peça escrita «à maneira japonesa», inspirada na «Imagem» de Grace James e aproveitando elementos da mais antiga forma teatral do Japão — o Teatro Nô.

Além dos cancioneiros (Manioshu e Hiakuninshu) e das formas curtas de poesia (Haikai e Tanka) o povo japonês tem na poesia do Nô a sua mais profunda e mais inspirada manifestação teatral. Paul Claudel fascinado por esta arte chamou para ela a atenção com a autoridade disseminadora dum grande escritor. Chamberlain e Revon deram-nos dela as primeiras amostras insuficientes. Gabriel Peri penetrou-lhe os segredos da linguagem e do contexto e Arthur Waley revelou a sua elevada beleza literária. O maior poeta americano de hoje, Ezra Pound declarou que «o Nô é uma das maiores artes do mundo». De tudo que viu no Japão, disse Bernard Shaw que o que mais o admirou foi o Nô. No entanto, estas obras, em que se contém o mais belo da poesia japonesa, não foram ainda reveladas aos países de língua portuguesa e espanhola. O interesse crescente pelo Nô, na Europa, mostrou-se recentemente: uma companhia vai em breve apresentá-lo em espetáculos em Paris e Berlim. Outra companhia vai em breve apresentá-lo ao Festival de Veneza e levá-lo depois às maiores cidades da Europa e Estados Unidos. «La vida es sueño», de Calderon de La Barca foi inspirada numa lenda japonesa (vinda da China) de onde saiu a célebre «Kantan», atribuída a Seami (já tratada no «Conto da Travesseira», do poeta Li Pi que viveu de 772 a 789 da era cristã). Yeats, inspirado no Nô, tentou criar uma nova forma de teatro «distinta, indireta e simbólica». Escreveram peças inspiradas no Nô, Gordon Bottomley e Laurence Binion, e Thornton Wilder em «Nossa Cidade» (Our Town) usa, na sua simplicidade nua, processos semelhantes. Paul Claudel escreveu também um ensaio sobre o Nô (L'Oiseau noir dans le soleil levant) e Henry de Montherlant anota que sua peça «Fils de Personne» tem analogias com esta forma de drama.

As correntes mais adiantadas do teatro europeu debatem-se por emancipar-se de todo possível naturalismo, do qual o Nô é uma antítese.

Nas explorações do Nô, repara Allardyce Nicoll, descobrimos um método distinto do método de Shakespeare, que tem sido até hoje a base de todo o teatro ocidental.

O Nô é um drama lírico. De origem religiosa, apareceu nos começos do século XIV, provavelmente na corte dos últimos «shoguns» de Kamakura. À semelhança do primitivo teatro europeu, nasceu das festas religiosas em que se louvavam os poderes e as graças dos deuses e, mais tarde, os feitos e a queda dos heróis. Na sua origem recebeu das danças sagradas, dos mimos e das farsas que se realizavam por ocasião das festas da sementeira do arroz. No seu desenvolvimento foi buscar temas nas lendas shintoístas e budistas, algumas destas providas da China, e nas grandes obras da literatura nipônica. Ainda hoje, antes de dançarem certos bailados do Nô, os atores têm de passar por um período de purificação. O ator Umehara aconselhava os filhos, para serem grandes atores, a ser puros e verdadeiros em todos os atos da sua vida.

A palavra Nô significa «talento», e daí exibição de talento, representação elaborada por um conhecedor com gosto e sentido dramático.

O Nô deve a forma que hoje tem ao padre shintoísta Kiyotsugu Kannami (1333-84) que depois foi escritor e ator, e a seu filho Motokiyo Seami (1363-1444) escritor, encenador e ator ao qual são atribuídas umas cem peças. A proteção que o shogum Yoshimitsu concedeu a Kannami e a Seami, que desfrutaram na sua corte de proteção e de estima, contribuiu para o desenvolvimento do Nô, que então atingiu a forma perfeita que conserva até hoje.

