

MAMULENGO

Nº1
—
1973



MAMULENGO

Revista trimestral da **Associação Brasileira de Teatro de Bonecos**
Julho/Setembro de 1973

Sumário

| | |
|--|----|
| MAMULENGO | 3 |
| Editorial | 4 |
| Histórico | 6 |
| I, II e III Festivais do Rio de Janeiro | 11 |
| Conversa com Jurkowski | 15 |
| O Teatro de Bonecos na Polônia | 18 |
| O Jogo do Dr. Fausto | 21 |
| Mamulengo e Babau | 35 |
| Nem solteira nem casada nem viúva | 39 |
| UNIMA | 42 |
| Associação Brasileira de Teatro de Bonecos | 42 |
| O Brasil na UNIMA | 45 |
| Notícias Internacionais | 47 |

MAMULENGO

Publicação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos
Redação — Rua Barata Ribeiro, 60 c01 — Guanabara — Brasil
Diretor responsável — Cláudio Ferreira
Editor — Virginia Valli
Secretário — Clorys Daly

Capa: BONECOS DE VIRGÍNIA VALLI

Capa 2: MAMULENGO

MAMULENGO — Espécie de divertimento popular em Pernambuco, que consiste em representações dramáticas por meio de bonecos, em um pequeno palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada, esconde-se uma ou duas pessoas adestradas, e fazem que os bonecos se exibam com movimento e fala. A esses dramas servem ao mesmo tempo de assunto cenas bíblicas e de atualidade. Tem lugar por ocasião das festividades de igreja, principalmente nos arrabaldes. O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias. (*Dicionário do Folclore* — Luís da Câmara Cascudo).

MAMULENGO — Puppet theater that is folk art in the State of Pernambuco, Northeast of Brazil. The puppets are operated on a small stage by one or more puppeteers hidden behind a screen. The plays are about biblical or current events and are presented during church festivals, particularly in the outskirts of town. Delighting in this entertainment the people cheer and reward the puppeteers with small cash donations. (*Folklore Dictionary* — Luís da Câmara Cascudo).

Os artistas reunidos na UNIMA estão conscientes de sua responsabilidade educativa diante da geração jovem e desejam, conseqüentemente, inculir nas crianças o ideal da cooperação entre os povos e, conforme seus estatutos, buscar, através dos corações infantis, o caminho que leva ao coração dos adultos. Isso pode parecer grandiloqüente, mas é um problema que, pela sua importância, merece a nossa reflexão.

HENRYK JURKOWSKI

Lentamente, o boneco vai construindo seu caminho, estreito, mas com possibilidades de ampliação num leque de aplicações em diversas áreas de atividades. As perspectivas estão abertas: nas salas de aula, como recurso didático, nas praças e jardins, como recreação e em outros campos — o dramático, por exemplo, em que o estudante, o amador e o ator principiante poderão ter muita oportunidade de desenvolver suas aptidões e seus recursos expressivos treinando voz, improvisação e desinibição através do boneco e, finalmente, no campo artesanal quando diversas artes aplicadas encontram no títere um centro de interesse completo.

Não somos tão otimistas (ou pessimistas?) de supor que está próxima a hora da super-marioneta com que sonhava Gordon Craig. Nossa boneca é máscara, apenas. Não abre a boca, não mexe olhos ou orelhas, mas sua carga de alegria se concentra nessa pura imobilidade. E o resto, os gestos e... a alma (é preciso não temer nem envergonhar-se da palavra já que ela se repete dezenas de vezes no Jogo do Doutor Fausto, nas páginas seguintes do MAMULENGO, e é mercadoria muito valorizada pelo Diabo) são com o titiriteiro. Este ajuda o boneco, que lhe paga em dobro ao ter a coragem de dizer ao público aquilo que o homem não ousaria dizer, sob pena de ser queimado, destruído ou condenado ao eterno silêncio que reina no baús.

Em certas épocas, o recurso é o boneco. Vamos a ele, grupos de teatro, professores, educadores e loucos de todo o mundo! O Bread & Puppet não se envergonha de ombrear com ele em cena, nem o Théâtre du Soleil, o Marcinek e outros grupos de vanguarda. Manequim ou títere, máscara ou autômato, seu momento é chegado de falar ao homem — intérprete barroco de nossos palcos — o que ele deseja ouvir. Deixemos, então, que eles nos ajudem. Que eles se movam, se agitem e, subrepticamente, inoculem em nossa imaginação adulta ou infantil sua lição de sonho e sua dose de verdade.

VIRGÍNIA VALLI



Marionetes de Olga Obrý — Foto do Arquivo da Sociedade Pestalozzi do Brasil.

Aquele que desejar escrever a história do teatro de bonecos no Brasil não poderá omitir o nome da *Sociedade Pestalozzi do Brasil* nem o papel que teve essa instituição na implantação e crescimento da atividade titiriteira no Brasil. Incentivada por sua fundadora, Helena Antipoff, com a colaboração de Olga Obry, a Sociedade Pestalozzi inaugurou seu primeiro curso de formação de artistas titiriteiros em 1946. O curso teve a colaboração de Cecília Meireles, Martim Gonçalves, Pascoal Carlos Magno, Orcar Bellan, Iolanda Rebelo, Ivete Vasconcelos, Edna Robinson, Maria Amélia Medeiros e Catarina Ferreira Reis que lecionaram as diversas matérias desse programa de formação dos primeiros titiriteiros diplomados no Brasil.

Tendo implantado o teatro de bonecos como uma atividade dentro da escola, com maiores ambições que os teatrinhos ambulantes ou de praças e jardins, já conhecidos em algumas capitais brasileiras, a Sociedade Pestalozzi do Brasil, em 1945 estreara seu *Teatro de Fantoches*, dirigido pela professora Elsa Moura. A partir dessa época o teatro de bonecos tornou-se uma atividade constante da SPB, através dos festivais mensais e de espetáculos itinerantes apresentados pelos professores e artistas que estagiavam nos cursos pestalozzianos. Pôde-se ficar conhecendo a história do boneco através dos tempos, a maneira de fabricar um palco e um cenário, como manipular um boneco de fio (marioneta) ou um fantoche (boneco de luva) e uma sombra. Olga Obry chegou a enviar um dos personagens da peça *O Menino Atrasado*, de Cecília Meireles para ser exibido numa exposição internacional de títeres. O repertório desse teatro cresceu: *O Cavaleiro Verde*, *Pinóquio*, *Gata Borracheira*, *As Vitaminas*, *Pequenote e o Pé de Feijão Mágico*, *A Festa de S. João*, *A Estrela Maravilhosa*, *Nau Catarineta*, *Mofina Mendes* e muitas outras.

O entusiasmo, pioneirismo e dedicação desses artistas podem não ter tido continuadores à altura, nos anos subseqüentes. Contudo, a rotina da atividade titiriteira nos cursos e espetáculos regulares na Sociedade Pestalozzi provou que a semente era boa. Num dos últimos cursos programados (1970), dedicado apenas ao teatro de bo-



necos, foram ensinadas as técnicas mais modernas, e o entusiasmo dos participantes, entre os quais se contavam professores da Secretaria de Educação da Guanabara e artistas do *Teatro Gibi*, deu para fabricar mais de uma centena de bonecos (varas e fantoches). É de lamentar-se o abandono das técnicas que, na primeira fase desse movimento, atingiram a perfeição — a sombra e a marioneta. Essa lacuna, devida à falta de professores, poderá ser sanada com a retomada do interesse pelo boneco de fios e de sombra, por ser uma arte insubstituível na expressão e comunicação de determinados textos. Urge, portanto, a criação de novos cursos ou centros de formação de artesãos e artistas titiriteiros que possam tirar do esquecimento a marioneta e a sombra — que têm muito a dizer às platéias do Brasil.

Uma segunda fase desse movimento de estímulo ao teatro de bonecos no Brasil seria representada pelos Encontros e Festivais reunindo grupos de titiriteiros da Guanabara e de outros Estados do Brasil.

Em 1958, a Associação Brasileira de Críticos Teatrais, patrocinada pelo antigo Serviço de Teatro e Diversões do D.F., realizou no Rio de Janeiro o primeiro Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos com a finalidade de divulgar, incentivar a atividade titiriteira e preparar o I Congresso Brasileiro de Bonecos. Dos 16 grupos inscritos, 13 tomaram parte no festival apresentando as diversas técnicas que funcionavam na Guanabara: O *Teatro Gibi*, com bonecos de vara, o *Teatro de Malasarte* (marionetes), o *Teatro Monteiro Lobato* (marionete), o *Teatro da Sociedade Pestalozzi do Brasil* (sombras) e diversos grupos de fantoches — *Teatro Pinga-Fogo*, *Teatro Cirandinha*, *Teatro da Lili* e o *Vagalume*.

A novidade nesse Festival foi o *Teatro do Gesto*, de Geraldo Casé, que usou as mãos nuas manipulando objetos dentro de diversos ritmos. Paralelamente a esse Festival, apresentou-se também um grupo alemão com o drama do *Doutor Fausto*, um clássico de marionetes, além das palestras e debates sobre os problemas do boneco.



A Secretaria de Educação do Estado do Paraná incentivou o teatro de bonecos através de Cursos e Encontros que tiveram a participação de titiriteiros de diversos Estados. Realizou também concursos de textos para teatro de bonecos.

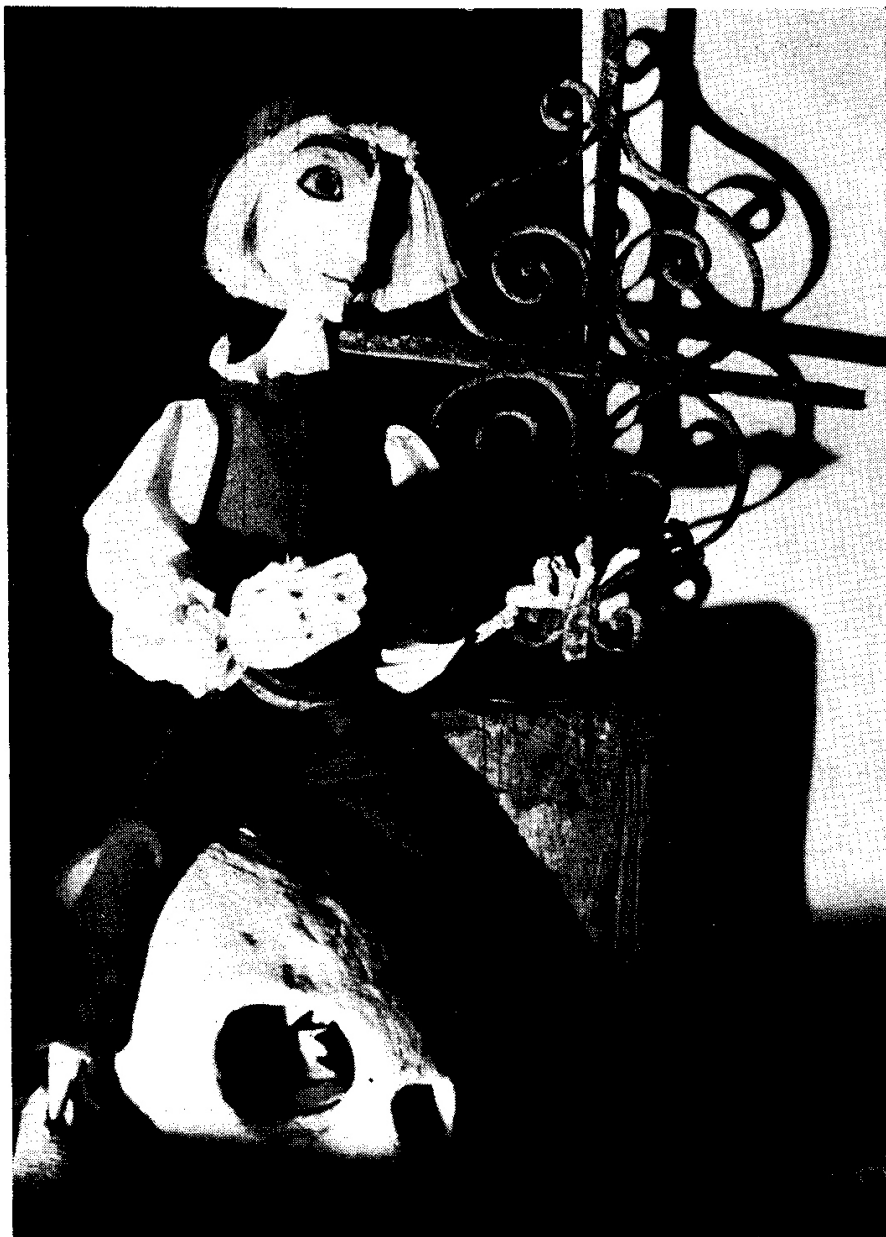
Após grande pausa entre o I Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos e os últimos festivais, realizados na Guanabara, por titiriteiros do Rio de Janeiro — com seus I, II e III Festivais, o último destes em 1968, com a participação de grupos de diversos Estados, anuncia-se o nosso IV Festival, programado para 1974 pela ABTB.

A terceira fase da atividade titiriteira — seria a atual que, após várias tentativas de reunião de todos os grupos numa entidade, com a primeira não objetivada, da Federação dos Titririteiros do Brasil que a Secretaria de Educação do Paraná tentou organizar, consegue, afinal, criar a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos.

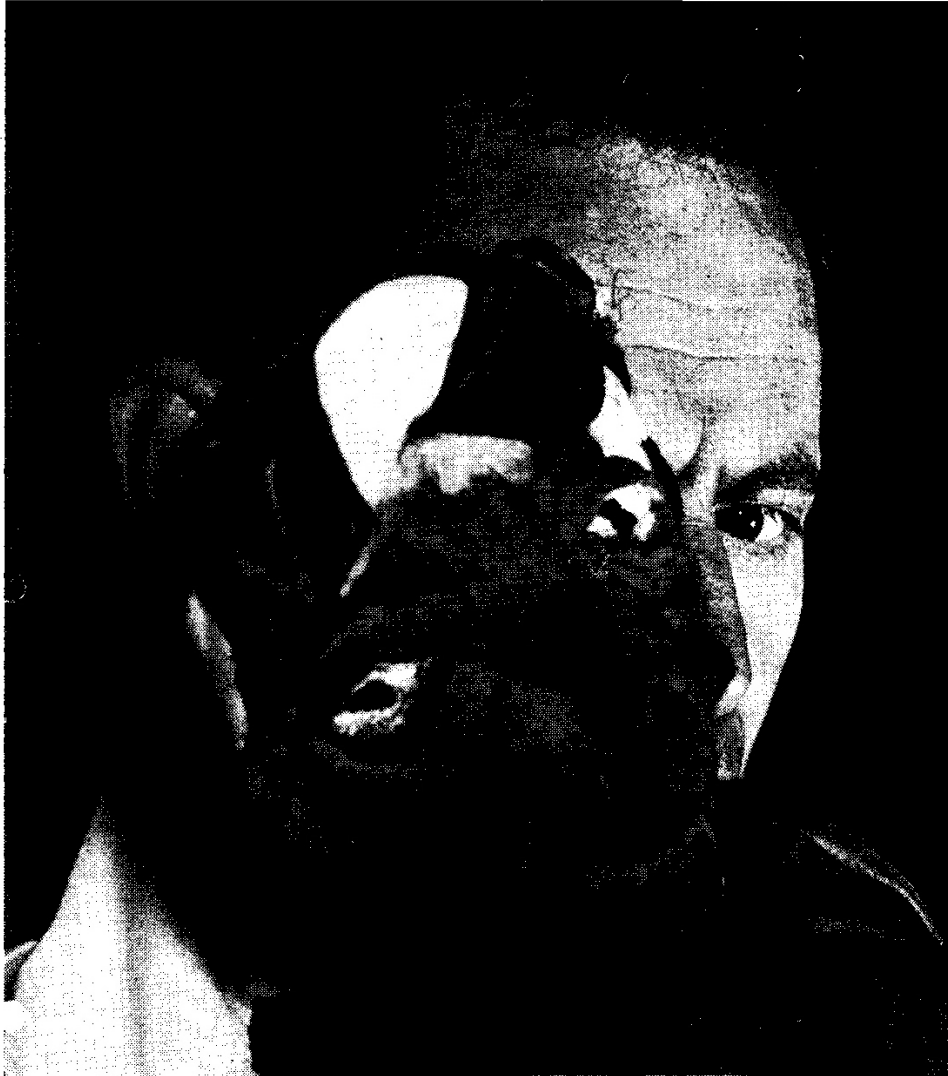
“A ABTB nasceu do sonho acalentado por muitos de nós. Havia necessidade de união para ver nosso trabalho reconhecido a fim de que ao teatro de bonecos fosse atribuída e dispensada a atenção que merece tão difícil especialidade.

“Grupos e entidades de Portugal, França, Alemanha, Estados Unidos, Suíça, entre muitos outros países, pedem notícias do desenvolvimento do teatro de bonecos no Brasil. A América do Sul desperta para a importância desse veículo de comunicação. O Brasil não pode se omitir. Sinto-me orgulhoso de ser o presidente da 1ª diretoria da ABTB e ao mesmo tempo temeroso. A responsabilidade é grande demais. Sei que conto com companheiros em todo o Brasil e muito de perto com a Carmosina Araujo (diretor-superintendente), Paulo Futscher (tesoureiro), e com os membros do Conselho Deliberativo: Oscar Bellan, Virginia Valli, Clorys Daly, Elsa Milward Dantas e Daisy Schnabl.”

CLÁUDIO FERREIRA



Boneco de Olga Obry — Foto Arq. SPB.



Prof. Oscar Bellan (1945).

I FESTIVAL DE MARIONETES E FANTOCHES DO RIO DE JANEIRO (1966)

Realizou-se no Teatro do Aterro do Flamengo. Teve o patrocínio do Governo Estadual e foi organizado por Clorys Daly e Cláudio Ferreira.

Tomaram parte os seguintes grupos de marionetistas:

- Girassol* (fantoques) — Guanabara
- Sorriso* (fantoques) — Guanabara
- Teatro Malasarte* (marionetes) — Guanabara
- Ziguezague* (fantoques) — Guanabara
- Rapadura* (fantoques) — Guanabara
- Equipe Bellan* (fantoques) — Guanabara
- Teatro Dadá* (fantoques) — Paraná
- Era Uma Vez* (fantoques) — Guanabara



Teatro Infantil de Marionetes — Festival do Rio de Janeiro (1968).

II FESTIVAL DE MARIONETES E FANTOCHES DO RIO DE JANEIRO (1967)

Este festival foi organizado por Clorys Daly e Cláudio Ferreira, com o patrocínio da Secretaria de Turismo da Guanabara. Tomaram parte os seguintes grupos e solistas:

Professor Serradinho — mamulengo, de Pernambuco (Solista)
Furabolo (fantoques) da Guanabara
Manuel Francisco da Silva — mamulengo, da Paraíba
Teatro Infantil de Marionetes — Rio Grande do Sul
Teatro de Bonecos Dadá — (fantoques) do Paraná
Teatro de Bonecos Dadá (varas) — Guanabara
Teatro Jabuti (fantoques) — Est. do Rio
Equipe Bellan (fantoques) — Guanabara
Monteiro Lobato (marionetes) — Guanabara
Teatro Kiko (fantoques) — Guanabara
Teatro de Bonecos Ilo e Pedro (fantoques e varas) — Guanabara
Saci Pererê (fantoques) — São Paulo
Vovô Ieieiê (fantoques) — São Paulo
Xique-xique (fantoques) — Bahia
Soliquinho (fantoques) — Guanabara
Grupo dos Sete (fantoques) — Guanabara
Petit Théâtre de Paris marionetes, de Alfa Berry, que se apresentou como convidado *hors concours*.

