

Não consegui unir o inicio e o fim da vida. Embora minha casa no Engenho Nôvo se assemelhe à velha casa da rua de Matacavalos, a primeira me lembra pouco a segunda e não desperta em mim sentimentos peculiares. Já tratel disto.

BEM, AI ESTA TUDO

Por que então nenhuma das belas expulsou de meu coração o primeiro amor? Talvez porque nenhuma tinha olhos semelhantes à onda marinha, que atraem e que mentem, como os de uma cigana? Mas não é nisso que está o essencial. O mais importante é que nos falta esclarecer se a Capitu da rua de Matacavalos era a mesma da rua da Glória, ou se ela se modificou por alguma circunstância casual.

Evidentemente, a interrogação suprimida no título do capítulo final do livro é fundamental na construção machadiana. A incerteza, a dúvida, a ambigüidade são substituídas em parte pela afirmação.

Todas estas observações sobre a tradução russa de *Dom Casmurro* têm em mente um padrão elevado de exigência. Na realidade, estamos longe de alcancá-lo na prática internacional corrente. E não nos atreveríamos a emitir-las, se observássemos fielmente o preceito de que só deve atirar a primeira pedra aquêle que esteja realmente sem pecado. — BORIS SCHNAIDERMAN.

MONTELLO, Josué — *Santos de Casa*, Imprensa Universitária do Ceará, Fortaleza, 1966, "Colecção Carnaúba", vol. 2, 304 pp.

O volume 2 da "Colecção Carnaúba" apresenta ensaios variados de Josué Montello, onde ao lado dos "santos de casa", Alencar, Machado de Assis, Euclides da Cunha, Correia de Araújo, Gonçalves Dias e outros, nos deparamos com Bocage, que, "além de haver nascido em Portugal, nada tinha de santo" (p. 5). Sua inclusão, entretanto, se justifica, pois é pretexto para a apresentação de um panorama da época em que estêve no Brasil, a exemplo daquele que nos fornece o artigo "Cronistas de Ontem", onde encontramos tantos dados que convidam a uma pesquisa sistemática das crônicas de fins do século passado e começo do atual, pois é grande a riqueza do material que o Autor nos permite entrever.

A tendência para o panorama histórico evidencia-se no decorrer de todos os estudos, tanto por meio do aproveitamento de dados biográficos quanto pela utilização de elementos fornecidos pela literatura comparada, que revelam a erudição do Autor e o contato sistemático com obras estrangeiras. Este aspecto é importante, se lembrarmos que, além de uma atividade constante no setor ensaio, Josué Montello tem publicado romances que lhe asseguram um lugar de destaque entre nossos escritores contemporâneos. O panorama de suas leituras habituais, bem como a perspectiva sob a qual analisa êsses textos oferecem aos críticos elementos preciosos para a compreensão de sua obra de ficcionista, pois a recente publicação nos permite entrar em contato com autores de sua "admiração" e "convívio", no decorrer de uma leitura variada e agradável. — ALIETTE FONTANA.

BORBA FILHO, Hermilo — *Fisionomia e Espírito do Mamulengo* (o teatro popular do Nordeste) — Edição Ilustrada. São Paulo, Companhia Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1966, 296 pp. (Brasiliana, vol. 332).

Nem todos sabem que o simpático "amarelinho", o célebre João Grilo das proezas dos folhetos de cordel, tem muitos parentes próximos e tão populares quanto ele entre os bonecos dos teatros de marionetes, ainda bem vivos nas cidadezinhas do Nordeste. E para esse mundo encantado e pitoresco que nos transporta Hermilo Borba Filho ao tentar desvendar a *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*, no primeiro estudo em profundidade sobre o tema, resultado de uma pesquisa realizada para o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