Existem umas oitocentas peças Nô, das quais se mantêm hoje no repertório das várias escolas uma terça parte. Tem o Nô duas excelentes qualidades: a elevada beleza lírica do texto e a pureza da realização cênica. A encenação é duma simplicidade tão grande que só não parece tosca por ser tão requintada.

Esta pureza é atingida pelo alto simbolismo do texto e do jôgo cênico. Os símbolos puros de que faz uso dão-lhe elo-

teatro japonês

quência e brevidade. A riqueza das sugestões dispensa longas declarações de palavras. Alguns passos simbolizam uma longa jornada. Uma pedra representa a montanha. Um ramo de árvore, a floresta. Esta simplicidade de meios dá-lhe uma nobreza direta e eloquente.

A representação do Nô tem a elevação e rigidez dum ritual. O cunho religioso originário, se lhe dá elevação e nobreza, imprime-lhe, também, por outro lado, a rigidez e uniformidade que o não deixaram progredir.

Os meios técnicos de que o Nô dispõe, procuram dar movimento, côr e interêsse à declaração do texto que é pura poesia lírica. O emprêgo destes meios, a inspiração poética, a simplicidade nobre, a fala direta à audiência têm levado escritores ocidentais a aproximá-lo da tragédia grega. Tal como a tragédia grega transporta-nos a um mundo rico e transcendente, cheio de sentidos revelados, onde os deuses e os homens se aliam e se combatem, nas lutas que decidem do destino humano. Não há cenário no Nô: uma pedra representará uma montanha; um coxim uma cama ou um palácio; uma vara, um barco. Sobre esta nudez elegante e severa, resplandecem as roupas preciosas, de sêdas riquíssimas. Destaca-se viva a magnífica beleza plástica das figuras, na lentidão dos seus movimentos ou na sua hierática imobilidade de estátua.

O jôgo cênico dá apenas o delineamento simbólico da história, deixando ao espectador o prazer de a imaginar. É como as pinturas esfumadas e vagas, impregnadas de budismo zen, em que dois breves traços são tôda a sugestão duma paisagem imensa. Mas a fôrça e riqueza dos símbolos puros, sobre que se constroi o texto e encenação, e o valor dramático das máscaras — obras-primas de grandes escultores — dão à representação extraordinária profundidade.

A realidade é sublimada e despida do accidental, e a visão da vida relacionada a valores de absoluto e de eternidade.

nô

Na confluência das danças sagradas, das festas populares e da influência civilizadora da China, nasceu no Japão, no século XIII ou XIV uma arte tôda simbólica, extremamente despojada e hierática, no molde imotável do qual Seami, autor, ator, dançarino e músico, criou suas obras primas dramáticas e poéticas.

kabuki

Saído do Nô, do teatro de marionettes e dos recitativos públicos, o Teatro Kabuki atinge em menos de meio século o apogeu de uma arte expressionista e espetacular levada ora ao grandiosismo, ora à coreografia pura, ora ao lirismo poético, contudo sempre sôbre-real. O Kabuki tem um autor de uma fertilidade, de um espírito poético e de um poder de evocação dramática prodigioso: Tchekamatsu Monzayemon.

shimpa

Primeiro esforço de renovação depois do fim do isolamento do Japão (época Meiji). O Shimpa desaparecerá rapidamente ou se transformará num gênero de teatro visinho da opereta e do teatro de "boulevard". Continua existindo, a gozar da preferência de um público amante do romantismo fácil.

shingeki

"Teatro Novo", forma ocidental do teatro japonês de hoje, saído do esforço dos jovens intelectuais e do Teatro Tsukiki, o "Vieux Colombier" japonês. O Shingeki já tem uma tradição. Grandes autores vivos, entre eles Junji Kinoshita, escrevem para as quatro novas escolas de arte teatral moderna no Japão. Suas obras tem, cada vez mais, uma tendência ao poético.