O 1.º lugar coube ao *Teatro de Ilo e Pedro*.

O II Festival realizou-se no Teatrinho do Aterro do Flamento.

III FESTIVAL DE MARIONETES E FANTOCHES DO RIO DE JANEIRO (1968)

realizado na Guanabara, no Teatro Novo, sob o patrocínio do Ministério da Educação e Cultura e da Secretaria de Turismo, foi organizado pelos marionetistas Clorys Daly e Cláudio Ferreira.
Feve a participação dos seguintes grupos de diversos Estados do Brasil:

Grupo dos Sete (fantoques)
Furabolos (fantoques)
Jabuti (fantoques)
Dadá (varas)
Monteiro Lobato (marionetes)
Teatro de Fantoques de Ilo e Pedro
Big Jones (fantoques)
Equipe Bellan (fantoques)
Teatro Carambola (fantoques)
Virginia Valli e Seu Grupo (varas, fantoches e máscaras)
Teatro Folclórico de Fantoques (varas)
Teatro Infantil de Marionetes

Apresentou-se *hors concours* o mamulengueiro Ginu (Solista), de Pernambuco. Foram classificados: 1.º lugar: *Virginia Valli e Seu Grupo* com o espetáculo *Esse boi é de Morte*, com aproveitamento do folclore de bumba-meu-boi, 2.º lugar: *Teatro Folclórico de Fantoques* e 3.º lugar: *Teatro de Ilo e Pedro*.



Boneco e Máscara, de Virgínia Valli.

RETRATO DE

HENRYK JURKOWSKI

SECRETÁRIO GERAL DA UNIMA



Henryk Jurkowski

No Congresso de Charleville-Mézières, passou-se mais uma página da UNIMA. Jan Malik, o inamovível secretário-geral passou o cargo. JM marcou a nossa associação com a sua personalidade. Ele era secretário desde antes da última guerra. Em Charleville-Mézières, o tcheco Jan Malik cedeu o posto ao polonês Henryk Jurkowski.

Foi um momento de grande emoção para todos. Nosso novo secretário é jovem ainda: 46 anos. Nasceu em Varsóvia em 1927. É um homem culto. Estudou e obteve diploma de filologia polonesa na Universidade de Varsóvia. É poliglota. Terminados os estudos, obteve um lugar no Ministério da Cultura e foi aí que encontrou “As Marionetes”. Ele diz:

“Como chefe de serviço, comprometi-me profundamente com a prática teatral. Fiz direção; dirigi o Teatro de Marionetes da Televisão; colaborei na redação da revista *Teatr Lalek*; traduzi peças para teatro de bonecos. O que mais aprecio, contudo, é meu trabalho crítico e meus trabalhos científicos. Publiquei cerca de 120 artigos, entre eles, estudos sobre a história do teatro de bonecos na Polônia, estudos sobre as relações entre o teatro de marionetes e a arte folclórica, estudos sobre as relações entre o teatro de marionetes, o teatro de máscaras e o de atores. Ocupei-me com a evolução dos motivos literários ambulantes — a evolução do motivo de Santa Dorotéia nas lendas religiosas — a obra dramática, o teatro de bonecos e as canções populares.

“Em 1969 defendi minha tese de doutorado com o tema “*O Desenvolvimento do Teatro de Marionetes da Antigüidade até o Romantismo*. Atualmente sou professor na Escola de Marionetes de Wrocław e trabalho na segunda parte do meu livro sobre o tema *O Teatro de Marionetes do Romantismo à II Guerra Mundial*.”

(*Marionettes-UNIMA*, França n. 45/1973).

CONVERSA COM HENRIK JURKOWSKI (*)

KK: O teatro de bonecos só é considerado uma arte séria por duas categorias de espectadores: os muito jovens e os culturalmente refinados. Quais os fatores que regem essa fascinação que se verifica entre uns e outros?

Henryk Jurkowski: Apesar da opinião que os pais geralmente têm da inteligência de seus filhos, estes últimos se entregam à ilusão a ponto de confundir o universo da ficção com o mundo real. Assim, para uma criança pequena a marionete é um pequeno ator. Ela acredita na vida real de um fantoche ainda que, em princípio, reconheça sua verdadeira natureza material. Além disso, a criança deseja participar de qualquer ficção literária qualquer que seja a forma assumida por sua narração. Uma criança, aos dez anos, começa a experimentar certo mal-estar a respeito de sua infância e a modelar seu estilo de comportamento pelo do adulto; aí, então, ela começa a não querer mais saber de bonecos.

Quanto aos refinados... Esses estão libertos dos preconceitos e possuem uma abertura de espírito para todas as artes e todas as suas manifestações. Se há oportunidade, eles vão ver o teatro de marionetes. Às vezes têm ocasião de ver bons espetáculos. Isso não acontece muitas vezes pois mesmo num teatro em ponto grande as grandes obras também não são frequentes.

KK: Nos anos após a II guerra mundial, o teatro polonês de marionetes não possuía esse back-ground de tradição, trampolim para a exploração de novos horizontes ou a que impede o impulso criador quando a tradição é mal orientada. Dispunha, entretanto, de artistas autodidatas e de animadores sem experiência mas dinâmicos e cheios de interesse; a uns e outros devemos o de-

envolvimento após-guerra como também as suas limitações. Estas estavam circunscritas às potencialidades estéticas e expressivas do boneco e também ao prestígio decorrente da fidelidade à sua natureza específica e a sua exaltação. O universo fora desses limites parecia estranho e até hostil, seja por suas tentativas reiteradas de introdução do ator vivo, seja pelo atrativo exercido sobre os marionetistas, oferecendo-lhes condições mais vantajosas em outros teatros. Diante desse estado de coisas, seu papel é ambíguo. A título oficial, em sua qualidade de responsável pela seção de bonecos do Ministério da Cultura e das Artes, o senhor encorajaria a expansão do movimento titiriteiro, de suas estruturas e de suas iniciativas. Mas ao mesmo tempo, apesar dos mitos aí alimentados, o senhor deu apoio aos dissidentes com Jan Dorman, que alguns críticos situam no campo das pesquisas teatrais que estão entre Brook e Grotowski... E além disso eu me lembro do que o senhor disse uma vez a respeito do que se chama o terceiro gênero e cujo traço constitutivo seria o incoercível elemento "teatral" que escapa à tipologia clássica entre "marionete" e "não-marionete".

H.J.: O desenvolvimento tão impetuoso do teatro de marionetes na Polônia dos anos subseqüentes à guerra constitui um tema único em si. Não era apenas o fato de um grupo de artistas "autodidatas" entusiastas mas a consequência lógica de uma situação real. A nova estrutura da vida teatral, a tendência a compensar nas crianças a sua infância estragada pela guerra, o exemplo do excelente teatro de Serge Obraztsov, as lembranças mais ou menos vagas da teoria da "super-marionete" de Edward Gordon Craig apontando desde o início do século para o prestígio do boneco, são tantos fatores que deram origem ao desabrochar desse teatro. Além disso, os fundadores dos teatros não eram sempre amadores! É verdade que os mais numerosos foram professores, e mesmo que se tivesse dúvida sobre sua vocação artís-

tica, sua qualificação pedagógica era inegável. Mas os que ensinavam não estavam sós porque, entre os fundadores, havia atores dramáticos e artistas plásticos.

Quanto às "limitações" próprias do boneco, nenhuma disciplina artística está livre delas. Uma ópera falada não é mais uma ópera. Um teatro de marionetes sem marionetes pode oferecer *i n t e r e s s e* mas não corresponde mais por sua natureza ao gênero designado pelo termo. Em nome de sua profissão que ainda não firmaram nem a antigüidade, nem o prestígio social, os marionetistas, principalmente os da Polônia, se engajaram numa luta pelo enobrecimento de seu teatro mas unicamente baseando-se na especificidade em relação aos outros modos de expressão teatral é que puderam ter sucesso. Renunciar ao boneco seria negar o sentido da existência desse teatro. De resto, convém acrescentar que eles não eram os únicos a isolar o teatro de marionetes; os representantes dos outros gêneros faziam a mesma coisa em sua recusa em reconhecer suas virtudes artísticas.

Compreendo, portanto a atitude defensiva dos marionetistas se bem que nunca tenha participado de seus receios. Por isso minha atitude era ambígua, como disse. Tendo sido um crítico por ofício — e continuo sendo — não tinha a confortável posição de um crítico que tem o direito de optar por um único programa artístico. Sentia-me na obrigação de subordinar meu gosto estético ao interesse não do gênero mas do teatro em seu conjunto. Em outras palavras, estive menos atento às angústias dos marionetistas do que ao papel dos vinte e cinco teatros de marionetes em nossa vida teatral. Enfim, a evolução do teatro de bonecos, sua passagem da marionete ao objeto, ao acessório e ao ator vivo despertavam meu interesse de teatrólogo. É que eu tinha a oportunidade de observar, como num laboratório, o enfraquecimento do gênero e de seguir sua evolução posterior, que, na época, parecia desconhecida. Que resul-

tou daí? Pode-se, agora, conjecturar com circunspeção, a sobrevivência do gênero. A fórmula clássica, isto é, o autêntico teatro de bonecos está ganhando. A vitória de um gênero não equivale, entretanto, ao progresso artístico. Ela só tem uma significação psicológica, o que é bastante! — para aqueles que a praticam. Ela pode oferecer, igualmente, um ponto de partida para iniciativas artísticas avançadas, o que não é de se desprezar numa época em que se observa, entre nós e um pouco no mundo todo, uma certa acomodação por parte dos marionetistas. Os teatros de marionetes já têm suas conquistas, seu público e um repertório que foi testado; podem levar uma vida calma e próspera. O prestígio social garantido não incita ao risco. Pode verificar isso no recente festival internacional de marionetes de Charleville-Mézières. Entre os sessenta grupos que tomaram parte, apenas alguns correram o risco de estabelecer um contato mais vivo com o público, quer abordando um grande problema de nossa época, quer renovando seus meios de expressão.

A situação atual do teatro de marionetes se define nos seguintes termos: ele dispõe de meios de expressão variados e de experiência profissional; suas virtudes educativas para o público infantil e recreativas para o público de adultos são notáveis. Mas é raro que ele se comprometa nos grandes problemas de nossa época, à exceção do *Bread & Puppet Theatre*, do teatro de Philippe Debuscher da região parisiense e de alguns espetáculos poloneses, tchecos e húngaros. O futuro do teatro de marionetes está todo na questão de se saber se ele poderá juntar às suas funções educativas junto às crianças e recreativas junto ao público adulto, a vontade de se empenhar nos problemas existenciais; colocar-se no mesmo nível do teatro dramático e procurar atingir objetivos análogos pelos meios que lhe são próprios.

KK: Na minha pergunta anterior, tentei assinalar um fato próprio da Seção Polonesa da Internacional Contemporânea de

Marionetistas, isto é, o desabrochar do teatro de bonecos na ausência da força motora mas igualmente do lastro da tradição. Esse fenômeno se situa no tempo; de fato, se o esforço de organização corresponde à segunda metade dos anos quarenta, os sucessos artísticos começam a aparecer em sua plenitude no meio da década seguinte. A natureza desse sucesso era, entretanto, dupla pelo fato de que trazia em si mesma os germes do suicídio. Esse sucesso foi o das instituições, isto é, do mecenato do Estado; é preciso lembrar as instituições teatrais polonesas que se encontraram na vanguarda do movimento europeu de marionetes: "Grotteska" da Cracóvia, "Lalka", de Varsóvia e "Arlekin", de Lodz. Ao mesmo tempo foi também o sucesso da estética marionetista naquilo que ela extravasa do movimento e empresta seus meios de expressão ao teatro dramático. Mas era uma vitória de Pirro porque aí sofreu ela a confrontação. Suas realizações teatrais e suas potencialidades estéticas foram medidas por critérios aplicados ao conjunto das artes, o que a levou à sua verdadeira proporção. Estou errado ao pensar que se reconheceu na marionete uma disciplina periférica da arte teatral? Também erro ao presumir que foi em consequência disso que o teatro de marionetes deva encontrar na escala das artes e na do prestígio social uma posição análoga à que tinha em toda parte, no mundo?

HJ: O teatro de marionetes como disciplina periférica da arte teatral? Para que tal classificação e como esta é subjetiva! Poderia citar pelo menos uma dezena de grandes autores e homens de teatro que acreditavam na superioridade do ator-marionete em relação ao ator vivo. Mas não quero ser obstinado, fingirei estar do seu lado. Estou de acordo: é uma disciplina periférica da arte ateatral. Mas não faltou sucesso da estética teatral das marionetes nos anos sessenta para dar-lhe consciência. Foi sempre assim: o boneco era a sombra do ator vivo, mas ninguém jamais falou dele em termos de disciplina "periférica". A

marionete era uma escapatória para o ator, o diretor, o diretor do "grande" teatro. No século XVII e no século XVIII, época do monopólio das grandes companhias francesas e inglesas, o recurso às marionetes era o único meio de contornar a interdição gritante das companhias sem privilégio real. Durante as guerras, quando os grupos rareavam, recorria-se à marionete para assegurar uma distribuição completa das peças. E quando um diretor de grupo não conseguia contratar comediantes, usava os bonecos e, com a ajuda da mulher e dos filhos, podia ter seu próprio teatro. E na época da Grande Reforma? Quando o diretor não conseguia dominar o ator-vedete egoísta, era ao boneco, o ator mais dócil e mais perfeito que ele recorria.

Hoje, o teatro de bonecos não é mais uma escapatória para o "grande" teatro. Ele constitui uma disciplina que adquiriu, apesar de todos os obstáculos, uma autonomia artística. Vive de sua própria energia, sem tomá-la emprestado do teatro vivo, testemunho disso é o teatro de Obraztsov e alguns espetáculos de teatros poloneses, rumenos, húngaros ou suecos. Foi na Suécia que se viu o excelente espetáculo de *Ubu Roi* de Jarry, numa direção de Michael Meschke, com música de Penderecki e cenografia de Franciszka Themerson.

Sua visão muito arbitrária da situação atual do teatro de marionetes na Polônia exige, também, uma retificação. Essa situação não é a mesma de outros países. Ela é melhor financeiramente se se compara com a dos países capitalistas mas menos favorável do ponto de vista social do que na União Soviética, na Romênia, na Hungria e na Checoslováquia. E isso não é culpa dos marionetistas mas dos críticos e dos nossos mecenas. Não há muito tempo, há apenas uma dezena de anos, o teatro de marionetes era tratado com seriedade e cercado de cuidados pela nossa política cultural. Hoje raramente ele é notado: terá passado de moda? O mesmo não acontece, felizmente nas cidades da província

onde se conhece de mais perto a atividade desses teatros e onde ela se cerca do respeito de antigamente. Mas uma vez que se trata de mecenas, devemos anotar um novo: a Televisão das Moças e dos Rapazes. Essa iniciativa provoca uma presença constante dos bonecos entre milhões de telespectadores, o que é importante para o prestígio social do teatro.

KK: *A televisão, sobretudo nas iniciativas de festival, difunde mas o prestígio social nem sempre é função de uma grande difusão. Ela é antes o fruto de uma raridade bem dosada. Além disso, os festivais de televisão nada mais são que um reflexo do teatro; apenas registram suas atividades. Mas talvez exista uma analogia a deduzir daí, porque o teatro de bonecos foi, em sua juventude, um reflexo do teatro do ator. Reli, antes desta conversa, a sua "História das Marionetes". Todavia, de tanto refletir sobre a natureza do sentimento que tive à sua leitura, chego à conclusão de que não é nem o método de investigação e nem o raciocínio que me apaixonaram nele. Encontrei aí uma certa energia moral própria às obras dos solipsistas e não posso excluir o fato de que seu livro esteja dominado pelo propósito de registrar aquilo que quase não existia. . .*

HJ: Com isso não estou de acordo! Minha obra não é uma mistificação! Ainda que você tenha razão de dizer que seu ponto de partida foi minha convicção do caráter derivado das marionetes em relação ao teatro do ator. Isso era verdade para o teatro de antigamente, cuja existência não era menos real. E quanta riqueza havia apesar desse caráter de derivado! Sua riqueza e originalidade não se deixam comparar senão com as da arte popular que muitos têm a tendência também de qualificar de derivada. Em minha *História das Marionetes* eu quis anotar o que existia e o que tinha, para mim, importância para a evolução da arte teatral tomada em conjunto. De fato, os marionetistas populares, o antigo teatro de bonecos, é que nos ensi-

nam o que há de mais difícil na arte — o estilo.

KK: *E não é, contudo, sem razão que usei o termo energia moral. Grotowski, que fez parte de seus estudos teatrais na União Soviética, me contou que passou muitas horas no grupo de Obraztsov. Ele se sentia muito próximo da atmosfera moral desse grupo, da seriedade e honestidade com que se exercia ali a profissão teatral. Não acha que essa "seriedade" é o que discrimina todo grupo social que chamamos de "movimento dos marionetistas"? Seus sucessos repousam menos no que, de resto, serve às vezes para simular a arte: a beleza, o físico do que no penoso esforço que se tenta permanentemente para ultrapassar os limites e vencer a inércia da matéria que substitui o ser humano. Um trabalho sem brilho visando a tirar o máximo de efeitos do mínimo pormenor cênico. Não é inverossímil que esse espírito laborioso inerente à profissão seja a base da Internacional de Marionetistas: a UNIMA. Não há muito tempo um concurso nacional reuniu em Bialystok solistas do teatro de bonecos, com a participação de Jean Loup Temporal. Verifiquei que esse artista não se sentiu menos à vontade nos modestos locais do teatro dessa cidade do que na Maison des Arts et Loisirs da França, onde, há três anos, na véspera de Natal, nós marionetistas nos reunimos. Os marionetistas têm um espírito de solidariedade profissional e cultivam o sentido de sua unidade. Recentemente o senhor foi eleito secretário geral da UNIMA e nessa ocasião apresentou o seu programa em quatro línguas. Posso perguntar-lhe o que é a UNIMA, qual o seu programa e como seria o mundo se ela viesse a tomar o poder em escala mundial?*

HJ: É verdade, os marionetistas têm sua máfia. Sua existência se explica pela ameaça que pesa sobre todos aqueles que, como o senhor, procuram fazer crer na posição periférica de sua arte. A solidariedade dos titiriteiros é todavia pouca

coisa diante da dos adversários que também aspiram ao poder. Conseqüentemente, não penso que tenhamos a oportunidade de nos impor. De resto, nossa profissão mesma é de molde a estancar qualquer sede de dominação: nossos súditos, as marionetes, nós as criamos à vontade.