Na parte inicial do ensaio entramos em contato com preciosos dados colhidos por Jacques Chesnais em sua *Histoire Générale des Marionnettes* (Paris, Bordas, 1947), que constitui, segundo o Autor, o mais completo estudo sobre o assunto. Uma visão retrospectiva permite-nos acompanhar as feições que assume este tipo de manifestação popular através dos tempos, nos mais longínquos recantos, desde a China, Java, Turquia, Egito, Índia, Cile, Ilhas de Sonda, Birmânia, Japão, Pérsia, Grécia, Roma, Espanha, Hungria, Bélgica, Itália, Inglaterra, Holanda, Alemanha, França, Suíça, Rússia, Sudão francês, Peru, México e Estados Unidos. Partindo-se das sombras que o homem primitivo gostava provavelmente de fazer à luz da fogueira contra a parede das cavernas, passamos pelos jogos de sombras, as chamadas "sombras chinesas", e chegamos às marionetes. Com o Império Romano elas correram o risco de desaparecer, "por uma reação inevitável contra o antropomorfismo pagão" (p. 22), mas a Idade Média propiciou um ressurgimento, pois a Igreja utilizou largamente este recurso para que "a fraca inteligência das massas tomasse conhecimento das abstrações" (p. 22). A medida que se libertam da influência religiosa, surgem o teatro e a marionete profanos, em espetáculos de feiras, ao lado de pantomimas, pelotiquices e acrobacias, e são freqüentes e variadas as notícias que nos vêm dos séculos XVII e XVIII, quando estiveram em grande voga, sofrendo um processo de aperfeiçoamento mecânico que permitiu o requinte da apresentação de textos eruditos.

A exposição histórica ressente-se de uma certa dispersão, que confunde várias vezes o leitor, talvez por ter o Autor seguido uma linha cronológica, citando mais de uma vez o mesmo país em trechos espaçados, inclusive através de diários e impressões de viajantes. Seria preferível que a evolução da marionete fosse apresentada pela ordem dos continentes, ou simplesmente contrapondo Oriente e Ocidente, e neste os países de línguas germânicas e latinas: desta maneira teríamos o confronto de tipos diversos de mentalidade, a que aliás faz menção o Autor. Essa falha não chega, entretanto, a prejudicar o interesse da leitura, pois nos deparamos constantemente com aspectos curiosos e desconhecidos, ao sabermos, por exemplo, que determinado tipo de manifestação, cenas pintadas em papéis, que se prendem aos jogos de sombras, são o ancestral mais remoto do desenho animado (p. 9), ou que as sessões de Séraphin, mestre em sombras chinesas, permitiram que o parisiense tivesse, pela primeira vez, uma idéia do que seria o cinema (p. 40). Um elo parece unir todas as modalidades de espetáculo que agradam à infância e ao povo, identificados em sua ingenuidade e no gôsto por certas formas mais rudes de expressão do cômico. É ainda partindo de mestre Séraphin que somos levados a meditar sobre as constantes que envolvem todos os tipos de manifestação popular, através dos tempos: "Séraphin representava diariamente, dando duas sessões aos domingos, prestigiado pelo rei e pelo público, mas quando chega a Revolução éle guilhotina, em sombra, as figuras reais. Futuramente isto deveria ter um nome de polêmica: teatro dirigido" (p. 40).

O Autor não perde de vista, ao fazer este minucioso retrospecto histórico, o preparo de nosso espírito para determinados aspectos que se reproduzem no Brasil e que nos poderiam chocar à primeira vista, como a obscenidade, por exemplo, se não soubéssemos pertencerem elas a um patrimônio comum, a luxúria prestando-se, neste caso, a exemplificar a contradição da alma humana, no eterno combate entre o bem e o mal (p. 20). Nesta primeira parte ainda, a reprodução ocasional de trechos de peças do teatro de marionetes estranho permite-nos recuperar a simplicidade primitiva necessária para que nos integremos aos poucos e venhamos a participar do gôzo proporcionado por uma representação mais direta e rude, que se afasta bastante da relativa "bien-séance" e da linguagem mais cuidada a que nos habituamos mesmo no teatro de nossos dias. E é justamente esta forma de manifestação que vamos encontrar nas cidades do Nordeste, graças a um anacronismo feliz, contrapondo-se frontalmente àquele reinado de bonecos dotados de todas as perfeições mecânicas. Ninguém melhor do que o Autor para explicá-lo: "Sempre detestei os bonecos disciplinados dos Podreca; por exemplo, as marionetes de fio que tentavam imitar o ator de carne e osso,

uma contrafação, portanto, do homem. Em troca, os bonecos de luva — arbitrários, anti-realistas, poéticos — deleitavam-me. Cheiroso, o velho titeriteiro pernambucano, pernóstico, analfabeto, inconsciente, praticou um mamulengo de exatas medidas populares, continuando uma corrente que se estende do Egito antigo ao *babau* de Manuel Amendolim de Goiana. Com Cheiroso entramos no mundo da marionete popular, selvagem, pura, angélica. Dêle partiu a descoberta de um mundo que só me aventurei a explorar agora, nessa pesquisa mais poética do que erudita" (...)" (p. XIII).