cecília meirelles e o teatro

Bibliografia

1958. ER. 4A. 002. 002 (17)



traduções	Péleas e Melisande Peer Gynt Bodas de Sangue Yerma Carteiro do Rei Antígone O Moço Bom e Obediente	Maeterlinck Ibsen Lorca Lorca Tagore Anouilh Barr
marionetes	O convidado de Pedra Auto do Tenente Coronel da Guarda Civil	Pushkin Lorca
nhôs	O vestido de plumas As sombras do Rio Espelho da ilusão A dama de Egughi	
peças	O jardim O az de ouro Quarteto Pequeno Oratório de Santa Clara Romance de Santa Cecília Oratório de Santa Maria Egípcíaca (escrito para a Escola de Teatro da Universidade da Bahia — fala, canto e instrumentos de percussão. Música de Ernst Widmer)	
marionetes	Auto do Menino Atrazado A Nau Catarineta	

o mamolengo

martim gonçalves

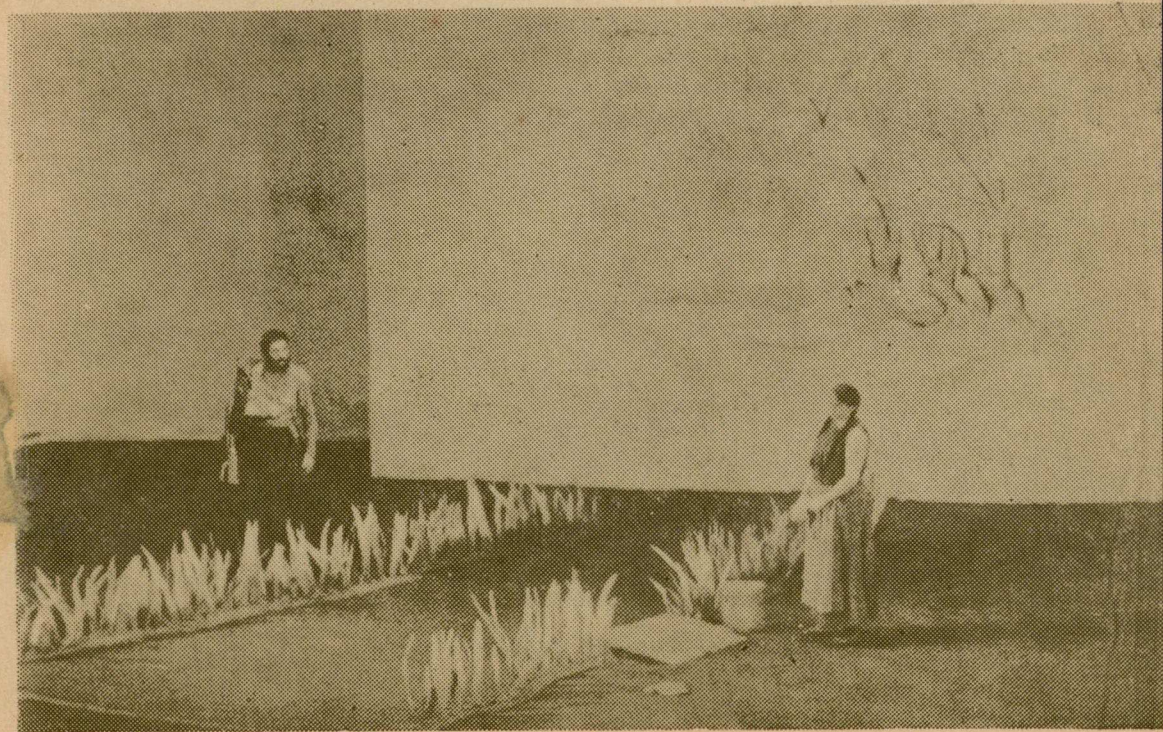
Como no teatro dos homens, pode-se identificar facilmente no teatro de bonecos, duas classes de espetáculos inteiramente distintas: o de fantoches e o de marionetes, um extremamente popular e direto e o outro, mais erudito e mais complexo.