Quanto à UNIMA, este movimento existe desde 1928 e agrupa membros de mais de 50 países. Ele se propõe trabalhar para o desenvolvimento da arte dos bonecos multiplicando os contatos entre marionetistas de todos os continentes no espírito de compreensão e de cooperação internacional. Os artistas agrupados na UNIMA têm a consciência de sua responsabilidade educativa diante da nova geração, querem portanto incutir nas crianças o ideal da cooperação entre os povos e, como dizem seus estatutos, encontrar através dos corações infantis o caminho do coração dos adultos. Isso pode nos parecer grandiloquente, mas o problema é importante ainda que se pense pouco nisso.

kK: *Creio ter compreendido: os bonecos são uma atividade de compensação. Brecht disse uma vez a respeito de um povo que perdeu a confiança de seu governo, que este só teria que procurar um outro povo. Os marionetistas escolheram governar um povo de súditos de papel que os seguem docilmente e lhes garantem uma dominação absoluta, livre de temor.*

HJ: Então, o senhor não deixa de brincar quando pensava que todos os membros de nosso movimento já estivessem acomodados.

KK: Agradeço-lhe por esta conversa e pelo diagnóstico. Tentarei refletir.

(*) Entrevista concedida a Klemens Krzyzgarski, publ. in *The Theatre in Poland*, 7/1973.

JURKOWSKI FALA SOBRE O TEATRO DE BONECOS DA POLÔNIA

Já abordamos diversas vezes o teatro de marionetes poloneses e seu desenvolvimento dinâmico e os traços que o distinguem dos de outros países, seus meios de expressão próprios. Todos estão lembrados do sucesso dos grupos como *Groteska*, *Arlekin*, *Lalka* e *Miniatura*. Hoje é o grupo *Marcinek*, o mais conhecido dos teatros poloneses de bonecos, que representa nossa arte no exterior. Mas que é feito dos outros teatros? Qual a sua atividade atualmente? A resposta parece simples, pelo menos à primeira vista. Os grupos representam para seu público — crianças em idade pré-escolar, escolar e adolescentes, a maior parte destinando-se à segunda das duas categorias de idade. Nesses espetáculos eles recorrem a bonecos, máscaras e outros acessórios mas também ao ator vivo. O teatro polonês combina, às vezes, no plano de um mesmo espetáculo, meios de expressão diversos. A base desses teatros são contos e temas modernos para crianças e um vasto repertório de peças modernas, românticas polonesas e peças de autores europeus de vanguarda, quando o público é adolescente. Entretanto, a atividade marionetista polonesa apresenta muitos problemas e tem que enfrentar e resolver muitas questões importantes. Começamos pelo recrutamento dos marionetistas. Até aqui os teatros contratavam jovens sem profissão e os educavam no *métier* de titiriteiro. A aprendizagem durava três anos e terminava com um exame diante de uma comissão estadual. Esse sistema assegurava efetivamente a mão-de-obra para o teatro de bonecos. Dentro de alguns anos, quando a primeira geração de marionetistas se aposentar, não haverá mais profissionais. É por isso que, há alguns anos, pessoas da atividade titiriteira vêm tentando promover um centro de formação de marionetistas. Esses centros já existiam, havia cerca de três. A terceira tentativa foi concretizada no Curso para Atores de

Bonecos de Wroclaw com êxito. Ligado à Escola Nacional Superior de Teatro da Cracóvia, os estudantes nela inscritos receberão grau universitário, após 4 anos. O programa compreende todos os elementos de formação do ator em cena e com a marionete, trabalhos práticos em oficinas de bonecos e conhecimentos teóricos.

A escolha de Wroclaw como sede se explica não só pelo fato do antigo Curso para Atores Marionetistas ter esse domicílio, mas também porque aí funcionam o *Teatro Laboratório* de Jerzy Grotowski e o *Teatro de Pantomima* de Henryk Tomaszewski. Os artistas desses dois teatros colaboram com a Seção de Marionetes e completam o ensino clássico que é ministrado com a nova experiência artística própria desses novos grupos. Os primeiros diplomados irão trabalhar em 1976. Como será o teatro de marionetes nesse época? Os grupos poderão absorver todos esses jovens marionetistas bem formados e fornecer-lhes um trabalho que lhes satisfaça? Creio que sim.

No apogeu de seu sucesso, quando atraía a atenção dos conhecedores de toda a Europa, o teatro polonês de bonecos era um teatro de *metteur en scène*. Seus sucessos dos anos 50/60 eram os dos artistas plásticos e dos diretores. Eles é que haviam inventado as novas fórmulas valorizando as marionetes num espaço composto com originalidade. Seus espetáculos refletiam idéias plásticas, cores e artesanato inéditos.

Confrontavam o herói de suas peças, o boneco, com o universo do homem, com o do objeto material e dos símbolos. Progressivamente, caminhavam para a anulação da marionete. Não satisfeitos com sua semelhança humana, eles a suplantavam pelo próprio homem, o ator, ou pelo acessório, o objeto, um sinal qualquer incapaz de vida cênica.

Essa riqueza criadora traduzia dinamismo e espontaneidade. Ela parecia inesgotável e, de fato, não parece que a imaginação dos diretores esteja a esgotar-se. Isso não impede que se observe, há já alguns anos, que o teatro do diretor frejava o desabrochar do ator e de sua arte, que ele o colocava num segundo plano, lhe tirava a função criadora, confiando-lhe apenas tarefas físicas, definidas em função do cenário, dos objetos e dos acessórios inventados pelo diretor e investidos por ele de um poder motor. Foi assim que o eterno conflito entre o ator e o diretor aconteceu no teatro polonês de marionetes, e particularmente o ator é que deveria ficar descontente.

Há já algum tempo que os marionetistas poloneses têm consciência da necessidade de restabelecer o equilíbrio entre a posição do diretor e a do ator, e é a este último que se tem tendência, por espírito de reação, a reconhecer o papel de primeiro plano. A condição artística do ator e suas possibilidades de ação são o tema maior de todas as reuniões profissionais. Novos recursos têm sido apresentados para estimular a atividade criadora dos atores-titiriteiros. Em festivais e concursos, os diretores e cenógrafos não são mais os únicos a serem premiados; às vezes, é o contrário que acontece, somente os atores são laureados.

É para estimular a atividade criadora dos atores que todos os anos, em junho, se organizam, em Bialystok, concursos de marionetistas-solistas. Trata-se de uma categoria de titiriteiro mais ou menos inexistente na Polônia, diferentemente de outros países ocidentais, para citar apenas Paul Hubert, da França ou Albrecht Roser, da República Federal da Alemanha. Na Europa do leste conhece-se principalmente Serge Obraztsov e muitos marionetistas na Tchecoslováquia.

Um marionetista solista representa muitas vezes números de cabaré ou de variedades baseados em paródias ou brincadeiras líricas. As primeiras tentativas de solistas poloneses neste domínio seguiram uma

orientação inteiramente diferente, não deixando de ter relação com um movimento que, na Polônia, acusa grande vitalidade: o "teatro de um só ator". Esse gênero de teatro apela geralmente para a literatura do fato (texto de jornais, documentos, recordações) e para a poesia, mas surge principalmente como um teatro mais de recitação do que de ação. Ora, os solistas marionetistas não se limitam à recitação; seu teatro é o da ação, mas é justamente o teatro de ator único que os contaminou por suas tendências de repertório. Eles se interessam por textos poéticos, sérios; querem atingir o público adulto comunicando-lhe algo de importante. A título de exemplo, digamos que o solista mais conhecido entre os marionetistas poloneses, Andrzej Dzedziul, utiliza textos de Villon, de Cervantes, de Marlowe, de Goethe e de Witcacy. Foi depois do sucesso no concurso de solistas em 1966, que ele iniciou sua atividade de marionetista.

Ano passado esse concurso foi em Bialystok, com a presença de marionetistas estrangeiros vindos como conferencistas para o seminário que o acompanhou.

Estimular a atividade dos atores ajudados pelos diretores e cenógrafos, é a finalidade dos titiriteiros poloneses para o futuro. Quanto a cenógrafos e diretores estes são recrutados entre os diplomados em Escolas de Belas Artes e entre atores que obtêm diploma de diretor.

Um dos grandes problemas da atividade titiriteira é o repertório. Os teatros estão sempre à procura de autores. A estatística das peças polonesas representadas nos últimos 25 anos abrange 354 títulos aos quais se acrescentam ainda os textos de autores estrangeiros em número de 200. Este número faz crer que não há problema de escolha de repertório. Mas não é isso. Os marionetistas aguardam sempre *scripts* com mais sentido das possibilidades e das ambições artísticas do teatro de marionetes. Os dez autores que fornecem esses textos não conseguem satisfazer todos os pedidos. Para estimular a criação literá-

ria, organizam-se concursos de textos para bonecos.

Durante a última temporada, três concursos desse tipo tiveram lugar na Polônia. Cada um teve como organizador um teatro de marionetes que agia com o apoio das autoridades regionais e do Ministério da Cultura e das Artes. Diversos teatros organizaram concursos em 1971, 1972 e o último foi patrocinado pelo grupo *Miniatura* que convidou os autores a escreverem peças sobre o tema: "Pare, há uma criança na estrada!" Era um concurso eminentemente didático que tinha como finalidade ensinar o código de trânsito. Foi este concurso, o mais terra-a-terra, que proporcionou aos organizadores as peças mais originais, ricas de idéias interessantes.

O papel de escolha no desenvolvimento do teatro de bonecos cabe aos encontros teatrais anuais, que reúnem diferentes grupos que apresentam espetáculos selecionados em função do programa de cada um desses festivais. Uns têm caráter de encontro estritamente profissional e de trabalho, como o *Encontro de Marionetes*, da Polónia do Leste. Há também os festivais dedicados à apresentação de espetáculos sobre determinado tema, como as "Confrontações de Pznan", apresentação de peças de temas contemporâneos. O de Szczecin de 1972, foi de peças históricas. Quanto aos festivais de Opole, com júri classificatório, são dedicados a peças de autores poloneses. O *Festival internacional de Bielsko-Biala* é o encontro de grupos estrangeiros, principalmente de países socialistas. Assim, três ou quatro encontros de diversos gêneros durante um ano exercem uma influência considerável sobre o movimento das tendências artísticas no teatro de bonecos. É que os festivais são seguidos de seminários e de mesas-redondas que debatem a arte do ator, do diretor e a dramaturgia especial. Recentemente, um novo festival se acrescentou a esses. O Festival televisado de marionetes durante as férias de inverno. Em menos de dez dias 8 espetáculos são difundidos pela tv e são classificados

pelo júri que lhes atribui prêmios coletivos e individuais (unicamente aos atores). Paralelamente a essa classificação, os telespectadores escolhem por plebiscito o melhor espetáculo do festival: 80.000 sufrágios sob forma de desenhos no primeiro festival (dezembro/71-janeiro/72) e ... 100.000 no segundo assinalam sucesso crescente da iniciativa junto aos jovens telespectadores.

O festival televisado ofereceu aos teatros de bonecos a possibilidade de contacto com um auditório de mais de um milhão. Fato significativo: em vez de desviar o público jovem das salas de espetáculo, a pequena tela parece encorajá-lo a voltar com mais frequência; é que as crianças gostam de reencontrar seus heróis preferidos. Este fato afasta as reticências dos grupos e também dos autores que se mostravam pouco inclinados a colaborar com a televisão com medo de diminuir o número de espectadores dos teatros. Na hora atual as marionetes fazem parte muitas vezes dos programas infantis de tevê. De resto, a Televisão Polonesa possui seu próprio teatro de marionetes que apresenta espetáculos curtos no quadro da emissão "Boa noite" para as crianças em idade pré-escolar. Quanto às crianças maiores, elas têm outros espetáculos.

Tudo leva a crer que o recurso das marionetes, em programas de televisão para crianças, modificará as tarefas e o papel desse teatro em nosso país. De fato, pela sua generalização, a televisão dispensa o teatro da necessidade de apresentar seus espetáculos em teatros sem público e obriga ao mesmo tempo a refazer sem cessar a qualidade do trabalho, de modo a encorajar o jovem espectador a vir ver o espetáculo que ele apreciou na tevê. É que o contacto com o teatro vivo proporciona-lhe uma experiência estética diferente, qualitativamente mais profunda.

Os teatros poloneses de marionetes se preparam para assumir novas tarefas. Teatros

cont. na pág. 44

Peças para marionetes baseadas na trágica história do dr. Fausto apareceram no século XVI. Esses dramas, provavelmente influenciados pelo texto de Christopher Marlowe que os atores ingleses levaram à Alemanha, inspiraram-se numa lenda da época quando a alquimia e a astrologia começavam a atingir o apogeu. Conta-se que um certo George Sebel, que nasceu em 1488 e adotou o nome de Faustus, estudou numa Universidade alemã. Parece que há provas de sua passagem pela Universidade de Heidelberg, onde obteve o título de bacharel em 1509. Em seguida obtém o diploma de doutor. Conversador, cabotino, faz-se passar por grande personagem e tenta a sorte em várias cidades. Ele é o tipo da Renascença, cético e gozador. Morre em 1541, de miséria e desregramento. Segundo a lenda, ele avisa ao dono do albergue onde chega, no Wurtemberg, que está para morrer. Depois de uma noite terrível, em que se desencadeia uma tempestade, quando vão ao seu quarto, o encontram caído ao chão, morto, a cama suja de sangue e escrementos, o pescoço rompido. Esse fim espantoso enriqueceu-se na imaginação popular e daí nasceu a lenda. A história começou a ser contada em toda a Alemanha e o primeiro livro baseado nela, o *Faustbuch*, apareceu em 1587. Levado à cena, surgiram daí diversos dramas populares que inspiraram o poeta isabelino Marlowe em seu drama *The Tragical History of Doctor Faustus*, restando este último texto enquanto os antigos se perderam.

Diversas obras, em diversas épocas, se inspiraram na história do doutor Fausto: *La Vie, les Actes et la Descente aux Enfers du Docteur Jean Faust*. *Le Docteur Wagner ou la Descente de Faust aux Enfers* ou *Infelix Sapientia*; *Le Docteur Faust ou le Grand Néromancien*.

Como peça para marionetas, apareceu em 1846 o *Dr. Johannes Faust*, em 4 atos e, em 1847, foram publicadas as cinco antigas versões para bonecos: *O Dr. João Fausto* (teatro de marionetes de Ulm),

João Fausto, do repertório do teatro de bonecos de Augsburg; *João Fausto ou o Doutor Mistificado*, comédia; *O Doutor Célebre do Mundo Inteiro*, do teatro de marionetas de Strasburgo e *Fausto, História do Tempo Passado*, em arranjo para bonecos (Colônia). Em 1850, foi publicado, em Leipzig, um novo Fausto mais aproximado da forma original. Ainda hoje, diversas versões para bonecos são apresentadas com base na estória do doutor Fausto. No Brasil, apresentou-se há alguns anos um grupo alemão que encenou uma versão do doutor Fausto.

É certo que em nenhuma época uma peça terá suscitado tanta polêmica e dado origem a tantas versões, inspirado tantos autores, permanecendo viva e atual até nossos dias.

Quanto ao drama popular literário levado nas cenas das feiras, do século XVI em diante, ele recebeu seu golpe mortal ao crescer a influência do drama escrito ou teatro, literário e as críticas a esse tipo de teatro, acentuadamente popular, com Lessing à frente. Afastado dos tablados das feiras pela intolerância erudita da época, *Fausto* se refugiou no teatro de bonecos, sobrevivendo nos séculos seguintes, e continuando a exercer sua influência sobre os autores alemães. Goethe é o exemplo mais notável com suas versões do doutor Fausto.

(*) A versão inglesa de Marlowe representada na Alemanha pelos comediantes estrangeiros recebeu a influência da literatura popular alemã, quando o personagem mudo desse drama — que era o *Clown* que se comunicava com a platéia estrangeira apenas por gestos, pelas dificuldades da língua pois o teatro isabelino era representado em inglês, na Alemanha, esse palhaço acabou se transformando no *Hanswurst* — João Chouriço, herói conhecido das platéias alemã e flamenga.

Livros Consultados:

The Theatre, Sheldon Cheney — Tudor Publ. Co. N. Iorque/1943
Histoire Générale des Marionettes, Jacques Chesnais — Bordas/1947.
Théâtre Populaire, n. 12/1955

O JOGO DO DOUTOR FAUSTO

PEÇA EM 3 PARTES E UM PRÓLOGO
PARA BONECOS

Adaptação de MARTHE ROBERT

Personagens:

FAUSTO, doutor em teologia e professor em Wittenberg

WAGNER, estudante que vive em sua casa, seu *famulus*

HANSWURST, criado vagabundo, que entra a serviço de Fausto e se torna vigia noturno.

O DUQUE DE PARMA

ORESTES, conselheiro do Duque

PLUTÃO, deus do inferno

MEFISTÓFELES, demônio

KRUMSCHAL, demônio

VITZLIPUTZLI, demônio

AUERHAHN, demônio

ASMODEU, demônio

CHARONTE

GÊNIO MAU

DOIS ESTUDANTES

AS FÚRIAS

A BELA HELENA DA GRÉCIA

Prólogo

CHARONTE — Plutão!

PLUTÃO — O quê?

CHARONTE — Bem, olha aí...

PLUTÃO — Olha aí o quê?

CHARONTE — Não quero mais ser teu escravo.

PLUTÃO — Meu escravo, como?

CHARONTE — O escravo de tuas galeras do inferno. Aumenta meu ordenado ou eu não trabalho mais.

PLUTÃO — O que, seu carne-de-força do inferno! Sim, senhor, seu escravo, eu não te dei aumento? Antigamente recebias uma pataca por cada alma danada, agora recebes um tostão! Juro que vais me passar as almas!

CHARONTE — Sim, eu passo. Mas teus demônios são muito relaxados. Eles só trazem à minha barca poucas almas graúdas, dignas de serem conduzidas a teu Inferno. De que me serve de tempos em tempos um banqueiro falido? Gente desse tipo não compensa o trabalho. Em lugar de deixar teus diabos vagabundos se arrastarem aí pelo inferno, farias melhor em enviá-los ao mundo de cima, entre os homens mortais aos menos para ensinar-lhes a fazer todo o mal que puderem. Antigamente minha barca estava cheia de almas, mas agora multidões de feiticeiras fazem ida e volta em suas vassouras num abrir e fechar olho. Se tu não fiscalizas o trabalho de teus velhacos, meu trabalho de barqueiro será inútil.

PLUTÃO — Meu velho servidor do reino plutoniano, agradeço teu cuidado e o que desejas será feito. Convocarei imediatamente meus diabos — afinal eles estão sob minhas ordens — e lhes comunico minha decisão: eles te entregarão imediatamente um desses grandes da terra, cuja alma é mais preciosa que um milhar delas juntas.

CHARONTE (*cantando*):

Nada me impede de cantar
deixo de me chatear
graças a ti, Plutão,
tenho a barca a transbordar.