Na segunda parte do estudo encontramos então as manifestações do teatro de marionetes no Brasil. O trabalho, dada a bibliografia especializada bem reduzida, segundo podemos constatar pelo levantamento a que procedeu o Autor, dirige-se de preferência para uma tomada de contato diretamente com os mamulenguiros, com seus espetáculos e com as pessoas de mais idade, em capitais e cidades do interior do Nordeste, além da pesquisa através de historiadores e cronistas, na tentativa de estabelecer a história do mamulengo em Pernambuco, "único Estado em que se pode acompanhar com mais precisão uma história do seu desenvolvimento até os dias de hoje" (p. 79). É assim que temos notícia do Doutor Babau, o mamulenguiro mais famoso de Pernambuco, e de Cheiroso, seu sucessor. Lamenta-se a propósito que as entidades culturais não se tenham interessado em preservar seus bonecos ou em gravar suas representações, salientando-se sólamente a iniciativa do Teatro do Estudante de Pernambuco, que num esforço para valorizar todas as formas de teatro popular, além de tentar a renovação dos processos de representação e a fixação do autor da região, entrou em contato com Cheiroso e chegou a apresentar um mamulengo erudito, com peças de Lorca, Ariano Suassuna e José de Moraes Pinho, as duas últimas reproduzidas integralmente no presente estudo. O espetáculo popular, porém, "é, na sua maior parte, improvisado. É claro que eles têm um roteiro para a história, jamais escrita, mas os diálogos são inventados na hora, ao sabor das circunstâncias e de acordo com a reação do público" (p. 99). Daí a reprodução de textos não servir de base para uma apreciação devida do espetáculo. (O Autor gravou e reproduz, no entanto, duas peças de Januário de Oliveira, uma de Manuel Amendolim e trechos do espetáculo de José Petronilo Dutra). A participação da platéia favorece a crítica a pessoas e entidades, sendo digna de nota a preocupação, ou melhor, a implicação social do teatro de Januário de Oliveira, sucessor de Cheiroso, pernóstico, falante, dono de uma imaginação prodigiosa e mestre na arte do mamulengo. Com uma pequena diferença: "O de que ele faz questão é instalar os alto-falantes e pendurar um microfone ao pescoço, pois "meu espetáculo é todo irradiado". Trata os espectadores de "meus caros ouvintes" e não perde oportunidade para dizer que é o "primeiro diretor-artístico (?) do Nordeste." Valdades naturais num artista de sua categoria, que vive nesta época de tanto adiantamento técnico, os divertimentos populares não fugindo a essa influência" (p. 113). Mas é através da representação de Manuel Amendolim que sentimos de maneira mais clara, na fusão de assistência e atores, o caráter anti-ilusionista deste tipo de manifestação popular: "No oltão do bar de seu Silu, dentro de uma tenda de palha, o povo encheu a rua, Manuel Amendolim começa a sua função. Do lado de fora da tenda fica um homem, uma espécie de mestre de cerimônia, para dialogar com os bonecos, com o mamulenguiro, levar recados, brigar com o público. Outro serve de intermediário entre o boneco que lhe dá o lenço e o espectador que dá a sorte, quando o lenço é colocado no seu ombro. O espetáculo é, então, uma mistura de bonecos e gente de carne e osso e deveria fazer as delícias de Brecht, que prega o anti-ilusionismo no teatro. A participação do público é total, dialogando e incitando os bonecos, embora já conheça todas as histórias" (pp. 148, 149). São mencionadas ainda as entrevistas com Manuel Francisco da Silva, de Cabedelo, e com José Petronilo Dutra, de Lagoa Nova. Preciosos são os dados colhidos em todas elas. Avalie-se, por exemplo, a importância das observações sobre José Petronilo, para o conhecimento da psicologia do mamulenguiro e