A designação de «fantoche» é nova entre nós e substituiu a mais antiga, títere. O teatro de fantoches é por excelência um teatro de improvisação. As tentativas para obrigá-lo a um texto fixo resultaram sempre falhas. Como no caso de Garcia Lorca, com os «Amores de P. Perlinplin», em que os títeres perdem toda a espontaneidade que lhes é característica. O teatro de fantoches corresponde perfeitamente à «Commedia dell'Arte». E é sempre um espetáculo eminentemente popular na sua verve um tanto rude e primitiva. É o teatro da improvisação. Enquanto que as «marionetes» representam um gênero mais evoluído e se prestam admiravelmente à montagem de peças clássicas ou modernas que ordinariamente pertencem ao repertório dos atores «vivos».

O teatro de bonecos nas suas duas formas distintas era conhecido desde a mais alta antiguidade. Nos escritores clássicos como Aristóteles, Platão, Horácio e depois Santo Agostinho, encontram-se referências às figuras móveis de um teatro mecânico. Uma iluminura do século quatorze, conservada na Bodleian Library de Oxford, ilustra uma cena de «Punch and Judy», o tradicional teatro de fantoches da Inglaterra. E até hoje sobreviveram através dos séculos, algumas formas tradicionais, como os «polichinelos do porão» em Antuérpia, o «guignol» lionês, as marionetes sicilianas e os fantoches ingleses.

No Brasil, é o «mamolengo» a expressão mais antiga e primitiva do teatro de figuras. Muito popular em Pernambuco, é de importação europeia. Conserva sempre uma linha de ação dramática muito simples, inspirada diretamente nos fatos diários. Os bonecos têm cabeça e mãos de madeira (balsa) e o corpo de pano, vazio, como uma luva. São manipulados acima de uma cortina ou telão, por trás do qual se escondem os operadores. São eles também que falam pelos bonecos.

Além dos personagens comuns ao teatro de fantoches de outros países, foram aparecendo figuras regionais, que em



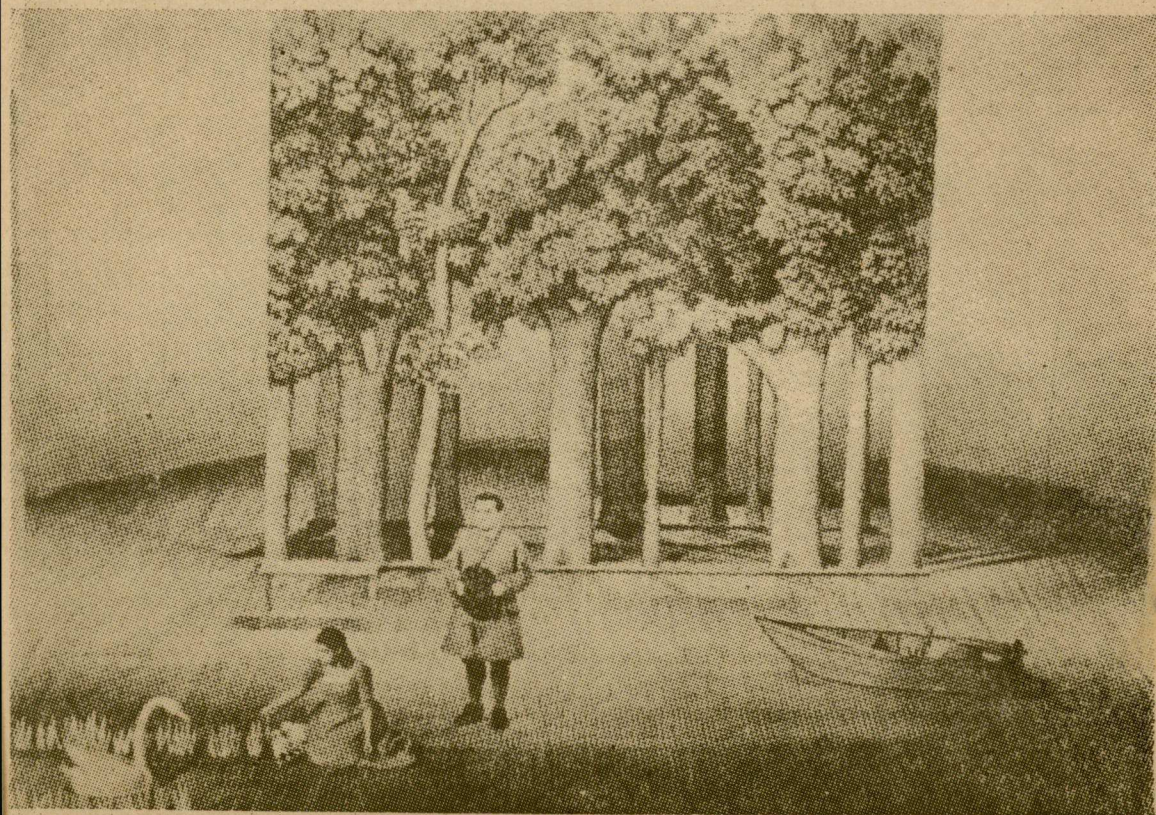
cena de "o círculo do giz caucasiano" de brecht pelo berliner ensemble.