PLUTÃO — Vamos, vamos, diabos vagabundos, onde estão vocês? Estão dormindo? Desgraçados, vocês não querem progredir? Não se preocupam em aumentar meu poder infernal? (*Ruídos de passos arrastados, vozes indistintas que se aproximam*). Bem, até que enfim! Escutem minhas ordens: vocês vão partir para o mundo de cima e lá ensinar todo o mal possível; ensinem às seitas a se querelarem; aos comerciantes a roubarem no peso; en-

sinem a vaidade às mulheres e também o deboche; vão às Universidades e ensinam aos estudantes a se empanturrarem, se embebedarem, a praguejar e fazer magia negra, a se disputarem e brigarem, a fim de que venham com suas almas para nosso inferno.

TODOS OS DIABOS — Fica descansado, Plutão, que cumpriremos tuas ordens.

PLUTÃO — Mas vocês não poderão fazer nada sob essa forma atual. Depressa, vão se metamorfosearem para cumprirem minhas ordens. O homem diz que o diabo tem mil truques no saco. Pois bem, vou lhes mostrar as mil maneiras de enganá-lo. (*Os diabos voltam*) Bem, assim, estão mais apresentáveis. A caminho! Dirijam-se à floresta da Boêmia, sob o grande carvalho. Bu, bu, bu!

TODOS — Bu, bu, bu!

PRIMEIRA PARTE

Ato I

Fausto em seu gabinete de trabalho.

FAUSTO (*só*) Não há monte sem vale, não há rochedo sem pedra, não há estudos sem trabalho. Dizem: *Quod capita tot sensus* — quem tem cabeça tem sentido. Um é atraído pela arte de pintar, outro pela arquitetura; aquele é poeta, esse outro, bom orador; este, um grande filósofo, aquele lá, médico. Este aqui se dá ao estudo da teologia e quando um homem inseguro se decide, afinal, a aprender uma arte ou profissão, ele se aplica em obter a glória nesse trabalho. *Nemo sua sorte contentus est* — ninguém está contente com sua sorte. O mendigo desprezível dos caminhos sonha com os meios de sair de sua terrível situação e se tornar nem que seja um camponês; o camponês deseja ser um burguês, o burguês, um nobre; o nobre, um príncipe; o príncipe, um rei; o rei, um impe-

rador. E se houvesse na escala da felicidade humana um grau mais alto ainda, todo mundo sonharia atingí-la. É isso, justamente, que me impele a desejar um estado mais elevado e maiores honrarias. Mas desde minha mocidade, votei-me ao estudo da teologia e, com a ajuda de meus mestres, conduzi-o tão bem que recebi aqui, em Wittenberg, o grau de doutor *cum laude*. Mas que vale tudo isso? Apesar de tudo, a teologia não me satisfaz ainda completamente, porque tenho ouvido e lido muitas coisas a respeito das propriedades dos planetas e do céu, que seria — dizem — redondo ou em forma de esfera. E gostaria muito de me informar, por intermédio da astrologia, sobre a formação dos planetas, do firmamento, seus aspectos e todos os demais elementos. Tudo ver e tocar com as mãos, eis o que desejo. É por essa razão que resolvi completar, pelo estudo da necromancia, a soma insuficiente de meu saber e, se possível, solicitar o auxílio das potências infernais de baixo. Fausto, até onde te conduzem tuas idéias ambiciosas! Tu, doutor, professor e *Rector Magnificus*, te separar da teologia sagrada e ligar a tua sorte à terrível magia! E todavia, um desejo singular me impele, tão singular que me parece impossível arrancar-me dessa tentação. Mas que farás, Fausto, meu doce Fausto, se a arte proibida obscurecer tua honra e tua glória, que farás quando tudo perderes? Se graças à sua habilidade, os espíritos infernais forem capazes de me satisfazer em tudo, eles também farão tudo para preservar minha reputação! Está decidido e agora mesmo, que a detestada teologia seja banida de meu coração e que ela seja, para minha alegria e deleite, substituída pela magia pois que esta me seduz mais.

GÊNIO BOM — Fausto, prossegue teu estudo da teologia e abandona a necromancia ou, então, estarás perdido para sempre.

GÊNIO MAU — Prossegue teu estudo da magia e tu te tornarás o doutor mais sábio que jamais terá vivido na Ásia, na África, na América e em toda a Europa.

FAUSTO — Ouço duas vozes que se contradizem: uma à minha direita, outra à minha esquerda. A da direita me acena com a teologia, a da esquerda me aconselha a magia. Tu, à minha direita, quem és?

GÊNIO BOM — Eu sou um anjo bom enviado de cima para te guardar e te conduzir à salvação.

FAUSTO — Tu, à minha esquerda, quem és?

GÊNIO MAU — Eu sou um espírito dos mundos inferiores, venho para fazer-te feliz e te colocar acima de todos os homens.

FAUSTO — Um milagre, Fausto, não te rejubilas? Os anjos do céu vêm te consolar e os espíritos saem do mundo subterrâneo para te servir. Mas basta! Compreendo: pois que resolvi amar a arte da magia e rejeitar a teologia, o da direita não me será de nenhuma utilidade. Tu, à minha esquerda, segue-me!

O GÊNIO MAU dá uma gargalhada.

GÊNIO BOM — Desgraçado de ti, Fausto! Cuidado! Tua sorte será dura se venderes tua alma, entregando-te aos tormentos do Inferno!

FAUSTO — Estás realizado, Fausto. Vive de agora em diante mais feliz do que o foste até aqui. Vou ao laboratório para começar meus novos estudos. Ah, eis Wagner, meu fiel criado. Que queres, Wagner?

Ato II

WAGNER — Senhor doutor, estão aí fora dois estudantes que desejam falar com Vossa Excelência.

FAUSTO — Estudantes, dizes? Serão sem dúvida os enviados de um de meus bons amigos. Manda-os entrar.

WAGNER — Já vou.

FAUSTO — Tudo que vive aqui em Wittenberg honra Fausto. Gostaria muito que esses dois senhores pudessem me ajudar em minha empresa.

WAGNER entra com os Estudantes

1º ESTUDANTE — Com vossa permissão, se estamos de algum modo incomodando o senhor doutor...

2º ESTUDANTE — Desejo a paz a Vossa Excelência e peço a Vossa Excelência que nos excuse por virmos importuná-lo.

FAUSTO — Obrigado, senhores. Vossa visita me cumula. Fazei-me saber, peço-vos, o que desejais de mim. Wagner, cadeiras...

1º ESTUDANTE — Não vos incomodeis. Se vimos ver Vossa Excelência é que ouvimos dizer ultimamente que Vossa Excelência é apaixonado por magia. Ora, recebi de maneira extraordinária um livro que contém coisas singulares sobre a maneira de fazer escurecer o sol, imobilizar as estrelas e tirar à lua suas fases. Se o senhor doutor deseja tê-lo, ele está à sua disposição.

2º ESTUDANTE — Eis aqui um autor desconhecido que encontrei na biblioteca de meu pai e que poderia ser útil ao senhor doutor nos novos estudos que está empreendendo.

FAUSTO — Nobres rapazes, vós me proporcionais mais alegrias que nenhum César jamais teve. Fico-vos muito agradecido. Quero o mais depressa abandonar essa atividade teológica, a que me dedicava, e embriagar-me com o conteúdo destes livros e de outros semelhantes.

1º ESTUDANTE — Meus votos, senhor doutor, são de poder servi-lo ainda mais tarde.

FAUSTO — Consentireis, senhores em tomar um copo de vinho? Seria grande honra para mim.

1º ESTUDANTE — Queremos expressar nossos agradecimentos ao senhor doutor e pedimos licença para nos despedirmos.

2º ESTUDANTE — Peço-vos excusas; permiti que nos retiremos.

FAUSTO — Adeus, senhores, guardarei sempre a vossa lembrança em meu cora-

ção. Agora, posso dizer tudo que me agrada dizer, tudo que alegra o coração dos homens. Estes dois livros, eu os lerei com atenção ainda que me custe a vida. Este foi escrito pelo espanhol Runzifar e este outro, pelo espanhol Varth: dois grandes mestres na arte. Vou me esforçar por compreendê-los, quero ser um vitorioso, não desejo a derrota. (*A Wagner, que permanece a seu lado, esperando*) Terias algum pedido a me fazer, amigo Wagner?

WAGNER — Gostaria de fazer uma humilde súplica.

FAUSTO — Pede o que quizeres. Não te recusaremos nada do que possa ser concedido. Que deseja meu fiel *Famulus*?

WAGNER — Gostaria que tomássemos a nosso serviço um homem que se encarregaria do trabalho da casa, a fim de que eu não seja tantas vezes incomodado em meus estudos.

FAUSTO — Claro, eu o autorizo. Mas contrata alguém que seja de natureza discreta, fiel e trabalhador. (*Sai*)

Ato III

Hanswurst entra com sua bagagem

HANSWURST (*cantando*):

Omnia mea mecum porto!

É assim que se viaja:

hoje, morrendo de frio e de calor,
amanhã as pulgas te comendo!

Ah, espécie de velha pele de urso que sou! Se não doesse, eu daria em mim mesmo uma dúzia de bofetadas. De resto, já as recebi, e isso não muda nada minha situação por que estou sem dono e sem pouso. Eu tinha um patrão, mas perdi. Era um jovem, uma criança e me empreguei para levar seus livros à escola mas, infelizmente, ao lado dele, também virei criança. E parece que não fiz bom uso dos livros dele, por causa de uma história de coalhada, que não vou contar. Só de me lembrar me dá dor de barriga. Também não digo como encontrei um burro no caminho, a quem disse: “Bom-dia, senhor Pégaso!” O

que muito lhe agradou. Assim que lhe perguntei: “Terei permissão para montá-lo um pouco?” ele respondeu: “Rim-ram”. Ha, ha, pensei, esse senhor é amável e para não desgostá-lo, montei imediatamente. Mas não sei como o diabo enviou em meu enalço o moleiro que o burro não queria mais, nem o que esse atrevido tinha nas mãos — da grossura de meu braço — com que me deu uma pancada na espinha que eu comi a poeira e perdi meu asno. Eis-me agora numa casa completamente vazia! Olá! Ninguém! Mas que vejo? Livros! E até um aberto! Ah, se eu soubesse ler! Vamos ver, vamos ver, minha mãe antigamente me ensinou a soletrar um pouco. Deixa ver se lembro. Eis aqui uma letra grande feito uma porta de curral. Só pode ser um A. É, é um A. (*Solettra*) A... tabaqueira, V... isqueiro. T... bolsa... Ca... b... e... be... los. Cabelos. (*De repente começa a ler*) Primeiro capítulo: da arte de fabricar pulgas e pulgões. Muito obrigado, não me faltam nem pulgas nem pulgões. Também não preciso nem de ratos nem de camundongos. Segundo capítulo: da arte de transformar uma mulher velha numa jovem. Diabo! Tenho que aprender isso! Vejamos que ingredientes precisa. (*Lendo*) *Olium babolium, audium et gugulum, excruculus* — Isto é um escaravelho corcunda — o coração de uma bigorna, trezentas línguas de pulgas virgens, seis dedais de sangue de caranguejo, uma tonelada de neve seca, 2 libras de consciência de advogado; 30 mil dedais de honestidade de alfaiate, uma pitada de fidelidade de mulher (*t'ai*, por que somente uma pitada?), 30 mil dedais de água do Danúbio, misturada com seis libras de som de sino — tudo misturado e pulverizado.

Wagner entra.

WAGNER — Diga-me, maroto, como foi que entrou aqui?

HANSWURST — Com meus pés e pela porta.

WAGNER — Não duvido muito que tenhas vindo pelos ares.

HANSWURST — Então, porque faz tanta pergunta boba?

WAGNER — Deixa, mas me diga: tens um dono?

HANSWURST — Eu devo ter um, como todo mundo, mas não tenho muita certeza, porque até hoje ele não fez muita coisa por mim.

WAGNER — Imbecil! Não é isso, pergunto se tens um patrão, um empregado.

HANSWURST — Não, no momento não tenho, mas contratarei um logo que se apresente a ocasião.

WAGNER — Idiota! É o patrão que te contrata, pois é ele que te dá casa e comida.

HANSWURST — Ele dá casa e comida, e durante a semana não há nada para morrer, não é isso?

WAGNER — Escuta, queres entrar para meu serviço?

HANSWURST — Se depender apenas de mim, sim, mas que é que o senhor dará a alguém como eu se me empregar?

WAGNER — Terás 20 cruzeiros por ano.

HANSWURST — 20 cruzeiros? Não.

WAGNER — Por que?

HANSWURST — Porque no antigo patrão eu tinha 30 centavos por mês.

WAGNER — Mas isso só dá 3 cruzeiros e 60 por ano. 20 cruzeiros é muito mais!

HANSWURST — Não tente me fazer pensar que 20 é mais que trinta. Eu sei somar.

WAGNER — Bem, terás 30 centavos a mais. Agora dá um jeito nesta mesa e nesta cadeira e vem me encontrar na cozinha. Poderás comer e beber à vontade. *(Sai)*.

HANSWURST *(dando gritos de alegria)* Aleluia! Victori Zicori Gregori! Consegui contratar um patrão! Quanto à cadeira e à mesa vou logo me livrar delas; a cadeira eu atiro pela janela e a mesa eu derrubo.

Faz o que diz e sai.

Ato IV

Uma floresta. No chão um círculo de pano decorado com numerosos sinais de astrologia.

FAUSTO — Encontrei nesses livros mais do que prazer. Não renuncio ao meu desejo, está decidido, vou experimentar. Meia-noite! A hora da comunhão com o Inferno se aproxima! Nuvens carregadas de pavores correm no céu. E aqui que o assassinato, a avareza e a mistificação assentaram seu quartel. A lua se oculta entre as nuvens como se não quisesse ver o que acontece em baixo. As boas criaturas repousam. Somente os rejeitados, as apodrecidas ossadas que pecaram no mundo de cima devem arrastar-se em desespero e fazer penitência até que uma alma caridosa tenha piedade delas e as livre do tormento. Mas para um negócio igual ao meu, a hora é favorável. Estou sozinho, posso cumprir aquilo a que me propus sem ser perturbado. O círculo tem que ser colocado ali e a vara, aqui. E agora, Fausto, antes de entrar no círculo, coragem, a fim de que não te percas para sempre. Sim, meu desejo é tão violento como o do noivo que vai ao encontro da bem-amada. Sinto-me forte como uma rocha. Mas, cuidado, Fausto, para não cair. Meus cabelos se arrepiam de horror. *(Entra no círculo. Trovão.)* Estou de pé ou caí? Sinto-me esmagado como se todos os elementos quisessem se lançar sobre mim. Só me resta uma coisa: ousar fazer a invocação dos espíritos infernais. *(Volta-se para o interior do círculo e chama com voz terrível)* Siste, siste, Phlegethontia, Styx! Hejus, hejus! Adeste, mali spiritus. *Faustus vos citissime citat!* *(Ouvem-se os diabos roncarem)* Que significa isto? Ouço um tumulto, uma algazarra nos ares e não aparece um só demônio. Tenho que repetir a esconjuração. *(Repete como acima)* Siste, siste, Phlegethontia, Styx! Hejus, hejus! Adeste, mali spiritus! *Faustus vos citissime citat!* *(O tumulto aumenta)* Meu esconjuro parece ser forte. Depressa, mais

uma vez! *(Repete)* Eu te conjuro, Príncipe da Obscuridade infernal de me enviar teus espíritos os mais velozes para que exaltar os meus votos. Satisfaz sem demora esse desejo pela magia irresistível dos elementos mais poderosos. *(Trovão. No meio de uma algazarra infernal, aparecem os demônios)* Oh, que figuras horríveis! Vou interrogá-los. Demônio do Inferno à minha direita, diga-me quem és.

KRUMSCHAL — Eu me chamo Krumschal e vi-me forçado a aparecer à tua ordem.

FAUSTO — Qual é tua velocidade?

KRUMSCHAL — A de um pássaro nos ares.

FAUSTO — Fora daqui, cão do inferno, não tens nenhuma utilidade para mim. *(O demônio sai resmungando)*. E tu, como te chamas?

VITZLIPUTZLI — Sou um espírito voador e me chamo Vitzliputzli, demônio do amor.

FAUSTO — Qual é tua velocidade?

VITZLIPUTZLI — A da flecha.

FAUSTO — Desaparece. Não me serves de nada. *(O demônio sai resmungando)* E tu, como te chamas?

AUERHAHN — Chamo-me Auerhahn e sou rápido como o vento.

FAUSTO — É bastante e eu poderia estar em pouco tempo no sul, no norte, a leste e a oeste. Mas és ainda lento para mim. Afasta-te. *Apaga, spiritus!* *(O demônio sai)* Não te apresses, Fausto, ainda há outros demônios aqui. Como te chamas?

ASMODEU — Asmodeu.

FAUSTO — Não és o demônio do orgulho?

ASMODEU — Sim, sou eu.

FAUSTO — Não terás abrigo nem na minha cabeça nem em meu coração. *Apaga, spiritus!* *(O demônio sai)* Mas, diga-me, quem és tu?

MEFISTÓFELES — Sou um espírito aéreo e me chamo Mefistófeles, o rápido.

FAUSTO — E qual é tua velocidade?

MEFISTÓFELES — A do pensamento humano.

FAUSTO — És rápido. Serve. Mas, dize-me, queres me servir?

MEFISTO — Fausto, isso não depende de mim, mas se Plutão, o deus do Inferno consentir, estou pronto a obedecer-te.

FAUSTO — Pois bem, já que não depende de ti, parte e traze-me uma resposta de teu poderoso senhor.

MEFISTO — Assim farei.

FAUSTO — Amanhã à meia-noite eu te esperarei em meu laboratório. Bem, é bastante. Na verdade, dediquei-me a uma grande coisa. Vejo agora o efeito desses livros. A caminho. Volto para casa e vou esperar o diabo ardendo de impaciência.

Ato V

HANSWURST — É uma verdadeira maldição ser criado. Meu patrão me ordenou que viesse buscá-lo nestas paragens e não consigo encontrá-lo. Está tão escuro que não vejo a dois passos adiante de mim. (*Nota o círculo no chão*) Mas que diabo é isto? Vejamos, vejamos de perto. Diabo, dentro há pegadas como se alguém tivesse dançado dentro. Vamos ver se há um lugar para mim! (*Coloca um pé no círculo. Trovão*) Que barulheira é essa? Não estamos em março! (*Coloca-se no interior do círculo. Relâmpagos e trovões*) Que? Que quer dizer isto? Quem são esses carvoeiros? Que querem, seus negrinhos?

AS FÚRIAS — Queremos te estraçalhar!

HANSWURST — Me estraçalhar? A mim?

AS FÚRIAS — Em milhares de pedacinhos.

HANSWURST — Desgraça! Não me restará nem uma pelanca? Porque não me estraçalham logo?

FÚRIAS — Não podemos entrar no círculo.

HANSWURST — É? Pois bem, se não podem entrar eu também não posso sair. (*Senta-se dentro do círculo*).

FÚRIAS — Tá bem, nós também ficamos aqui. (*Elas se sentam*)

HANSWURST — Eis que essas satanazes se abancam! Querem dar o fora?

FÚRIAS — Não.