devida valorização de um espetáculo que lhe requer "vivência": "(...) é um homem muito alvo, de cabelos brancos alourados, caladão, grande fumante de cachimbo. Para arrancar uma palavra dele, é preciso ter muita paciência, mas durante o manejo dos bonecos passa da introspecção para uma transfiguração completa: canta, ri, diz piadas com o auditório e lança mão de obscenidades que fazem as delícias das senhoras e mocinhas. Não suporta meninos nos seus espetáculos e de vez em quando pára a função para dar uma bronca nos mais salientes. Na noite em que brinca, não dorme. Não consegue dormir. Os bonecos povoam a sua imaginação e fica andando pelo terreiro até o dia clarear" (p. 177).

Chega-se desta forma na terceira parte ao que se poderia chamar de "metafísica do boneco" (p. XV), estendendo-se o Autor em considerações que partem da configuração externa do fantoche, simplificada ao máximo, e estreitamente ligada ao trabalho do artista: o marionetista mais perfeito é o que sabe identificar personagem, boneco e manipulador, fundidos numa transfiguração: "A alma do homem dá ao boneco também uma alma e, nesta pureza, realizam um ato poético" (p. 267). Seguem-se reflexões sobre o sentido religioso das origens do mamulengo e sobre seu espírito popular por excelência, além de observações esparsas sobre as características do espetáculo. A transcrição da peça que Michel de Ghedelrode recolheu num velho teatro de bonecos da Bélgica, sobre a Paixão de Cristo, encerra o volume. Verifica-se novamente a dispersão: teria sido mais exemplificativo que o Autor a reproduzisse na primeira parte, a par das considerações sobre o teatro medieval, como o fez em relação ao fenômeno no Brasil, encerrando o volume com as reflexões sobre a estreita dependência entre titeriteiro e fantoche, que se fundem para uma criação num plano artístico transcenden: "O homem é um corpo pesado, sujeito às leis da gravidade, incapaz de levitação, por isto se substitui pelo boneco, numa tentativa de fugir a essa impossibilidade, procurando uma realidade mais profunda" (p. 267). Como vemos, as conclusões aí estão, fundamentadas na matéria exposta e no material recolhido: impõe-se apenas rever a articulação das partes, para que o ensaio esteja primoroso, pois a pesquisa "resulta menos numa coleta de dados do que numa fixação e numa posição do espírito dramático da comunidade" (p. XIV), e por ser não somente um trabalho de estudioso de folclore, mas de homem de teatro, abre-se em suas conclusões para um levantamento do que todas as formas de drama popular possuem em comum, além de traçar diretrizes para um aproveitamento brechtiano destes tipos de manifestação, dum anti-realismo acentuado, que exigem do espectador uma participação, "para suprir tudo o que é apenas sugerido" (p. 265). São muitos os dados que permitem avaliar a riqueza do material a ser aproveitado: a existência de um teatro de sombras, por exemplo, documentada por Beaurepaire Rohan na região do Ceará e Piauí, sob a denominação de *Presepe de calungas de sombra* (p. 84), não teria sido a fonte de inspiração para a montagem de um espetáculo como *Morte e Vida Severina* (1), auto de natal pernambucano que sensibilizou nacionais e estrangeiros por nos fazer sentir precisamente aquela atmosfera dramática, satírica e até mesmo sacra dos espetáculos populares em suas origens? Não será, pois, pretensão, se o Autor, ao desvendar esse mundo, estiver fornecendo dados "aos artistas eruditos para que descubram o verdadeiro caminho do teatro brasileiro" (prefácio a *Espetáculos Populares do Nordeste* (2), no aproveitamento dos elementos de nossa tradição popular.

São de um prazer incomparável as horas que passamos mergulhados nesse mundo mágico, alguns travando contato, outros revivendo cenas distantes e esquecidas, talvez, mas todos percebendo que, a par da seriedade do estudioso, permanece em nós (felizmente) uma parcela daquele estágio de pureza e espontaneidade que é o mundo de nossa infância. Cumpre-se dessa forma o designio do Autor,

(1) João Cabral de Melo Neto, música de Chico Buarque de Holanda, pelo TUCA, Teatro da Universidade Católica, direção de Sílvia Siqueira, premiado no Festival do Teatro Universitário, Nancy, 1966.