cena de "wozzeck" pelo berliner tageblatt



cena de "o moço bom e obediente" pelo grupo "o tablado"



o encontro nas margens do rio, cena de "trumpets and drums" de brecht.

O sobrenatural no Japão não é mais do que a natureza. Ele não lhe contradiz as leis, sublinha o mistério. Tôda a finalidade da religião é colocar o espírito numa atitude de humildade e de silêncio em face das coisas permanentes.

Não é o macaco que está em movimento, é o movimento que é macaco.

Um amigo me conta que um viajante perdido pediu um dia hospitalidade a um casal de velhos que viviam muito contentes numa casa sem teto. Como lhes perguntasse a razão desta particularidade arquitetônica soube que a metade do teto tinha sido suprimida porque a velha nunca fartava os olhos com o brilho dourado da lua cheia, e a outra metade que o velho queria gozar melhor dos aguaceiros do verão, mais claros do que a prata.

Um homem numa multidão que se comprime ficará uma hora sem se queixar com o pé do vizinho em cima do seu.

A intenção do Nô é mais ou menos contemporâneo da invenção da cerimônia do chá e ambas procedem do mesmo espírito, a ideia de uma ação tão exatamente regulada que seja perfeita.

O Nô que é ainda praticado com fervor entre as classes cultas da sociedade japonesa, como era no tempo do Bushidô, não tem apenas valor artístico e valor religioso, tem um valor educativo. Ensina ao artista e ao espectador a importância do gesto, a arte de controlar o pensamento, as palavras e os movimentos, a paciência, a atenção, o decôro.

O teatro japonês já resolveu perfeitamente o problema da música dramática que não deve nunca fazer concorrência a ação que aí se intercalar como um número, mas prepará-la e acomodá-la ao coração do público.

teatro japonês

Muito da tradição histórica desapareceu nos teatros do mundo ocidental. As peças de sangue-e-trovão da era elizabetana, os mistérios da Europa representados diante das catedrais, e as peças de vingança que foram populares até tempos mais recentes — todos desapareceram. Peças com máscaras são raramente representadas, e a convenção de utilizar-se somente atores masculinos no teatro morreu. De que maneira as tragédias e as comédias gregas foram realmente produzidas, com que música, não se sabe mesmo. Enquanto certas descobertas históricas permanecem, as peças e o seu público, uma vez perdidos, raramente, podem ser revividos com sucesso ou reconstituído pelo estudo erudito.