HANSWURST — Ainda se eu soubesse onde está o patrão. Ele alisaria a espinha desses patifes. Ah! Ontem li alguma coisa no livro de meu senhor, algo que serve para enxotar demônios. Era uma palavrinha apenas. Se o medo me deixasse lembrar! Vamos ver, como era?... Era... creio (*refletindo*) Perlicke!

As Fúrias desaparecem.

HANSNURST (*rindo às gargalhadas*) Deu certo, deu certo. Do lado, tinha a palavra que os fazia voltar... Perlocke!

As Fúrias reaparecem e gritam ferozmente.

FÚRIAS — Sai dai, sai dai um pouquinho que nós vamos te estraçalhar.

HANSWURST — Que querem fazer comigo? Me estraçalhar? Perlick! (*Os demônios desaparecem. Ele ri*) Venham, venham! Tentem! Perlocke! (*Os demônios voltam*) Seus diabos de aldeia! Esperem! Vou me divertir um pouco com vocês. Perlicke, perlocke, perlicke, perlocke!

Ele pronuncia a princípio apenas per... para deixá-los na dúvida. Depois começa a dizê-las tão depressa que os demônios não sabem onde se colocarem. Ao último perlicke! eles desaparecem.

HANSWURST — Esperem seus diabos burros, vocês não me vencem. Vou me enrolar no círculo e vocês não poderão me pegar. Agora vou correndo pra casa. (*Sai gritando*) Senhor Faustino, senhor Faustino!

Ato VI

FAUSTO — Lembro-me agora que o espírito me prometeu trazer-me a resposta do Regente do Inferno.

VOZ DE MEFISTO (*longe*) Fausto, sob que forma desejas que eu apareça?

FAUSTO — Sob a forma humana.

VOZ DE MEFISTO (*aproximando-se*) Eis-me aqui.

FAUSTO — Que resposta me trazes?

MEFISTO — Caro mestre, tenho ordem de te servir.

FAUSTO — E durante quanto tempo me servirás?

MEFISTO — To o dirás.

FAUSTO — Desejo que me sirvas durante vinte e quatro anos, que nunca me deixas faltar aquilo que é necessário a uma vida confortável, que me reveles todas as artes secretas e todas as ciências do mundo, que dê uma resposta categórica a todas as minhas questões, quer sejam postas em termos espirituais ou em termos temporais e que, assim que eu queira me divertir, tu me transportes de um lugar a outro da terra tão rapidamente quanto possível e sem o menor risco para mim.

MEFISTO — Eu te servirei como exiges, mas é necessário que te comprometas por escrito a dar tua alma a Plutão, meu chefe.

FAUSTO — Em que poderá minha alma ser útil a teu patrão?

MEFISTO — Ela servirá de alimento ao seu deleite e alegria.

FAUSTO — Diga-me tuas condições, a fim de que saiba como me conduzir contigo.

MEFISTO — Não tardarás em sabê-lo. Para começar, exijo que, durante o tempo em que te servir, tu te abstenhas de lavar as mãos, de cortar as unhas e de fazer a barba.

FAUSTO — Mas, aos olhos do mundo, terei a aparência de um monstro.

MEFISTO — Não temas, Fausto, para compensar conferirei aos traços de teu rosto mais nobreza e harmonia.

FAUSTO — Se é assim, aceito sua condição.

MEFISTO — Segundo, exijo que deixes de freqüentar teus colegas.

FAUSTO — Mas, queres isto, Mefistófeles! Mas que pensarão, a não ser que o doutor Fausto, outrora tão sábio, tenha esquecido seus estudos? Não, isto prejudicaria muito o meu renome.

MEFISTO — Previ tudo isso. Eu representarei tua pessoa e, nas discussões públicas, aumentarei tua glória, mais do que poderias fazê-lo tu próprio.

FAUSTO — Se posso confiar em ti, concedo-te também esta segunda condição.

MEFISTO — Além disso, não entrarás mais em nenhuma igreja e renegarás o céu com tudo que há dentro.

FAUSTO — Que dizes, Mefisto? Tenho que renegar o céu, de que recebi tantos talentos e benefícios? Não, isso não!

MEFISTO — Se repelires esta condição, terás que recorrer a outros de nossos espíritos, pois aquele que quer se beneficiar de nosso poder terá necessariamente que odiar e maldizer o céu como seu maior inimigo.

FAUSTO — Então, se recusar esta condição, não poderei obter nada?

MEFISTO — Não, é até inútil formulares qualquer desejo.

FAUSTO — Neste caso, que isto também te seja concedido.

MEFISTO — Além disso, é preciso que saibas que não poderás contrair casamento.

FAUSTO — E porque isso?

MEFISTO — Porque nós, espíritos, temos horror ao casamento.

FAUSTO — Isto será duro de manter... Há muito tempo acariciava o projeto de tomar uma bela mulher por esposa.

MEFISTO — Tudo que quiseses, menos isso!

FAUSTO — Este ponto me parece demasiado difícil de aceitar.

MEFISTO — Será necessário que abras mão disso, Fausto. Escolherás cada dia uma mulher a teu gosto, terás, então, uma variedade agradável. Conta com minha ajuda, que ela não faltará na ocasião.

FAUSTO — Já estou de agora em diante em teu poder. Cedo.

MEFISTO — Um último ponto: é que vás hoje mesmo assinar um documento em que reconhecerás a doação de tua alma a Plutão.

FAUSTO — Que a minha alma vá ao diabo imediatamente. (*Ergue-se*) Eu assino.

VOZ DO GÊNIO BOM — Não, Fausto, não faças isto, esse negócio te custará caro. Pensa no último Julgamento e no fogo infernal!

FAUSTO — Que voz é esta? Ao ouvi-la, meu sangue arde!

MEFISTO — E com que vais escrever?

FAUSTO — Com que, sinão com pena e tinta?

MEFISTO — Não é necessário. Nós, delegados do inferno, escrevemos tudo com sangue.

FAUSTO — Com sangue? Mas onde acharás sangue a esta hora da noite, quando todos os vizinhos estão dormindo?

MEFISTO — Não faz mal. Dá-me tua mão.

FAUSTO — Seja. Mas depressa e sem dor.

MEFISTO — Sem dor nem perigo. Olha, o sangue.

FAUSTO — Céu, que é isso? Mal este demônio me toca, o sangue me corre das veias e na palma de minha mão direita duas letras se imprimem, um H e um F... Que quer dizer? *Homo fuge!* Homem foge! Mas só fugirei diante de ti, miserável, ladrão de almas!

MEFISTO (*estourando numa gargalhada*) — Ha, ha, ha! Pretendes ser um homem inteligente e não és capaz de interpretar melhor estas duas letras na tua mão? Certamente, significam *homo fuge!* Mas para onde a não ser para os braços de teu fiel amigo, Mefistófeles?

FAUSTO, (*dando um profundo suspiro*) É verdade, o sentido deve ser esse mesmo. (*Escreve com o próprio sangue*). Eis a minha assinatura.

VOZ DO GÊNIO BOM — Fausto, não a dês que estarás perdido para a eternidade!

FAUSTO — Para trás, voz da perfídia! Eis a minha assinatura. De agora em diante estás às minhas ordens.

MEFISTO — Podes exigir de mim tudo que quiseses.

VOZ DO GÊNIO BOM — Fausto, desgraçado, tua alma começa a sua queda. Mergulharás no mar de enxofre por toda a eternidade.

MEFISTO — Permites que agora eu chame alguém para buscar o contrato?

FAUSTO — À vontade.

MEFISTO — Bem. Conjuro, imediatamente, pelo mais terrível de seus tormentos superiores, um demônio do Inferno a fim de que ele apareça e transmita este contrato a Plutão, nosso Príncipe.

Um corvo aparece, toma o contrato no bico e voa.

FAUSTO — Desgraçado! Que fiz? Qual a minha obra? Prometi ao Inferno a minha alma, este bem que me é tão caro? Ô Fausto, Fausto! És mais vil que um verme, mais vil que um cão! Pois o primeiro dá pelo menos prova de sentimento quando o esmagam e o segundo afaga o dono em agradecimento por uma codeia de pão. Mas tu, tu és insensível a todos os benefícios que teu Criador te dispensou dia a dia. Calcas aos pés as suas leis e desprezas seus mandamentos.

MEFISTO — Coragem, queres uma alegria, um raro prazer? Ordena! Todos os tesouros da terra estão a teus pés. Goza! Teu fiel Mefisto vela para que nada te falte.

FAUSTO — Então, que seja assim! Entreguei-me ao diabo e quero gozar do mundo e de seus prazeres pelo maior tempo possível. Escuta M e f i s t o. Ouvi dizer que o duque de Parma festeja neste momento esplêndidas núpcias que já duram há muitos meses. Gostaria de me encontrar em Parma hoje. Podes em conduzir até lá?

MEFISTO — Certamente, em um quarto de hora, se queres. Vá a teu quarto, desdobra o teu manto e pronuncia a palavra “Vamos” que estarás imediatamente em Parma.

FAUSTO — Verei então o que pode a tua arte. Mas durante a viagem, conduze-me lentamente para que eu possa admirar de passagem as diversas arquiteturas que são o ornamento do mundo. Se for apresentado ao Duque e se ele espera de meus talentos que eu lhe faça tal ou tal coisa, que mostre esse ou aquele homem, qualquer que seja seu nome, estarás incumbido de satisfazer imediatamente a esse desejo para que eu possa ter um acréscimo de honras e de glória. Vou agora confiar a Wagner o cuidado de zelar pela minha casa durante minha ausência. Quanto a Hanswurst, ele irá comigo a Parma, mas se for posto em presença do Duque que não me traia de maneira alguma e não fale de meus poderes, sinão perderá o emprego. Conheces minha vontade. Faze que me obedçam.

MEFISTO — Podes contar comigo inteiramente.

Fausto sai.

MEFISTO — Bem, regozija-te, Mefisto! Afinal apanhaste o grande homem. Quantos demônios não tentaram a sorte com ele, em vão. A avareza, a luxúria, o orgulho, a calúnia — todos foram repelidos. Foi-me reservada a ventura de poder atraí-lo na trama infernal. Mas há também o criado, chamado Hanswurst; este também será, quer queira quer não, presa do diabo.

Ato VII

HANSWURST — E eu que não encontro meu patrão! Também não está aqui! Onde foi que ele se escondeu? Só o diabo pode saber! Senhor Faustino! Senhor Faustino!

MEFISTO — Olá! que fazes no quarto de meu patrão?

HANSWURST — Cala-te imbecil! Meu patrão só tem dois criados: eu e Wagner.

MEFISTO — E eu.

HANSWURST — Quem és?

MEFISTO — Sou seu secretário particular, conheço todos os seus segredos.

HANSWURST — Acho até que conhece mais alguma coisa.

MEFISTO — Bem, já que dizes estar a serviço do dr. Fausto, dize-me onde ele se encontra no momento, o Dr. Fausto.

HANSWURST — Onde ele está? De certo está no seu quarto de dormir.

MEFISTO — Oh, não! Há muito tempo que ele está em Parma.

HANSWURST — Tens graça. Como poderia estar lá onde dizes e aqui ao mesmo tempo?

MEFISTO — Ele está em Parma, digo-te, na Itália. Está assistindo à grande festa nupcial do príncipe Heitor.

HANSWURST — Que é isso, uma festa nupcial?

MEFISTO — É um casamento.

HANSWURST — Hum... deve ter muita coisa para comer e beber.

MEFISTO — Tanto quanto queiras.

HANSWURST — Mulheres bonitas?

MEFISTO — Tantas quantas teus olhos desejarem ver.

HANSWURST — Bons músicos?

MEFISTO — Todos que teus ouvidos quiserem escutar.

HANSWURST — Mas só o diabo sabe como meu patrão conseguiu chegar até Parma!

MEFISTO — Eu sei, fui eu quem o levou lá, graças à minha arte.

HANSWURST — Diabo, mas que és?

MEFISTO — *Ego sum diabolus.*

HANSWURST — Quê? És um pé de cornó?

MEFISTO — Por favor! Diz-se: o diabo!

HANSWURST — Meu Deus! Será que ele é mesmo o diabo?

MEFISTO — Queres ir ao encontro de teu patrão?

HANSWURST — Sim, peço-te, me leva até lá.

MEFISTO — Mas antes é preciso que me dêes o que tens dentro do corpo.

HANSWURST — Entendido, mas não agora, só amanhã de manhã.

MEFISTO — Grosseirão! Não tem vergonha? Estou dizendo: tua alma.

HANSWURST — Ah, bem! Mas eu não tenho alma, sou de madeira.

MEFISTO — É preciso pelo menos que declares por escrito que desejas me pertencer.

HANSWURST — Não posso, não sei escrever.

MEFISTO — Eu seguro tua mão.

HANSWURST — É? Que é que vão dizer quando souberem que o diabo me ensina essas coisas?

MEFISTO — Dá-me ao menos tua palavra oral que consentes em te reconhecer como meu.

HANSWURST (*à parte*) A minha palavra, eu posso dar. Ela não tem valor perante as autoridades e ele não tem testemunha. Negarei tudo. (*Alto*) Está bem, eu te prometo.

MEFISTO — Perfeito, então, dá-me tua mão.

HANSWURST (*estende-lhe a mão*) Ai, ai! esté me queimando. És mais quente que um fogão aceso, queimas como fogo. Porque és tão quente?

MEFISTO — Sim, estamos sempre nos esquentando.

HANSWURST — Se és tão quente, podias prestar serviço no inverno. Espera o inverno chegar, que te meterei na chaminé.

MEFISTO — Não entra em nossas atribuições aquecer os homens. Agora, vou te mandar um cavalo voador. Mas antes, é preciso que te diga como deverás te com-

portar caso encontres o Duque. Se ele te perguntar quem é teu patrão, não digas de modo algum que estás a serviço do Dr. Fausto. Trairias teu senhor e perderias o lugar imediatamente. Que dirás se te perguntarem?

HANSWURST — Direi que sou o criado do Doutor Fausto.

MEFISTO — Basta! Tu o terias traído.

HANSWURST — Compreendo: é isto que não devo dizer.

MEFISTO — Bem. Vou te mandar um cavalo voador.

HANSWURST — Que é isso, um cavalo voador?

MEFISTO — Um bode.

Aparece um bode.

HANSWURST — Ah, ah! Minha cavalgada-ra! (*Monta, o bode cospe fogo por todos os lados, Hanswurst dá gritos de degolado*) Querido rocim do diabo, não anda tão depressa, estou tonto...



SEGUNDA PARTE

Ato I

Parque do Castelo de Parma. A Duquesa

DUQUESA — Vedes em mim uma infeliz duquesa de Parma. Há algumas semanas estava casada com um amável esposo. Mas poucos dias depois, ele mergulhou em melancolia e numa tristeza tal que nada pode fazê-lo reencontrar seu humor outrora tão alegre. Dei festins atrás de festins, organizei comédias, bailes e outras festas — em vão. Ele permanece silencioso, solitário mergulhado em sombrios pensamentos. Vou ainda tentar distraí-lo dando uma caçada, porque dizem que a caça é a rainha dos divertimentos. (*Sai*)

Ato II

O DUQUE e ORESTE

DUQUE — Bem, meu caro Oreste, que dizeis da esposa que escolhi?

ORESTE — Que deveis vos considerar feliz de possuir uma esposa tão virtuosa. Praza aos céus que tenhamos a felicidade de ser governados durante muito tempo por um casal de príncipes tão perfeito.

DUQUE — Agradeço-vos os votos e espero que continuareis a me ajudar com vossos sábios conselhos, a fim de contribuir para o bem-estar de meus súditos.

ORESTE — Esteja Vossa Excelência certo de que tentarei sempre ser digno de Sua Graça.

Ouvem-se os gritos de Hanswurst no ar.

HANSWURST — Oh, oh, maldito, rocim do diabo, cospe fogo e vai para o inferno! (*Cai aos pés do Duque*)

DUQUE — Oh, que estranho acidente! Perguntai a esse homem, caro Orestes, como conseguiu cair do céu.

Hanswurst emite sons inarticulados

ORESTE — Amigo, quem és?

Hanswurst, mesmo jogo.

ORESTE — Como conseguiste cair do céu sem te machucares?

Hanswurst continua com seus ruídos

DUQUE — Ele parece mudo, no entanto, há poucos instantes me parecia que falava. Meu amigo, és de fato mudo? Faze-me compreender por sinais há quanto tempo és mudo e porque. (*Silêncio*) Há quanto tempo és mudo?

HANSWURST — Estou mudo há alguns minutos.

DUQUE — Ah, farsante, falas tão bem quanto eu. Conta-me como caíste do céu e dize-me se vijas a negócios ou por conta de outra pessoa.

HANSWURST — Não há necessidade de me olhar duas vezes para ver que sou um criado.

DUQUE — De certo, mas quando há um criado tem que haver um patrão. Isto é consequência lógica.

HANSWURST — É isto que eu acho às vezes.

DUQUE — Dize-me quem é teu senhor?

HANSWURST — Justamente, é isto que não posso dizer porque me torcerão o pescoço.

DUQUE — Não correrás nenhum risco se me disseres.

HANSWURST — Quem sois?

DUQUE — Sou o Duque de Parma.

HANSWURST — Quê! O duque de Parma? Que horror, cai aqui como um judeu numa pocilga! Excusai-me, que ainda não vos cumprimentei. Sinto-me muito feliz de ter a honra de vos conhecer. Peço-vos, cobri-vos!

DUQUE — Bem, bem, meu amigo. Mas agora vais me revelar o nome de teu patrão. Foi ele que te proibiu de dizê-lo?

HANSWURST — Não o meu senhor, mas o pé de corno.

DUQUE — Pé de corno? Quem é o pé de corno? Não o conheço.

HANSWURST — Psst... por aqui, Senhor Duque, para que ele não escute. (*Tom de mistério*) É o diabo.

DUQUE — É mesmo? Mas o diabo não tem a palavra em meus domínios. Quem quer que seja ele, eu te farei prender imediatamente se não me disseres quem é teu patrão.

HANSWURST — Isso tinha que acontecer. Estou numa enrascada. (*Com voz triste*) Senhor Duque, não posso, não posso mesmo, se não o pé de bode me torce o pescoço.

DUQUE — Vai falar ou então...

HANSWURST — Meu Deus! Meu Deus! Esperai, Senhor Duque. Sois capaz de adivinhar?

DUQUE — Claro.

HANSWURST — Bem. Foi-isto.

DUQUE — Que queres dizer? Que há para adivinhar nisso?

HANSWURST — Não posso dizer mais nada. Foi-isto. Fausto-erre. Fausto-erre. (*Repete muitas vezes a frase acentuando a palavra Fausto*)

DUQUE — Espera. Já sei. Fausto-erre. Será possível? Teu patrão seria o doutor? É isso?

HANSWURST — Exato. Mas eu não disse nada.

DUQUE (*com ar meditativo*) Quer dizer agora que sei que grande mestre em feitiçaria abrigo eu em minha Corte. Porque é certo que o doutor Fausto é o maior feitiçeiro de seu tempo. Vou mandar procurá-lo imediatamente a fim de que me revele os prodígios de sua arte. Dize-me amigo, onde está teu senhor?