(2) São Paulo, São Paulo Editora S.A., 1966, Coleção Buriti, vol. 10.

que, além de "revelar o mecanismo desse estranho e poético mundo", quis "fazer que se ame esta forma popular de espetáculo e arte dramática" (p. 66), num volume em que até as fotos são poesia (ver o embevecimento das crianças assistindo à representação de Cheiroso, pp. 105, 111 e 112). Não nos esqueçamos, porém, ao nos deixarmos levar por esse poder encantatório, que o que muito valoriza o trabalho é ter sabido o Autor fazer dessa pesquisa "mais poética do que erudita" um estudo sério, em profundidade, sobre um dos aspectos mais desprezados desse pedaço de alma do povo, ingênuo certamente, mas tão importante para a compreensão do mundo de lenda e poesia constituído pelas raízes de nossa tradição, e que é, afinal, uma sondagem da alma popular de todos os tempos. — ALIETTE FONTANA.

CUNHA, Antônio Lopes — *Presença do romanceiro*, Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1967, 265 pp.

Ocioso dizer da importância da literatura oral nas variadas formas para os estudos de antropologia, sociologia e lingüística.

O Brasil possui uma rica literatura oral, tradicionalmente portuguesa mas mesclada de elementos africanos e indígenas, que se encontra em vias de homogeneização estrutural e temática ou de desaparecimento graças à expansão dos modernos meios de comunicação, entre estes, principalmente o rádio. Daí ser possível lamentar não ter merecido uma maior atenção por parte dos estudiosos. Certamente não podemos nos olvidar dos valiosos trabalhos desenvolvidos por Silvio Romero e Pereira da Costa, em fins do século passado e começo do atual. Entre os contemporâneos alinharam-se, no nordeste, Luís da Câmara Cascudo, Manuel Cavaalcânti Proença, há pouco falecido, e Theo Brandão, contando o Brasil-sul com os estudos de Rossini Tavares de Lima, Brasil Bandechechi e Braulio de Nascimento, organizador da obra aqui resenhada e autor da premiada monografia sobre "Processos de variação do romance", publicada pela *Revista Brasileira de Folclore*, em 1964.

*Presença do romanceiro* foi concluído há cerca de vinte anos e contém versões colhidas até 1948. Consta de 71 versões maranhenses de 33 romances. Uma cuidada introdução ocupa as 15 páginas iniciais. No final do livro o leitor encontrará a música de alguns romances (D. Barão, Nau Catarineta, Conde Alberto, D. Branca).

Da introdução cumpre destacar os dados biográficos de Celso Magalhães, escritor maranhense cedo roubado às letras, incansável pesquisador da literatura oral corrente nas áreas urbana e suburbana de São Luís, sobre quem o exigente Silvio Romero, através da *Revista Brasileira*, em 1879, assim se manifestou: "Seu trabalho, o primeiro na data, é ainda hoje o melhor pelo critério". Nesta parte Antônio Lopes tece considerações gerais sobre a versificação dos romances, analisando rapidamente os aspectos lingüísticos fundamentais.

É ainda na introdução que revela o método usado na coleta, nada ficando a dever aos mais experimentados investigadores profissionais. De suas ponderações transcrevemos: "O nosso trabalho vimos, desde que iniciamos pesquisas acerca das sobrevivências do romanceiro hispano-americano no Maranhão, que não poderia se selecionar textos menos deturpados e esperar achar os relatores mais bem dotados de que fala Carolina Michaëlis, pois dadas as circunstâncias em que se encontram as tradições populares no Brasil e a ignorância das camadas do povo que ainda se lembram dos romances e xácaras, o que se impunha era acolher todas as versões que não fossem propriamente ineptas. Ademais, não sendo o nosso problema a resolver idêntico ao da reconstrução dos romanceiros de Portugal ou Espanha, a questão da seleção de textos desaparecia diante da necessidade de acolher o máximo de material ainda encontrável, a fim de proporcionar estudo comparativo. Quanto à escolha de relatores, que fazer, se todos se equivaliam ou se equivalem?" (p. 8).