O Japão no entanto manteve, numa forma viva, a maior parte das tradições de seus teatros. Alguns eruditos japoneses fazem referência a 2.600 anos de tradição teatral contínua. Isso naturalmente é um exagero. A simples verdade é contudo tão impressionante como essa constatação. Conhecidas e documentadas formas de dansa-drama do Japão, cobrem treze séculos de sua história. Essas formas, mais próximas das originais, são ainda hoje apresentadas nos palcos japoneses. Podem ser classificadas em seis tipos:

- Dansas primitivas importadas e nativas, datando do século 7
- Nô, o clássico drama lírico, iniciado no século 14
- Kyogen, interlúdios cômicos do Nô, também datando do século 14
- Bunraku, ou ayatsuri shibai — o teatro de fantoches, que data do século 16
- Kabuki, o clássico drama popular baseado na dansa-drama, datando do século 17
- Teatro moderno (shingeki) constituído de traduções de peças estrangeiras e algumas originais. Data do século 19.

considerações sobre os atores japoneses

charles dullin

E bem lamentável que os atores japoneses não nos tenham dado o espetáculo no dispositivo tradicional do teatro japonês. Teria sido para agradar aos americanos? Teria sido por medo de desorientar o público francês? Constatei na noite do ensaio-geral que em torno de mim sentia-se vivo prazer com estes cenários dignos de Chatelet de antes da guerra de 14.

Na realidade o desacôrdo entre o trabalho admirável dos atores e estas telas pintadas era desastroso. O trabalho era uma demonstração das possibilidades múltiplas do ator, os cenários pareciam ter sido colocados ali para nos mostrar a que ponto o naturalismo é anti-teatral e peca exatamente pela ausência total da virtude que procura: a verdade.

Sempre fui atraído pelos princípios do velho teatro japonês. Confessarei mesmo que lhe devo muito. Foi estudando-lhe as origens e a sua história que consolidei minhas idéias sobre uma renovação do espetáculo teatral.

Mesmo se deixarmos de lado tudo o que, numa representação, é especificamente japonês, afastando os perigos de um virtuosismo que às vezes conduz a um abuso de "truques de ator" e à carêta, o emprêgo que o comediante pode fazer do próprio corpo, da voz, dos gestos é uma lição que deveria nos aproveitar.

O ator japonês parte do realismo mais meticuloso e chega à síntese por uma necessidade de verdade. Entre nós a palavra "estilização" evoca imediatamente uma espécie de esteticismo imobilizado, de rítmica apagada e dócil; entre eles a estilização é direta, eloquente, mais expressiva do que a própria realidade.

Cada gesto é realçado por um traço agudo que lhe dá todo o valor.

Se um ator dá um pontapé, não toca o adversário, mas a execução mesma do movimento é tão justa que chega a dar uma impressão de brutalidade mais forte do que se ele fôsse até o fim do gesto; se ele fere com a lâmina do sabre, mal roça o corpo do adversário, mas o pequeno golpe seco que ele indica como para retirar o ferro da ferida é de uma tal verdade que sentimos realmente a arma penetrar profundamente na carne. Em outros momentos certos gestos se impõem como os gestos rituais de um oficiante. O corpo do ator japonês não é apenas maleável como o do mais hábil dançarino, mas parece fabricado pelo teatro e para o teatro. A educação que recebeu de um mestre, do qual outrora, rece-

antonin artaud

bia como herança o nome ao mesmo tempo que a ciência, especializou-o em excesso, enquanto que nos ensinaram a evitar o que é "teatral" e muita vez até a menosprezar nossa profissão. Passamos a assistir ao triunfo natural no palco. Para o ator japonês a perfeição da técnica é, ao contrário, a finalidade essencial do comediante. O ator é, antes de ser um intelectual, um instrumento cujo mecanismo deve ser aperfeiçoado sem cessar. Basta entrar um pouco na intimidade destes homens para ver até que ponto eles são possuídos pela arte que escolheram. Parece que se deixassem de representar, deixariam de viver. Devem muito às marionettes e às máscaras. Esta forma elevada da arte dramática deixou-lhes profundos sulcos. Graças a ela, sem dúvida, é que aprenderam a servir-se do próprio corpo como meio de expressão muita vez mais eloquente que o rosto.