HANSWURST *se esquivava e é* FAUSTO *que aparece*

Ato III

FAUSTO — Senhor Duque, mandaveis me procurar? Em que posso vos servir?

DUQUE, (*admirado*) Como, doutor Fausto, podeis adivinhar os pensamentos dos outros?

FAUSTO — E vós, senhor Duque, conheceis meu nome?

DUQUE — Acreditais então que sois o único mestre na arte da magia? Eu também adquiri algum conhecimento nesse domínio. Mas agora que sei que hospedo em minha Corte um eminente artista, gostaria de vos fazer uma pergunta.

FAUSTO — Falai, senhor Duque, apenas desejo satisfazer vossos desejos.

DUQUE — Doutor, li muitos livros sobre Alexandre o Grande. Vossa arte é tão po-

derosa para fazê-lo comparecer aqui, juntamente com a esposa? Sem que isso acarrete riscos, é claro?

FAUSTO — Posso fazê-lo sem risco nem perigos. Mefistófeles, apressa-te, faze vir os dois!

As silhuetas aparecem. Música.

MEFISTO (*ao longe*) Ei-los!

DUQUE — Li que Padamora tinha uma pinta no lado esquerdo do pescoço.

FAUSTO — Vossa Excelência a encontrará no lugar exato.

DUQUE — Na verdade, aí está ela. Deixai-os regressar ao local de onde vieram. E agora desejo ver aqui o gigante Golias e o pequeno David.

FAUSTO — Vossa Excelência será imediatamente satisfeito. Mefistófeles, ouviste? Faze aparecer sem demora o gigante Golias e o pequeno Davi.

Música. Depois de alguns minutos, o Duque que conversa com Fausto em voz baixa, dá a entender que já viu muito bem as figuras, e as aparições saem. A música cessa.

DUQUE — Na verdade, fostes além da minha expectativa mostrando-me esses personagens. Já me indaguei muitas vezes como esse gigante pode ter sido morto por uma atiradeira por um jovem tão pequeno.

FAUSTO — É uma prova de que o forte nem sempre pode descansar em sua força. Vossa Excelência quer ver ainda mais alguma coisa?

DUQUE — A casta Lucrecia, no momento em que ela feriu o próprio seio com um punhal para que não a possuam à força.

FAUSTO — Perfeito, Vossa Excelência! Ouviste, Mefistófeles? Faze aparecer imediatamente a casta Lucrecia.

Adágio. Lucrecia aparece.

DUQUE — Que maravilha! Sinto-me satisfeito. Por sua castidade, esta mulher salvou o trono imperial de Roma, em perigo. Ela brilhará para sempre na História como a pérola de todas as virtudes femininas.

FAUSTO — Vossa Excelência disse bem. Deseja V. Excelência ver mais alguma coisa?

DUQUE — Sansão e Dalila no momento em que esta lhe rouba a cabeleira.

FAUSTO — No mesmo instante, Excelência! Mefistófeles, faça virem Sansão e Dalila.

Adágio, como acima

DUQUE — Vós me dais cada vez mais provas de que sois verdadeiramente um dos mágicos mais extraordinários de nosso tempo. Tenho ainda alguma coisa a vos pedir.

FAUSTO — Que Vossa Excelência ordene.

DUQUE — Mostrai-me Judith, a mulher heróica, com a cabeça de Holoferne.

FAUSTO — Perfeitamente, Vossa Excelência. Mefistófeles, ouviste? Que apareça imediatamente Judith com a cabeça de Holoferne.

Música, como acima.

DUQUE — Ah, Fausto, vi o que meus olhos jamais contemplaram! Entretanto, é indiscutível que isso é feitiçaria e um príncipe crente não poderia tolerar essas coisas em sua cidade. Em consequência, tereis que deixar o território de Parma no espaço de vinte e quatro horas, senão serei obrigado a deixar agir a cólera popular e sereis levado à forca.

FAUSTO — Como, príncipe? Não vos disse logo que sou um professor alemão e não um feitiçeiro como o senhor me chama?

DUQUE — Jamais ouvi dizer que se estudassem tais práticas nas Universidades alemãs. Deixareis Parma, ou então, tão certo como sou Duque, sereis queimado vivo.

FAUSTO — Calma, Príncipe, não vos precipiteis. Deixarei Parma, não para vos obedecer, mas por que me convém fazê-lo.

DUQUE — Moleque, esqueces com quem falas? (*Mefisto se coloca diante de Fausto, que desaparece aos olhos do Duque*) Quê, ele desapareceu da minha vista? Também fui vencido por seu poder infernal! Darei ordens para que ninguém de agora em diante penetre neste jardim porque os demônios e os maus espíritos o tornaram impuro.

Ato IV

Mefisto chega rindo às gargalhadas.

FAUSTO — Fala, Mefisto! Que quer dizer isto?

MEFISTO — Estavas em perigo, tive que salvar-te. Foge, Fausto, não permanece muito tempo aqui; o ar não te faz bem.

FAUSTO — Diga-me quem revelou meu nome ao Duque?

MEFISTO — Esse idiota de Hanswurst.

FAUSTO — Como castigo, ele ficará aqui. Visto que ele me desobedeceu, eu o despeço. Toma-me e me leva a Wittenberg. Abandona esse canalha ao seu destino. (*Saem os dois. Silêncio*)

Ato V

MEFISTO (*entra arrastando Hanswurst pelo braço*) Vem cá, seu patife, porque traiste teu dono?

HANSWURST — Oh, oh, está me machucando... eu não traí... Deixa-me partir, pé de corno, gentil pé de corno, deixa-me ir!

MEFISTO — Por que deste o nome do patrão ao Duque?

HANSWURST — Não lhe disse nada, apenas falei: “foi-isto” e ele logo compreendeu quem é nosso patrão e como se chama... Mas peço-te, querido pé cornudo, deixa-me ir desta vez e não me quebra o pescoço, que eu não farei mais isso.

MEFISTO — Bem, não digo nada dessa vez. Mas como castigo, ficarás sozinho em Parma, porque teu dono te despediu. Arranja para voltar com teus próprios pés. (*Sai*)

HANSWURST — Pé cornudo, hê, querido pé de corno... Não me deixa aqui sozinho. Pela minha alma, ele foi embora. Me abandonou! Se é assim, paga-me meu ordenado, pois me deves ainda dois meses! Tudo em vão, o diabo o levou! Oh, pobre Hanswurst, que vai ser de ti sem emprego e sem patrão?

Auerhahn voa e cai aos pés de Hanswurst.

AUERHAHN — Hanswurst!

HANSWURST — Alguém me chama?

AUERHAHN — Hanswurst, porque estás tão triste?

HANSWURST — Não tenho razão? Meu patrão me enxotou e me deixou sozinho num país onde não conheço ninguém!

AAURHAHN — Estás mesmo numa situação grave, coitado...

HANSWURST — És a única pessoa no mundo que tem pena de mim.

AUERHAHN — Sabes o que vamos fazer? O vigia noturno de Wittenberg acaba de morrer. Se me deres a tua alma assinando um contrato comigo para que eu possa vir buscá-la em doze anos, eu te transporto a Wittenberg e te arranjo o lugar dele.

HANSWURST — Não, esse contrato é impossível!

AUERHAHN — E porque?

HANSWURST — Eu não tenho alma. Esqueceram de me fazer uma.

AUERHAHN — Não seja tolo assim! Representas um ser humana; em consequência, tens uma alma como todo mundo.

HANSWURST — Achas que eu tenho mesmo uma?

AUERHAHN — Claro.

HANSWURST (*à parte*) Deixemo-lo com suas estúpidas ilusões. (*Alto*) Certo. Ago-

ra me lembro, tenho uma alma. Não sei como me esqueci. Mas, como te chamas?

AUERHAHN — Auerhahn.

HANSWURST — Então, meu caro Auerhahn, dou-te a minha alma a fim de que venhas buscá-la em doze anos e me arranjes o lugar de vigia noturno.

AUERHAHN — Tu terás o lugar.

HANSWURST — E me conduzes imediatamente a Wittenberg?

AUERHAHN — Estaremos lá em alguns minutos. Segura-me.

HANSWURST — Vamos! (*Ele o agarra e recua dando gritos*) Mas eu me queimei! Devo estar com as mãos cheias de bolhas!

AUERHAHN — Sim, estamos nos esquentando depressa.

HANSWURST — Estou vendo! Refresca-te um pouquinho!

AUERHAHN — Está bem. Agora, segura-te bem e diz com força: *Capo cnallo!*

TODOS DOIS (*afastando-se*) *Capo cnallo!*



TERCEIRA PARTE

Ato I

Quarto de Fausto

FAUSTO — Em parte alguma, em nenhum lugar, encontro repouso. Se estou em casa, a inquietação me faz sair. Se saio, desejo imediatamente voltar para casa. Oh, uma má consciência é uma hidra horrível, pior que um cão hidrófobo! O cão raivoso tem pelo menos alguns momentos de calma, mas a má consciência não nos deixa um segundo de descanso.

MEFISTO — Então, como vais, caro Fausto? Porque estás tão só e tão triste? Queres alguma alegria, um prazer qualquer? Dá as ordens. Teu amigo Mefistófeles está pronto para te encontrar os tesouros do mundo.

FAUSTO — Não, não quero que me tragas a alegria, mas desejo que tenhamos uma conversa. Dá às minhas perguntas uma resposta categórica.

MEFISTO — Fala e eu responderei a tudo que puder.

FAUSTO — Conta-me o que é a prisão do Inferno, o abismo dos danados. Conta-me os tormentos da condenação eterna.

MEFISTO — Posso fazê-lo. Mas queres mesmo saber?

FAUSTO — Quero.

MEFISTO — Então, se queres... O Inferno é um abismo sem fundo onde está reunido tudo que provoca repulsa e pavor. É também chamado o Inferno ardente, por que o que lá se encontra queima e esbraseia, sem todavia se consumir. O Inferno também se chama tormento eterno que não conhece nem esperança nem fim, pois que daí não se pode perceber nem o sol nem o esplendor de Deus. Mas o que as almas condenadas sofrem aí, nenhum ser humano pode exprimir ou descrever. Só se ouvem aí gemidos daqueles que imploram pela morte, mas não há morte na eternidade e a eternidade continua eternidade...

FAUSTO — Não há nenhuma redenção possível?

MEFISTO — Não, nenhuma absolutamente. Aqueles que foram uma vez excluídos da graça de Deus ardem eternamente.

FAUSTO — Dize-me, Mefistófeles, que farias se ainda tivesses a esperança de obter a salvação?

MEFISTO — Mais uma vez, Fausto, tu o desejas... pois bem, escuta. Se tivesse esperança de alcançar a salvação, gostaria de suportar anos inteiros de suplícios os mais atrozes; se o universo inteiro estivesse forrado de ferros em brasa, quereria percorrê-lo milhares e milhares de vezes, sem andar mais depressa que um caracol. E se houvesse uma escada que levasse do mais fundo abismo do Inferno ao ápice supremo do céu e se cada degrau fosse coberto de milhares e milhares de lâminas cortantes, e se eu pudesse sentir todas as sensações humanas e ainda que estivesse aos pedaços, reduzido a uma poeira fina como areia do mar, ainda quereria subir essa escada para atingir o mais alto cume e con-

templar Deus uma única vez. Depois disso, de boa vontade voltaria a ser para sempre um espírito entre os dançados.

FAUSTO (*à parte*) É isto que farias? Oh Fausto, esse demônio é tua vergonha! Ele tentaria tudo para escapar ao tormento! E tu, homem, tu que nasceste para essa alegria, tu te precipitas espontaneamente no inferno! (*Alto*) Dize-me, caro Espírito, não me resta ainda uma oportunidade de entrar entre os Eleitos?

MEFISTO — Isto eu não sei.

FAUSTO — Segundo nosso trato, tens que me dizer tudo.

MEFISTÓFELES — Isso eu não tenho o direito de revelar.

FAUSTO — Eu te conjuro.

MEFISTO — E eu, fujo. (*Desaparece*)

FAUSTO — Vai, parte, maldito espectro infernal! Somente agora vejo a que ponto fui enganado. Pobre Fausto, como Satanás te enganou, levando-te a ofender a Deus por todas as práticas proibidas! Todavia, o próprio céu afirma que o maior dos pecadores, se ele se confessa, pode ainda reencontrar a graça deixando correr lágrimas verdadeiras de arrependimento. Assim, para escapar ao merecido castigo, o melhor meio ainda é penitenciar-se.

Ele ajoelha e começa a rezar. Música.

Ah! Pai, pai, escuta, ajuda este pobre abandonado,
em ti repouso minha alma e meu corpo.

Não queres, pai, ter piedade do pecador?

Se o abandonas, que farão os homens?
Tu o disseste, tu prometeste:

Aquele que se arrepende sinceramente tu ajudarias

Tu me vês a teus pés, olhos cheios de lágrimas.

Confio em tua palavra, creio e espero ainda,

Serei paciente, me prostarei no pó,

À espera de uma resposta à minha prece.

Ajuda-me, Senhor, ajuda-me!

MEFISTO (*reaparece*) Ê, Fausto! Que fazes aí prostrado? Queres acabar teus dias como uma velha? Vamos, deixa a oração para quem precisa. Olha, quero fazer de ti um príncipe, cobrir-te de roupas suntuosas. Serás mais respeitado que Alexandre o Grande e Júlio César. Teu destino é governar o mundo!

FAUSTO

Outrora, o orgulhoso depravado reinava no ouro e na púrpura
Agora está no Inferno e desfalece
Por uma pequena gota d'água.

Lázaro estava pobre e nu,

Os cães o lambiam,

Agora está no seio de Abraão

Tomando parte nas delícias celestes.
Judas, que concluiu seu triste comércio,

Ele também, comprometeu sua alma
Mas Deus afinal o acolheu.

O ladrão se voltou para ele.

Também eu me volto para ti, meu Deus,

Um só pensamento teu

Uma parte de tua graça

É o que peço

Porque se não me ajudares

Ninguém poderá fazer nada por mim.

MEFISTO — O quê? Todo o trabalho que tive com ele terá sido em vão? Plutão, vem em meu socorro! Se Fausto orar mais alguns minutos, terei que abandonar a praça! Mas porei o Inferno inteiro nisso antes de deixá-lo escapar de minhas garras. (*Sai*)

FAUSTO

Ó Deus, Deus milagroso, pai de todos os pais!

Vê como correm minhas lágrimas, e meus remorsos.

O maior dos criminosos a joelho a teus pés,

Ele clama, Senhor, por ti, prostrado a teus pés,

Como um animal na obscura caverna
Grita pedindo uma gota fresca de água,

Minha alma por ti anseia, ó Deus,
Por tua misericórdia!

PLUTÃO (*aparece com Helena*) A notícia da conversão de Fausto chegou ao meu reino infernal. Ele toma o caminho da penitência para fugir de minhas garras. Perderei com isso um bom prato, mas não vou deixar. Ei-lo merughado em prece. (*A Fausto*) Não te envergonhas?

FAUSTO — Para trás, fantasma, fúria maldita! Fora!

PLUTÃO — O quê, nada feito? A beleza das mulheres tem perdido muitos heróis corajosos, e é o que te acontecerá também. Olha, Fausto, eis aqui Helena, a beleza grega por amor de quem Troia foi destruída! Ela deseja te ver e te falar.

FAUSTO — Para trás, espírito demoníaco, não perturba minha meditação. Aventura estranha e maldita! Como pode Helena estar presente, se ela morreu há mais de cem anos já?

PLUTÃO — Levanta-te e julga tu mesmo. Olha. Apenas a contemplação não te expõe a nenhum perigo.

FAUSTO — Tens razão. (*Levanta-se*) Como é bela! Mas que quer de mim?

PLUTÃO — Ela quer amar-te e te pertencer.

FAUSTO — Ela me fará feliz?

PLUTÃO — Sim, Fausto, feliz além de qualquer medida.

FAUSTO — Mas lá em baixo, na eternidade?

PLUTÃO — Deixa isso de lado. Quem vai pensar nisso? Ela te chama.

FAUSTO — Maravilhosa criatura! (*Abraça-a*) Vem comigo, bela Helena, que serei d'agora em diante o teu Páris ⁽¹⁾ (*Sai com Helena*)

PLUTÃO (*caindo na gargalhada*) *Quod diabolus non potest, mulier efficit!* O que

o diabo não pode fazer a mulher consegui! Agora ele será meu eternamente. Nenhum poder terrestre poderá arrancá-lo de minhas garras.

Sai.

FAUSTO, (*volta precipitadamente*) Que foi? Que era? Que demônio infernal abraçou num amplexo? Diabólica raça de víboras, mais uma vez cai em tua armadilha. Enquanto acariciava Helena, vi surgir de repente uma serpente que se esquivou ao meu abraço e desapareceu. Agora, agora, estou condenado ao inferno, nem súplicas nem preces podem me salvar mais. Fora, para fora... Minha vista escurece, está tudo negro... Para fora... Ao ar livre... (*Sai*)

Ato II

Uma rua. Noite.

HANSWURST — Gretel! Acaba de bater nove horas. Levanta-te e me dá a luz que vou fazer a ronda. Eis-me, depois de longa ausência. Estou bem contente de ter conseguido esse posto de vigia, pois estou cansado de viagens principalmente quando elas se passam nos ares ou quando não se tem oportunidade de encontrar nenhum albergue. Mas é preciso trabalhar, já é hora. Hoje tocarei a minha trompa pela primeira vez. (*Toca na trompa*)

Escutai, Senhores e tende por dito
O sino vai tocar nove horas
Cuidai atenção com o fogo
Para que um criado safado
Não se aproveite da criada.

Toca mais uma vez e sai.

FAUSTO — Em nenhuma parte encontro descanso. A imagem do Inferno me persigue passo a passo. As horas fogem em disparada. Oh porque não pude perseverar no bom caminho? Por que me deixei levar pela loucura? O mau espírito quis me sedu-

zir atacando-me no ponto fraco. Estou irrevogavelmente condenado ao Inferno. Não tenho mais lágrimas, o Eterno não escuta meus gemidos. Nada mais sou que um miserável lançado na angústia do maldito! O próprio Mefistófeles me abandonou nesta hora infeliz quando preciso tanto de distração. Mefistófeles! Mefistófeles, onde estás?

*Mefisto aparece sob a forma de diabo.
Música.*

FAUSTO — Que significa essa aparência?

MEFISTO — Fausto, querido Fausto, será que te agrado sob essa forma?

FAUSTO — Estás caçoando comigo? Esqueceste que tens que me aparecer sob forma humana?

MEFISTO — De agora em diante não sou mais obrigado a isso.

FAUSTO — Espírito, espírito do diabo, tu me desafias! Eu te conjuro a cumprir teu dever de acordo com nosso contrato!

MEFISTO — Nada mais me obriga a isso. Teu tempo acabou, Fausto. Em três horas, tu serás meu para sempre e, então, deixarei de te servir.

FAUSTO (*admirado*) Que? Que dizes? Chegou tua hora? Mentas! Só passaram doze anos. Ainda te restam bem doze anos mais de serviço.