O emprêgo da máscara coincide estranhamente com os mais belos momentos do teatro, pelo menos, com os mais requintados. Arlequim, sem máscara, tornou-se uma fantasia carnavalesca, sem graça.

Porque os atores abandonaram "a máscara" no rosto, ou porque deixaram, pouco a pouco, de pintar uma máscara na cara? Não acredito que fôsse por uma necessidade artística. O rosto raramente está à altura do teatro. No cinema a objetiva o aumenta, dá-lhe toda uma eloquência. No teatro, para exprimir-se deve muitas vezes exagerá-lo, e se por vezes fiquei chocado nesta representação foi pelo peso de certas mímicas, feitas evidentemente para permitir ao ator o exercício de seu virtuosismo.

Acrescentarei que nesta ordem de idéias os atores japoneses são mestres incontestáveis. É muito difícil para um ocidental abstrair-se do mistério que para ele emana de um rosto asiático e de descobrir o que há de estranho numa língua cujo conjunto de sonoridades atua sobre nossos nervos e que, bruscamente, converte-se na mais suave e na mais terna das línguas. Porém, o que se torna mais evidente é a força que emana da ordem dramática de um espetáculo destes.

A escolha dos instrumentos que compõem a orquestra, o emprêgo essencialmente dramático da música, dos sons, das vozes humanas, dos ruídos, tudo concorre para produzir uma impressão de que se desprendem os princípios da arte teatral.

Charles Dullin — "Souvenirs et Notes de travail d'un acteur".

Odette Lieutier — Paris. Extraído da "Correspondência — maio de 1930".

No teatro
poesia e ciência devem
doravante identificar-se.

Tôda emoção
tem bases orgânicas.
É cultivando sua
emoção no seu corpo
que o ator carrega de novo
a densidade voltaica.

Saber de antemão
os pontos do corpo que
é preciso tocar

é jogar
o espectador nos
transes mágicos.

E é desta espécie
preciosa de ciência
que a poesia no teatro
desde muito tempo
desabitou-se.

Conhecer
os pontos do
corpo, é pois refazer
a cadeira mágica.

E eu quero com
o hieroglifo
de um sôpro
reencontrar uma idéia
do teatro sagrado.

haikais

t. s. eliot

de bashō 1644 - 1694 o antigo brejo
 uma rã salta dentro
 o som da água

o mar escurece
 os gritos das gaivotas
 são tênualmente brancos

de sora os campos de melão
 esperam que a lua brilhe do
 céu hesitante

existe será
 um homem sem pena na mão
 a lua esta noite

de buson 1716 - 1784 no sino do templo
 repousando adormecida
 uma borboleta

de shiki 1867 - 1902 no sino do templo
 repousando brilhando
 um vagalume

under the bamboo
 bamboo bamboo
 under the bamboo tree
 two live as one
 one live as two
 two live as three

under the bam
 under the boo
 under the bamboo tree

breve se tornaram célebres. É frequente a intervenção de forças sobrenaturais, como o Demônio, as Almas e a Morte.

A etimologia do termo «mamolengo» ainda não foi definitivamente esclarecida. Presume-se que ele tem origem na conjuração de duas palavras: mão e molengo: mão mole, mão que se move.

O mais famoso dos animadores do mamolengo em Pernambuco foi Severino Alves Dias, vulgo Doutor Babau. Ele e sua mulher Agripina confeccionavam os bonecos e ajudados eventualmente por uma ou mais pessoas, representavam nas praças públicas e nas residências dos veranistas da cidade de Olinda. A habilidade com que Babau mudava de voz, ora servindo a um boneco, ora a outro, conquistou a admiração de um grande público. Seu repertório constava de uma dezena de peças: «Duzentos metros de fita na barriga», «Ver para crer», «Corto uma cabeça de passarinho e apresento vivo voando», «A flôr roubada», «O sedutor apaixonado», etc. O enredo girava sempre em torno de personagens conhecidos, que atingiram o estrelato: Cabo 70, tipo perfeito do bamba da zona e que em nome da lei resolvia tudo à pancada; o casal Dona Quiterra e Capitão Raimundo; Pisado; João Redondo; Ton Sêco. Havia também objetos que se tornaram verdadeiros personagens: o telefone, a Assistência e a «Tintureira». Tomavam parte em quase todas as histórias.

O espetáculo terminava sempre em pancadarias, assassinatos ou morte geral e vitória do Cão (Diabo), ajudado pela morte. As histórias tinham um cunho rústico, algumas vezes pornográfico.

Severino Alves Dias morreu. Mas, vários dos seus personagens sobreviveram ao seu criador. Hoje, Severino Francisco da Silva, mais conhecido pela alcunha de «Cheiroso» (porque é também vendedor de perfumes) é o continuador do Doutor Babau, de quem foi discípulo em Olinda. O elenco do novo teatro, além de muitas figuras clássicas, foi enriquecido com novos personagens, filhos da imaginação de «Cheiroso».

Além desses dois «mamolengos», mais conhecidos no Recife e seus arredores, outros representam as suas peças nas feiras do interior de Pernambuco. Hermilo Borga Filho cita

j'arrache l'herbe j'arrache la mauvaise herbe
mais la douleur ?
mais le souci ?
j'arrache l'herbe j'arrache la mauvaise herbe

là-bas				
là-bas	près de la haie			
v'là	le boiteux	qui		apparaît
			il	paraît
			il	paraît
v'là	son chapeau	qui		paraît
			il	paraît
			il	paraît
voilà		qui		disparaît

il fait bleu		il fait bon
	il fait aujourd'hui	
il fait bon		il fait bleu
	et je suis née just aujourd'hui	
	si vous voulez savoir mon nom	
	mon nom	
	est	
	iris bleu	

a existência de um, há muitos anos, em Palmares: montado no Altar do Lenhador — zona das mulheres perdidas — representando a Paixão de Cristo. Descreve ainda num pequeno artigo que saiu publicado na revista «Região», uma farsa intitulada «De como o Cão ganhou uma porção de almas», cheia dêsse primitivismo pitoresco que tão bem caracteriza o nosso «mamolengo». Tudo se passa na casa de Reimundo e Quitiera que resolveram dar uma festa. Mas no meio das danças, surge o Homem de Duas Caras e o barulho começa. Reimundo tem ciumes de Quitiera e a pancadaria só termina com a chegada do Cabo 70, que restabelece a ordem, também a pauladas. Mas não demora muito que a festa novamente degenera em briga, só findando com o massacre geral. E o Cão ajudado pela Morte leva a todos para o Inferno. Muitas vezes o espetáculo é acompanhado de música de violões, tamborins e cavaquinhos e é também cantado como na farsa acima descrita:

Lá chegou Caruaru
 Eu confesso que sou capaz
 Tenho medo
 Tenho medo
 Olhe Pisado aí atrás
 Olhai olhai
 Senhores
 Qui Pisado tá na frente
 Pisando em flores.

Existiram também no Rio de Janeiro do século XVIII dois gêneros de Teatro de fantoches. Segundo o historiador Luis Edmundo, chamavam-se de «títere de capote» e «títere de porta». O primeiro era feito da seguinte maneira: «a boca de cena dessa ópera improvisada, feita pelo próprio empresário, com o planejamento 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 o joelho do «homem palco», está um guri que dá aos personagens de pano e massa o movimento necessário. O «Homem Palco» é, ao mesmo tempo,

de manôel bandeira

quis gravar “amor”
 no tronco de um velho freixo:
 “marília” escreví

botei um côvo no fundo da gambôa
 no outro dia encontrei um telescópio
 cheio de estrelas

de joaquim cardoso