MEFISTO — Eu te servi durante vinte e quatro anos.

FAUSTO — Mas como pode ser? Não tens a pretensão de mudar o curso do tempo?

MEFISTO — Não, não tenho esse poder. Mas escuta-me sem te irritares. Exiges mais doze anos?

FAUSTO A justo título. Não fixamos em vinte e quatro anos o termo do nosso contrato?

MEFISTO — Incontestavelmente. Mas não combinamos que tinha de te servir dia e noite? Ora, tu me sobrecarregaste não me deixando descansar nem de dia nem de noite. Só tens que fazer o cálculo contan-

do as noites e verás que nosso contrato está no fim.

FAUSTO — Assim tu me enganaste!

MEFISTO — De modo algum. Tu mesmo te enganaste.

FAUSTO — Deixa-me mais um ano.

MEFISTO — Nem um dia mais.

FAUSTO — Um mês somente.

MEFISTO — Nem uma hora.

FAUSTO — Um só dia apenas, para que eu possa me despedir de meus bons amigos.

MEFISTO — Não tenho esse direito! Souo enfim a hora da vingança com que sonhei tanto! Aqui mesmo eu te despojo de teus poderes de feiticeiro e virei buscar-te dentro deste círculo estreito que traço em redor de ti. Aqui é que me pertencerás, uivando e tremendo! Da sombra arrancarei todos os horrores e revelarei as conseqüências de teus atos e te matarei em lento desespero. Festejo meu triunfo, porque te venci. Nós nos veremos à meia-noite. (*Ele sai voando, rindo*)

FAUSTO — A maldição caiu sobre mim! A que estou reduzido? Desgraçado Fausto, em que labirinto tu te perdeste? O desespero é o salário que paga este destino cruel. Perdi tudo aqui e além túmulo, não há esperança, nem perdão, nem misericórdia!

UMA VOZ — Fausto!

FAUSTO — Quem me chama?

A VOZ — *Prepara-te!*

FAUSTO — Pois bem, Fausto, prepara-te. Mas para que? Para torturar-te e gemer. Teu lugar é na câmara de tortura. Ó, como poderei suportar-te longa eternidade? Como suportarei o que não tem mais fim?

Hanswurst passa com a lanterna e a lança.

HANSWURST —

Vós, homens, escutai-me.

Quando o sino bater dez horas

Vigiai bem vossas mulheres

Fechai bem vossa porta.

Dez horas acabam de bater
E vós mulheres, escutai-me.
Quando os maridos vos batem
Suportai-o com paciência.
Dez horas acabam de soar.

Ele passa sem ver Fausto. Ouvem-se as últimas batidas das dez.

UMA VOZ — Fausto!

FAUSTO — Quem me chama?

UMA VOZ — *Accusatus est!*

FAUSTO — Eis-te acusado pelos teus pecados. Onde encontrarei consolação, conselho e socorro? É verdade, sou acusado por meus pecados.

HANSWURST (*mesmo jogo*) Diabo se compreendo o que está acontecendo. Esse relógio voa como se o próprio Satã estivesse dentro do carrilhão. Tá na hora de gritar de novo.

Auerhahn desce do céu. Hanswurst esbarra nele com a lanterna e pragueja.

HANSWURST — Olá, quem vem lá?

AUERHAHN — Não me reconheces, Hanswurst?

HANSWURST — Não, não te conheço. Quem és, amigo?

AUERHAHN — Eu sou Auerhahan!

HANSWURST — Ahn, ahn, deixa-me te iluminar um pouco para ver tua cara. Ah, sim, é verdade, és mesmo Auerhahn. Que deseja o senhor? Mas depressa, por favor, porque não tenho tempo a perder. Tenho urgentes negócios de Estado.

AUERHAHN — Serei breve. Esta semana, teu tempo acaba. Depois, tu me pertences de corpo e alma.

HANSWURST — Quanto a mim serei ainda mais breve. Primeiro, de nada te valerá ter a minha alma porque ela é de pau e no inferno vai virar carvão logo. Segundo, não fizemos nada por escrito e terceiro, o diabo não pode pegar um vigilante notur-

no, pois é contra os regulamentos da polícia. Quarto, quinto e sexto, porque eu te bato já com a minha lanterna.

AUERHAHN — Ele é mais esperto que o seu doutor Fausto.

HANSWURST — Ainda não foste embora? Espera um pouco que vou te ajudar a correr (*Auerhahn tenta agarrá-lo*) Não me encosta sinão nossa amizade será apenas uma boa recordação. (*Grita a plenos pulmões*) Perlocke!

Auerhahn bate os dentes e desaparece.

HANSWURST — Ho, ho, velho companheiro, não me metes medo. Respeita a autoridade! Agora vou cantar meus versos depois vou para casa. Se o diabo vier me buscar, minha velha saberá trabalhar com o cabo de vassoura para fazê-lo sair.

Deixai-me dizer, ó donzelas,
Quando alguém vos perguntar
Se sois mesmo virgens,
Respondei apenas: sim senhor, sinto muito.

Onze horas estão batendo.
Deixai-me dizer aos rapazes,
Quando se arriscarem junto a uma moça
Cuidado, pisa de mansinho
Que o soalho pode ranger
Onze horas está batendo.

Ele passa. Soam onze horas. Fausto entra.

UMA VOZ — Fausto!

FAUSTO — Ah, quem me chama?

A VOZ — *Judicatus est.*

FAUSTO — Sim, Fausto, foste julgado e a sentença proferida. Já vejo o inferno escancarado a meus pés! Ó longa eternidade, que será de mim?

HANSWURST — Vejam! Boa noite, senhor Faustino, boa noite! Na rua a esta hora?

FAUSTO — Ai de mim, Hanswurst, não tenho mais sossego em lugar algum, nem na rua nem em casa.

HANSWURST — Mas não roubastes. Esperai, meus negócios não são muito bons no momento, e ainda me deveis o tanto de minha comida do último mês, quando me deixastes cair nessa cidade onde se fabrica presunto. Me dai meu dinheiro agora, que estou muito precisado.

FAUSTO — Ah, Hanswurst, não tenho nada. O diabo me empobreceu. Não possuo senão o que tenho sobre o corpo.

HANSWURST — Mas não roubastes. Porque haveis transado com o diabo? Quanto a mim, não o achei muito inteligente para mim. E até lhe subtrai alguma coisa ainda por cima.

FAUSTO (*à parte*) Tenho que me servir desse idiota para enganar o diabo e me salvar. (*Alto*) Hanswurst, é certo que não tenho dinheiro vivo, mas não quero deixar o mundo sem te pagar. Eis o que te proponho; tira tua roupa e veste a minha. Assim recuperarás teu dinheiro e eu ficarei quites.

HANSWURST — Não, não, isso não me interessa, o diabo seria capaz de se enganar e de não levar o bom. Não, prefiro fazer-vos presente do dinheiro do que arriscar minha pele por um engano. Em troca vos peço um favor.

FAUSTO — De todo coração, diz o que é.

HANSWURST(*) — Saudai a minha avó. Ela habita o Inferno n. II, à direita logo na entrada. Bem, senhor Fausto, desejo-vos boa noite e também uma boa viagem. E se por acaso voltardes à terra, sede mais esperto e não entrari em negociatas com o diabo. É um tratante, ele vos quebra o pescoço e nem pergunta se está doendo. (*Afasta-se cantando*)

Escutai, senhores, e tendo por dito
O sino vai dar meia-noite
Vigiai o fogo e as brasas.
O diabo não tarda
A vir buscar o velho feiticeiro.

Ele se afasta cantando. Bate meia-noite.

UMA VOZ — Fausto!

FAUSTO — Ah, quem me chama?

A VOZ — *In eternum damnatus est!*

FAUSTO — Sim, Fausto, és danado por causa de teus pecados. Escuto a morte proclamar a sentença. Seja, vinde, vinde, demônios do Inferno, levai esta alma há muito tempo perdida. Rasgai, lacerai este corpo, triturai os membros, lançai ao vento este corpo há muito amaldiçoado. Levai-o, finalmente, através abismos de horror mais fazei-o depressa a fim de que ele não demore a alcançar o lugar de sua danação. Sim, sim, ele se apressa, ele acorre uivando para aplacar a raiva infernal em meu sangue; estou perdido para sempre, este é o salário do pecado. Pobre alma, minha pobre alma, votada à desgraça para a eternidade! Rompe, céu, estrelas, explodi! Chamas brotai em azul de enxofre, luzes do outro mundo! E vós, montanhas, desmoronai de uma vez e engoli o solo duro da Terra... Horror, já estou caindo...

Os diabos vêm buscar Fausto.

- 1) *I will be Paris, and for love of thee,
Instead of Troy shall Wertenberg be sacked.
(Em The Tragical History of Doctor Faustus, de Marlowe)*

(*) “Como em outros países, a marioneta cria seus heróis. No início, encontramos na Confederação Germânica, um personagem típico com o nome de HANSWURST, que significa João Chouriço, cuja popularidade é depois ultrapassada pela do pequeno personagem austríaco KASPERLE, que ainda é, na hora atual, o principal personagem de todo o teatro alemão”. (Jacques Chesnais).

MAMULENGO

No Brasil, é o “mamolengo” a expressão mais antiga e primitiva do teatro de figuras. Muito popular em Pernambuco, é de importação européia. 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 de qual se escondem os operadores. São eles também que falam pelos bonecos.

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

MARTIM GONÇALVES

BABAU

Nome popular do mamulengo, fantoche, na zona da mata em Pernambuco. “Brincadeira popular, obrigatoriamente presente nas festas dos hinterland. O mesmo que mamulengo. Forma primitiva da marionete. No babau são figuras de proa: cabo Setenta, preto Benedito, Zé Rasgado, Simão e Etelvina. Tem como ambiente a vida dos engenhos e das fazendas, preferencialmente. O babau nada tem a ver com o bumba-meu-boi, como alguns autores querem fazer crer.

LUÍS DA CÂMARA CASCUDO

No nordeste, o mamulengo é também conhecido pelo nome de Babau ou de João Redondo, personagens das brincadeiras: o capitão João Redondo e o dr. Babau.

“Um telão suspenso no canto da sala, com uma lâmpada acesa acima dele, esconde ao público o apresentador da brincadeira, mas também lhe dá uma boa visão da assistência. Este pormenor é importante, pois a platéia participa da dialogação e, portanto, merece e obtém perguntas, respostas e observações de todo tipo dos personagens. Os bonecos, fabricados pelo próprio apresentador, são talhados em madeira leve, cortiça ou mulungu. Acima do telão vêem-se apenas a cabeça e o tronco deles, com indumentária de cores berrantes.

“A ação das peças é uma sala de baile do interior — baile organizado pelo fazendeiro, em que não se permite a presença de pessoas de condição inferior. Na festa, abundam os valentões de fancarias a vorta aqui é pro dentro, é pavio de vela e talo de macaxeira. Dois músicos, com pandeiro e sanfona, tocam ritmos alegres — baião, xaxado, rojão, forró. Os bonecos lhes dão ordens a todo momento, de tocar ou de deixar de tocar: Quer parar ou quer que eu vá lá? Nesse baile tudo pode acontecer. Os bonecos dançam, quando num corte repentino, a ação se transfere para um campo onde o negro



Dois personagens de Mamulengo do tiririteiro Cheiroso (Pernambuco)

Benedito luta com uma cobra, uma onça ou um novilho brabo; ou se apresenta um mestre Cirandeiro que, com a sua cavalheira passa a tirar uma ciranda que esta responde. Ou aparece um boiadeiro para vender a Benedito um boi que pretende acabar com todos os vaqueiros das redondezas; ou um topador de garrotes vem candidatar-se ao emprego. . . A festa traz os soldados que querem acabar o baile. “Os assistentes interrogam os personagens, sugerem ou antecipam o que vão fazer ou dizer, advertem-nos de perigos, aparteiam, zombam, animam o valente vaqueiro a tomar o resorve do Cabo Zé Fincão e a liquidá-lo a faca. . . O apresentador confia nos seus poderes de improvisação das diversas situações mas às vezes na atmosfera criada pela participação do público embaralha as cenas e perde de vista o enredo, de modo que entre dois espetáculos do mesmo apresentador um pode ser divertido enquanto outro será fraco.”

ALTIMAR PIMENTEL

Para Martim Gonçalves, Doutor Babau era o nome do mais famoso animador de mamulengo de Pernambuco: Severino Alves Dias, que com sua mulher Agripina, confeccionava os bonecos e ajudados por uma ou mais pessoas, representavam nas praças e residências de Olinda. Sua habilidade na variação das vozes era digna de admiração. Do repertório de Doutor Babau, constavam: Duzentos Metros de Fita na Barriga, Ver para Crer, Corto uma Cabeça de Passarinho e Apresento Vivo Voando, A Flor Roupada, O Sedutor Apaixonado e os personagens eram os famosos Cabo 70, dona Quitera e o capitão Raimundo, Pisado, João Redondo (que também deu nome ao mamulengo), Tom Seco e outros. Animais e personagens-objetos também ficaram famosos nessas estórias: o telefone, a assistência (ambulância) e a tintureira.

Com a morte de Severino Alves Dias, a tradição passou a outros tiriteiros, pois o Babau não morreu. “Cheiroso” — que se exibiu num dos Festivais da Guanabara e cujo nome é Severino Francisco da Silva, o continuador do dr. Babau, de quem foi discípulo em Olinda.

Hermilo Borba Filho cita o nome de diversos tiriteiros, além de Ginu (Januário de Oliveira), um dos mais famosos, ainda vivo. Informa-se também a existência de um mamulengo que existia em Palmares, no Alto do Lenhador, onde se representava a Paixão de Cristo.

Nessas representações era frequente a intervenção do Demônio, das Almas e da Morte, como na peça De Como o Cão Ganhou uma Porção de Almas, onde aparece o personagem Homem-de-Duas-Caras, e que termina com pancadaria e mortes, quando o Cão, ajudado pela Morte, leva todos para o Inferno.

O acompanhamento das peças é feito por violões, tamborins e cavaquinhos, entremeadas de cantigas:

B A B A U

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 somente os ossos
 para seu pai.
 — Quem mandou essa comida, meu filho?
 — Foi minha mãe, meu pai.
 — Só mandou mesmo os ossos, meu filho?
 — Só sinhô 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.
 Vendô, então, a mãe
 no seu filho a causa
 de sua desgraça
 rogou-lhe uma praga
 que pegou lá nele
 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!

Esta cantiga dá nome à peça de José Morais Pinho: Haja Pau, citada por Hermilo Borba Filho.

“Movendo sozinho os bonecos, Ginu, com um poder vocal muito grande, capaz de fazer cinco vozes diferentes, é dono de uma imaginação prodigiosa. Ele mesmo esculpe, pinta e veste os bonecos e, como afirma, “faço as comédias de minha autoria.”

Numa pesquisa realizada pelo Instituto Joaquim Nabuco verificou-se o seguinte: a) o mamulengo não dá para viver e o mamulengueiro precisa exercer uma outra profissão, quase sempre exaustiva; b) nenhum deles recebe ajuda de qualquer entidade; c) todos declaram que brincam sozinhos, fato que o entrevistador contesta, pois geral-

mente são ajudados pela mulher, pela filha, por um menino ou mesmo um “secretário”; d) todos arrecadam dinheiro do público; e) eles próprios fazem os bonecos.

Ariano Suassuna, poeta e dramaturgo, também se inspirou no mamulengo para criar Torturas de um Coração (entremez para mamulengo), geralmente representada por atores de carne e osso imitando bonecos. Nesse texto em versos. AS apresenta os personagens tradicionais do babau: Cabo 70, Benedito, Afonso Gostoso, Vicentão, Marieta e Manual Flores que, se variam em apelidos, apresentam as características dos personagens desse tipo de teatro.

LIVROS CONSULTADOS:

Fisionomia e Espírito do Mamulengo, Hermilo Borba Filho — Brasileira, Comp. Editora Nacional — 1967.

Repertório 5 — Escola de Teatro da Universidade da Bahia — 1958.

Revista Brasileira de Folclore — 8/10/1964-MEC.

Dicionário do Folclore Brasileiro — Luís da Câmara Cascudo — 2.^a ed. 1962/INL Mec.

JOÃO REDONDO

NEM SOLTEIRA NEM CASADA
NEM VIÚVA

Personagens:

BENEDITO

CAPITÃO JOÃO REDONDO

DELEGADO

DONA ROSITA, filha de João Redondo

TAMPINHA

MANÉ (Manuel Francisco da Silva,
apresentador de JR)

TOCADOR (um dos instrumentistas)

BENEDITO (*aparecendo*) Ô! Para, para, para! Seu Tocador, quem foi que mandou o senhor tocar, hein?

TOCADOR — Foi Mané.

BENEDITO — Foi Mané, é? *Apois* lá vai um *caçoa* de boa noite. Respeitave público, a todos, a distinta pratéia primeiro do que tudo, segundo do que nada, Benedito vai dar um trezozinho aqui na torda. Vocês queiram me desculpar alguma coisa que houve. Depois o Capitão João Redondo vem saber se foi tirado licença dessa brincadeira para brincar aqui nesse lugar. Depois Benedito vem dar um treno, se aparecer alguma coisa, né? Vai vê o que é que se arma. Me chamo Benedito, bato pau, ronco, grito, terequeteque, chi pou! (*Vai com a cabeça de encontro a um dos paus que sustentam o telão*). Segura o dedo no pau! (*Como os tocadores não começassem de imediato a tocar, repete a ordem com mais veemência*) Larga o dedo no pau! Quer tocar ou quer que eu vá lá? (*A música começa e Benedito dança*) É, é, é! Pinica! Eta vida boa danada! Pinica, menino! (*Dança durante algum tempo e sai*).

CAPITÃO JOÃO REDONDO — (*aparece*) Pissssiu! Quer parar ou quer que eu vá lá? (*Os tocadores param de tocar*) Eu sou

o Capitão João Redondo, sete casacas e meia, comigo, brincou, tá na peia. (*Investe contra um dos paus que mantêm o telão*) Me diga uma coisa, ô seu Mané! Quem foi que mandou brincar aqui? Seu Mané? Quem foi que mandou fazer essa brincadeira aqui?

MANÉ — Pronto!

JOÃO REDONDO — Quem foi que mandou fazer essa brincadeira aqui?

MANÉ — Foi seu Altimar.

JOÃO REDONDO — Foi, hein? É, mas ninguém toca sanfona, nem bate pandeiro, nem bate nada, tá ouvindo?

MANÉ — E como é que você brinca sem tocar?

JOÃO REDONDO — Fica tudo calado.

MANÉ — E vai ser assim, é?

JOÃO REDONDO — É. Não bate ninguém. Eu vou-me embora. Vamos ver.

MANÉ — Ninguém tem medo de grito, não, rapaz.

JOÃO REDONDO — Aqui eu grito. Eu sou o Capitão João Redondo, minha vorta é ruim. Não bate nada. Vou-me embora. (*Sai*).

BENEDITO (*aparece*) Pois toca sanfona, bate pandeiro e mais alguma coisa. Pinica! (*A música recomeça e Benedito dança*) Eta vida boa danada! Ih! Ih! Ih! (*sai*).

BENEDITO (*surge*) Pinica! Quem tá mandando é Benedito, bato pau, ronco, grito, terequeteque, chi, pou! (*Vai com a cabeça de encontro a um dos paus do telão*) Pinica! (*A música recomeça*) Chega-lhe o dedo no jogo aí, Tocador! Ih! Ih! Ih!

JOÃO REDONDO (*surge e a música para*) Seu Benedito, eu não disse que aqui não dança ninguém? Quem manda aqui é o Capitão João Redondo. Vem mandar parar uma brincadeira aqui dum negro da sua qualidade.

BENEDITO — Negro, não. Você respeita, viu? Você respeita. (*Agarra-se com JR*) Você respeita.

JOÃO REDONDO — Ai, negro, assim não.

BENEDITO — Eu já disse que toca sanfona e bate pandeiro.

CAPITÃO JOÃO REDONDO (*liberta-se das mãos de Benedito*) Nem toca sanfona nem bate pandeiro, nem toca nada e fica tudo parado.

BENEDITO — Bate! Chega-lhe o dedo no peito, Tocador, que eu quero dançar! (*A sanfona emite alguns sons, mas é imediatamente interrompida por JR. Durante todo o diálogo seguinte o Tocador tenta atender aos dois ora tocando ora não*).

JOÃO REDONDO — Não toca, negro danado!

BENEDITO — Toca!

JOÃO REDONDO — Não toca!

Benedito investe sobre o capitão, surrando-o.

JOÃO REDONDO — Benedito, deixa de brincadeira comigo.

BENEDITO — Pinica, Tocador!

A música recomeça enquanto Benedito sai carregando JR nas costas.

BENEDITO (*surge*) Chega o dedo no bronze aí! (*Sai*)

DELEGADO (*surge*) Ô seu Tocador. Ô seu Mané, me diga uma coisa. Aqui já houve algum barulho? (*A música para quando ele surge*).

MANÉ — Não, mas vai haver.

DELEGADO — Vai haver?

MANÉ — Pelo jeito que eu vejo, vai haver pau.

DELEGADO — Pois me diga uma coisa. A polícia já teve por aqui?

MANÉ — Já tá todinha aqui.

DELEGADO — Eu sou o delegado Zé Cascadura, minha vorta é ruim. Pinica uma coisinha aí que eu quero chamar aqui uma dama pra dançar mais eu.

(Os tocadores começam a tocar) Ô dona Rosita!

DONA ROSITA (*aparecendo*) Sinhô?

DELEGADO — Saculeja, minha filha. (*Danças*) Psissiu! Ô seu Tocador, me diga uma coisa. Quer parar ou quer que eu vá lá?

(*A música para*)

TOCADOR — Você não manda, rapaz.

DELEGADO — Você parece que é mouco! Que é tempo que você não tá ouvindo, seu cara de mamão de cruzado!

O Tocador retruca qualquer coisa ininteligível.

DELEGADO — Cale essa boca, cara de mulher viúva. (*A dona Rosita*) Ô dona Rosita!

DONA ROSITA — Sinhô, seu Delegado?

DELEGADO — Me diga uma coisa, minha filha. Você é casada?

DONA ROSITA — Sou não sinhô.

DELEGADO — Você é noiva?

DONA ROSITA — Sou não sinhô.

DELEGADO — Você é viúva?

DONA ROSITA — Não sinhô.

DELEGADO — Você tem pai?

DONA ROSITA — Tenho.

DELEGADO — Como é que se chama seu pai?

DONA ROSITA — Papai é o capitão João Redondo.

DELEGADO — O capitão João Redondo?

DONA ROSITA — É, sim, sinhô.

DELEGADO — Me diga uma coisa, onde está ele?

DONA ROSITA — Está em casa. Mais tarde ele aparece.

DELEGADO — É? Diga a ele que o Delegado quer falar com ele. Como é que tem uma filha, não é casada, não é solteira, não é viúva, não é nada e anda pela rua! Que diabo é você?

DONA ROSITA — Sou mulhê.

DELEGADO — Mulhê, como? Como é que você é mulhê?

DONA ROSITA — Porque eu nem sou casada, nem sou amigada, nem sou viúva. Sou uma mulhê.

DELEGADO — Ah, não posso compreender, não. Pinica, Tocador. Aí!

(*A dona Rosita*) Vai embora. (*A música recomeça, dona Rosita sai e o delegado dança sozinho*) Ô seu Tocador! (*A música para*)

TOCADOR — Oi?

DELEGADO — Me diga uma coisa. Chega o dedo pra ver se o capitão João Redondo chega por aqui que eu quero falar com ele. (*A música recomeça*) Chega o dedo na sanfona, seu Tocador.

JOÃO REDONDO — (*surge*) Oi! (*A música para*) Seu delegado, me diga uma coisa. Com qual orde, como é que seu Delegado deixa a Delegacia sozinho assim e vem pra aqui, para uma sede dançar com uma filha minha aqui, como eu já soube da notícia por lá?

DELEGADO — Você, se é capitão não parece. Você tem uma filha, nem é casada, nem solteira, nem amiga, e que molesta dos cachorros é? Hein, Tocador. O que é que ela é, hein?

JOÃO REDONDO — Que é que ela é o que, rapaz! Você anda pilheriando minha filha. (*Investe contra o delegado, surrando-o*) Você não tem Delegado, não tem a bexiga. Eu sou é o capitão João Redondo, sete casacas e meia, comigo brincou, tá na peia. (*Sai carregando o Delegado nas costas*)

TAMPINHA (*surge*) Ô seu Tocador! Seu Tocador!

TOCADOR — Oi?

TAMPINHA — Pinica uma coisinha aí que eu quero sambar. Vou buscar uma cavalheira ali. (*Sai, a música recomeça. Tampinha volta acompanhado de sua cavalheira e dançam*) Ô dona Rosita! Ô Dona Rosita boa danada! (*Enquanto dança diz coisas ininteligíveis*) Ih! Ih! Ih! (*Sai com sua cavalheira e volta sozinho*) Psissiu! Quer parar ou quer que eu vá lá? Ô seu Tocador.

TOCADOR (*para de tocar*) Oi?

TAMPINHA — Eu vou cantar aqui uma coisinha. Posso cantar?

TOCADOR — Pode.

TAMPINHA:

Posso cantar. (*Cantando*)

Chique-chique é pau de espinho
emburana é pau de abeia.

Hê, hê, hê!

Café é ceia de branco,

palitô de negro é peia.

Ê peia, é. Ô seu Mané!

MANÉ — Diga.

TAMPINHA — Essa festinha tá boa?

MANÉ — A festa?

TAMPINHA — Hum.

MANÉ — Tá muito boa viu? Mas cuidado com o capitão, viu?

BENEDITO (*surge*) Mas me diga uma coisa. Que cantiga é essa aqui? Que cantoria feia é essa?

TAMPINHA — Seu Benedito, essa cantiga é porque eu sou um rapaz farrista. Eu gosto muito da farra, é. Tampinha velho, no lugar que anda, farra muito. É, eu me chamo Tampinha. É eu e Tampa. Somos dois irmãos. Afinal que o outro é irmão mas não é porque é tio meu. Nós se considera como irmão, que fomos criados junto, mas é meu tio.

BENEDITO — É seu tio? Então você deixa lá. Eu não quero saber de farra, de tio nem de molesta, não. Quero saber que cantiga é essa. Você torna a cantar a mesma coisa.

TAMPINHA — Sim, sinhô. Eu canto já, seu Benedito. Eu vou cantar pro sinhô ver que isso é uma coisinha boa que eu louvo. (*Canta*) Chique-chique... (*Interrompe o canto*) Ô Tocador!

TOCADOR — Oi?

TAMPINHA — Eu vou cantar pra ele saber que eu não sou assombrado com ele, não é?

TOCADOR — Ê.

TAMPINHA (*cantando*):

Chique-chique é pau de espinho
emburana é pau de abeia.

(*Ri*) Êh! Êh! Êh!

Café, ceia de branco,
palitô de negro é peia.

BENEDITO — Mas isso é que é uma cantiguinha! Eu também gosto de cantar uma pra você.

TAMPINHA — Pode cantar, seu Benedito. Pode cantar.

BENEDITO — Ê. Lá vai. (*Cantando*)

Terça-fei, quarta-feira (*bis*)
quinta-feira fez um ano (*bis*)
seu Tampinha tem um pass'ô
chamado pass'ô tucano.

Ao terminar o último verso investe contra Tampinha, surrando-o.

TAMPINHA — Ai, seu Benedito!

BENEDITO (*Sai carregando Tampinha nas costas e volta*) Sapeca o dedo, Tocador, que eu vou dançar uma coisinha. (*Dança com uma dama*) Ô vida machucada, danada de boa! (*Diz coisas ininteligíveis enquanto dança*) Pinica, Tocador! (*Sai e volta sozinho*) Quer parar ou quer que eu vá lá? (*A música para*) Tá se falando, você não para nem nada! É respeitável público, a todos eu vou avisando aqui a todo mundo que depois, daqui a um pedacinho, tem um taco de corda pra me enforcar, pra avoar o pescoço fora. Agora tem uma coisa. Todo mundo vai gratificar pra ver eu trabalhar. O trabalho inda vai muito adiante. É muito bem feito o trabalho. Aquele que tiver boa vontade de gratificar vai cooperando com alguma coisa. Pra ver um trabalhinho. Pinica, Tocador. Ô, seu Mané, venha cá. Encoste e venha trabalhar. (*Sai*)

(*Revista Brasileira de Folclore* 8/10/1964).

A UNIMA (União Internacional da Marionete) fundada em Praga em 1929, tem por objetivo:

- Promover contactos entre titiriteiros de diversos países e nações, a fim de contribuir para a troca de experiências e assim desenvolver a teoria e a prática da Arte Titiriteira;
- Auxiliar na preservação das tradições vivas e desenvolver o teatro de bonecos em escala mundial;
- Propagar o teatro de bonecos como meio de educação moral e estética;
- Assistir os membros da UNIMA na salvaguarda de seus interesses legais em suas atividades titiriteiras, submetendo às autoridades competentes as recomendações e propostas da UNIMA.

O Teatro de Bonecos conta com amigos em todo o mundo. Esperamos que você seja um dos nossos e ajude a aumentar nosso círculo de artistas e entusiastas. (Jan Bussel, pres. UNIMA/1973)

Representante da UNIMA no Brasil

Clorys Daly
Rua Barata Ribeiro 60, C-01
Copacabana
Rio de Janeiro

ABTB

Os trabalhos da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos foram iniciados oficialmente no dia 27 de setembro do corrente ano, em solenidade no auditório do Palácio da Cultura, no Rio de Janeiro, com a presença de autoridades, artistas e pessoas interessadas.

Nessa reunião foi apresentado o programa da entidade pelo seu presidente Cláudio Ferreira: publicação do MAMULENGO, promoção de cursos, fundação de uma biblioteca, organização de um bazar para a venda de marionetes e objetos relacionados com teatro de bonecos. Uma das metas é a consecução de uma sede para a Associação.

Para a objetivação de seu programa, a Associação solicita a colaboração das pessoas que se dedicam ou se interessam pelo teatro de bonecos, que poderão se associar à ABTB ou prestar a sua colaboração na forma a seu alcance.



O 'COAD CANADA PUPPETS' apresentou-se na Sala Cecilia Meireles em julho

Exibem-se na Guanabara os seguintes grupos de bonecos:

O Teatro Gibi (bonecos de vara) em diversas escolas da Secretaria da Educação.

O Monteiro Lobato (marionetes) no Teatrinho do Pão-de-Açúcar, aos sábados e domingos.

Grupos estrangeiros.

O Teatro de Bonecos do Canadá, que se apresentou na Sala Cecília Meireles, o *Théâtre Sur le Fil*, na *Maison de France* e no Teatro do Senac, o o *Llord's International* na Sala C. Meireles.

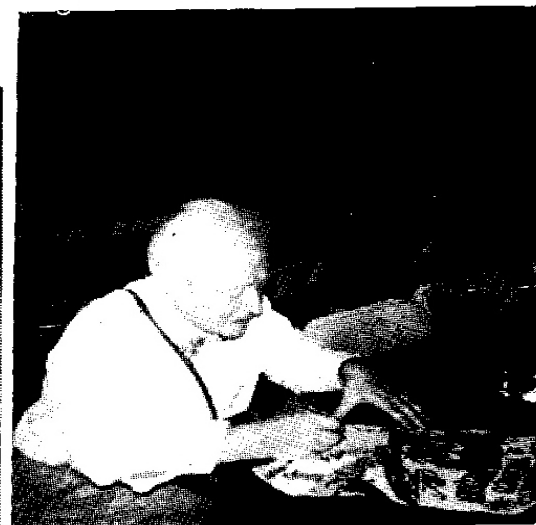
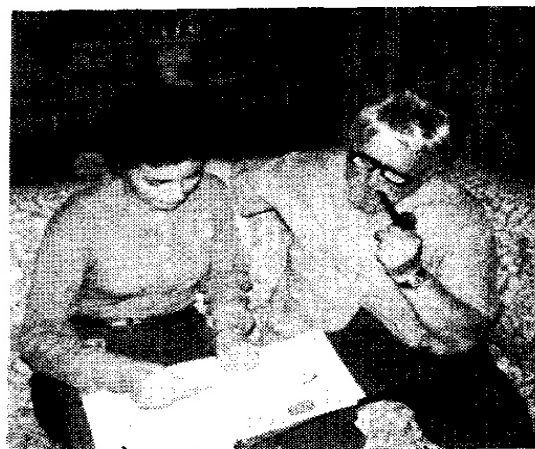
XI Congresso Internacional e Festival da UNIMA

Realizou-se em Charleville-Mézières, na França, com a participação de 58 países. Estiveram presentes Clorys Daly, e Cláudio Ferreira, representando o Brasil. Na ocasião, a marionetista brasileira foi eleita para o Comitê de Revisão da UNIMA, juntamente com M. Jacques Félix, da França, e Mme. Nikolina Georgijeva, da Bulgária.

Além de ficar acertada a realização do XII Congresso, em 1976, talvez tendo Moscou como sede, foi criada pela nova administração da UNIMA um comitê de estudo da possibilidade de criação de bolsas de estudo para jovens marionetistas, a fim de favorecer o desenvolvimento do intercâmbio cultural no campo do teatro de bonecos.

Sergei Obrazov, autografando um cartaz do Circo de Marionetes do Palhaço Malmequer.

Jan Malik, na ocasião em que formulava a Clorys Daly o convite para representar a UNIMA no Brasil.



"Minueto no Palacio de Versailles" *LLORD'S INTERNATIONAL* na Sala Cecilia Meireles em Julho.



cont. da pág. 19

ambulantes como o são muitas vezes, eles procuram transformar-se em teatros estáveis aos quais o público é levado por meio de condução alugada especialmente, de maneira que possa ver o espetáculo em condições cênicas melhores. Esta tendência ainda não é a geral, mas pode-se crer que a influência crescente da tv abreviará esse processo, a não ser em locais onde há falta de casas de espetáculo. Porque os teatros de bonecos não cessarão de se deslocarem para aglomerações que disponham de boas salas.

Nós dissemos: boas salas, porque os teatros de marionetes são teatros de gabarito. Para montar um espetáculo usam pessoal numeroso, atores e técnicos. Seus espetáculos são ricos; o espaço, a luz, a música e o contato direto com o espectador têm aí papel preponderante. Quase todos os teatros dispõem de uma casa de espetáculos; de fato constituem importantes empresas, o que multiplica seus problemas.

O BRASIL NA UNIMA

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TEATRO DE BONECOS

Varsóvia, 23 de março de 1973

Sr. Jarbas Passarinho
Ministro da Educação
Brasília

Senhor Ministro,

tenho a honra de vos pedir, Senhor Ministro, que me permita expressar, pela presente, minha profunda alegria pelo interesse que V. Excia. tem pela arte das marionetas assim como pela atividade dos marionetistas brasileiros.

Os membros de nossa União seguiram com atenção e estima a parte ativa que os representantes do Brasil, sra. Clorys Daly e Sr. Cláudio Ferreira, tiveram nos trabalhos do XI Congresso da UNIMA na França. Tenho o prazer de informar-vos que a sra. Clorys Daly foi eleita pelo Congresso membro da Comissão de Revisão.

Permiti-me expressar meu respeito por vossas providências, que darão aos marionetistas do Brasil a possibilidade de realizar os fins humanitários da nossa União assim como acreditar que esses objetivos continuarão a gozar de vosso estimado apoio. Recebei, senhor Ministro, a expressão de minha mais alta consideração.

Ass.) HENRYK JURKOWSKI

Carmosina Araujo, diretor-superintendente de ABTB, agradece ao Dr. Felinto Rodrigues Neto o auxílio recebido do Serviço Nacional de Teatro.



Aqueles que desejarem receber o Poster da UNIMA, aprovado durante o XI Congresso, deverão dirigir-se ao representante da União, no endereço desta revista.

Na França, está sendo preparada a *Encyclopédie Quid* destinada à atividade titiriteira. Os grupos de teatro do Brasil que desejarem constar dessa enciclopédia deverão enviar, com urgência, ao representante da UNIMA, informações completas sobre o seu teatro de bonecos, tais como: nome, tipo de bonecos, sua fabricação, repertório e histórico do grupo.

FESTIVAL DE PUPPETEERS OF AMERICA

Esse festival será realizado em 1974, na Universidade de Tulane, em Nova Orleans, com início a 7/11 de 1974. Informações poderão ser pedidas a Nancy Staub, Festival Director, PO BOX 13511, New Orleans, Louisiana 70185.



DICK MEYERS, marionetista norte-americano, mostra ao público o manejo de um boneco de sua criação.

NOTÍCIAS INTERNACIONAIS

NO 2.º SEMESTRE DE 1973

- XIII Festival Djeteta — Iugoslávia — 25/6-8/julho/73
XXII Festival Chrudim — Tchécoslováquia — 1-8/julho/73
Festival Alma Ata — União Soviética — Setembro/73
Festival de Teatro Lalek — Polónia — 12-15/setembro/73
III Festival Internacional de Marionetes para Adultos — Hungria —
25-30/setembro/73
Festival and Exhibition of Puppetry — Suffolk, Inglaterra —
outubro/73
Festival Internacional de Bonecos em Esperanto — Zagreb, Iugoslá-
via — 1-7/outubro/73
II Festival de Teatros Profissionais da Bulgária — Sofia — 9-14/
outubro/73
Vencedores dos Festivais Amadores Tchecos — 22-28/outubro/73
Festival Nacional de Teatros de Marionetes — Opole, Polónia —
novembro/73

Concurso de Solistas

O 2º Concurso de Solistas do Teatro de Marionetes aconteceu em junho em Bialystok, na Polónia, com a participação de Paul Hubert (França), Obraztsov, da União Soviética, Jan Pilar e sua trupe e marionetistas poloneses de diversas cidades.



MAMULENGO

revista dedicada ao teatro
de bonecos no Brasil
patrocinada pelo SERVIÇO NACIONAL de TEATRO (MEC)
É distribuída gratuitamente aos
sócios da ABTB

