





# João Redondo: um teatro de protesto

Altimar Pimentel  
Comissão Paraibana de Folclore (PB)



Páginas 102, 103 e 104: “Coleção de bonecos”, Mestre Seu Tonho. Foto de Chan.  
Acervo de Fernando Augusto Gonçalves Santos.



A mais completa expressão nordestina de teatro popular é sem dúvida o João Redondo (Paraíba, Rio Grande do Norte), também chamado Mamulengo (Pernambuco) e Cassemir Coco<sup>63</sup> (Sergipe, Alagoas, Maranhão). Tanto por sua estrutura dramática, de peças com começo, meio e fim (e não meros esquetes como ocorre nos demais folguedos dramáticos do Nordeste e de outras regiões do Brasil), o João Redondo é uma forma de teatro, de criação popular, que se revela importante tanto do ponto de vista da arte dramática como no que se refere ao conteúdo ideológico.

A Revolução de 1930 marca, no Nordeste, o fim do regime medieval imperante, onde os “coronéis” eram senhores de “baração e cutelo”, donos dos votos e das vidas dos viventes em sua área de influência. Mas, como soe acontecer em transformações sociais e econômicas, o poder dos “coronéis”, embora bastante abalado,

---

<sup>63</sup> **Cassemir Coco:** Por se tratar de um teatro de fantoches tipo luva, em que a pancadaria predomina, a expressão *Cassemir Coco* parece-me derivar de *passe-me o coco* (cabeça) ou seja, me dê a cabeça para levar paulada. O nome da expressão teatral é o mesmo de um de seus personagens, no caso o do herói – *Cassemir Coco*. No caso, também um personagem dá nome ao espetáculo: *João Redondo* – proprietário de terras e boneco de maior tamanho da trupe.

persistiu e até transferiu-se para seus herdeiros, doutores advogados, médicos, engenheiros, todos criados no mesmo regime em que o poder advém da posse da terra e o relacionamento patrão-empregado em pouco difere daquele anterior à Abolição da Escravatura.

A mão armada ainda impõe medo e respeito e tolhe iniciativas de trabalhadores de buscarem na Justiça do Trabalho o que a lei lhes assegura. Mesmo quando o fazem através do Sindicato do Trabalhadores Rurais o risco não é menor. Podem ser vítimas de espancamento e até morte, como ocorreu com Margarida Maria Alves, presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Alagoa Grande, Paraíba. Ameaçada de morte em várias oportunidades, ela não se intimidou e continuou a reclamar na Justiça trabalhista direitos mínimos assegurados na legislação específica, como assinatura da Carteira de Trabalho, concessão de férias e de 13º salário entre outros de igual monta. Um tiro no rosto roubou-lhe covardemente a vida.

Nesse meio surgem o folguedo do Bumba-meu-boi (Boi de Reis, Paraíba), obras da Literatura Popular em Versos ou Literatura de Cordel como *A Chegada de Lampião no Inferno* de autoria do poeta alagoano José Pacheco e o teatro popular de fantoches, cuja linha condutora da ação dramática é a luta contra a prepotência. Os heróis são dois negros (sendo um, escravo) e um mestiço, gente humilde e injustiçada do meio rural, enquanto seus adversários pertencem à casta dos grandes proprietários rurais, que, à modelo dos antigos “coronéis” ditam a Lei sobre todos aqueles que vivem em seus domínios territoriais e políticos. Algumas formas populares de expressão artística, de modo claro ou velado, revelam a consciência de seus criadores sobre a exploração de que eles próprios são vítimas, na condição de trabalhadores rurais, e incorporam o protesto dos seus iguais padecentes sob o poder autoritário dos senhores de terras.

### Indução à revolta

Já Sílvio Romero, no Século XIX, procedeu ao registro de *Bumba-meu-boi* em Pernambuco, onde está a seguinte cena: o **Amo**

manda **Arlequim** ir chamar **Fidelis** e **Mateus** e trazer o **Boi**. **Arlequim** transmite a **Mateus** a ordem do **Amo** e volta para informar não haver encontrado **Fidelis**. **Mateus** entra em seguida com o **Boi**, que se põe a dançar. Depois de algum tempo, o **Boi** aquietar-se a um canto e é declarado morto. O **Amo** manda chamar o **Doutor** para medicar o **Boi** e o **Capitão do Mato** a fim de ir à caça do negro fujão **Fidelis**. Entram o **Doutor** para medicar o **Boi** e o **Padre** para celebrar o casamento de **Sebastião** com **Catirina**. O **Padre** dança e canta:

Quem me ver estar dançando  
 Não julgue que estou louco;  
 Não sou padre, não sou nada;  
 Singular sou como os outros.

O **Capitão do Mato** encontra **Fidelis** e tenta prendê-lo, mas é por ele dominado e amarrado. O **Coro** comenta:

Capitão de campo,  
 Veja que o mundo virou,  
 Foi ao mato pegar negro  
 Mas o negro lhe amarrou.

**Capitão:**

Sou valente afamado,  
 Como eu não pode haver;  
 Qualquer susto que me façam  
 Logo me ponho a correr.

Finda-se aqui a função, saindo todos a cantar. ROMERO  
 (1954:350)

Ressalta nesta seqüência, em primeiro lugar, a crítica à postura da Igreja Católica, representada pelo **Padre**, ridicularizado. Como sabemos, com raras exceções, os padres fechavam os olhos à escravidão, e eles próprios possuíam escravos. No geral, sentavam-se à mesa com os senhores de escravos e abençoavam o alimento servido pelos negros

escravizados em evidente e clamorosa cumplicidade.

Quanto à vitória de **Fidelis** sobre o **Capitão do Mato**, busca-se evidenciar a força física do negro, capaz de subjugar seu perseguidor, para lembrar a todos os escravos que eles são mais fortes e podem derrotar os seus senhores e tornarem-se livres. Através da exaltação da bravura do negro escravo pretende-se induzi-lo à luta, pois ele é capaz de derrotar o seu mais “terrível” adversário: o **Capitão do Mato**.

Convém lembrar ser o Bumba-meu-boi, originalmente, um folguedo de negros, embora, atualmente, inclua as três raças formadoras do povo brasileiro – o negro, o branco e o ameríndio. Em pleno regime escravocrata, mesmo incluindo brancos pela aglutinação com os reisados, a marca do negro no folguedo era evidente e determinante, inclusive nos personagens cômicos — **Mateu, Catirina, Bastião** — como testemunham os documentos mais antigos sobre o auto popular.

### Visão do Inferno

José Pacheco, com *A Chegada de Lampião no Inferno*, criou uma das mais importantes obras da Literatura de Cordel, sempre a ensejar oportunidade para estudos e revelações surpreendentes. Não só pelo incalculável número de reedições — o que atesta a preferência popular — como pela influência que tem exercido sobre os demais poetas que trataram do assunto, a estória de José Pacheco já conquistou a permanência das obras-primas.

Logo na primeira estrofe está uma visão do sertão com dimensão de mundo, onde tudo cabe, inclusive Pilão Deitado, o cangaceiro de Lampião “que morreu numa trincheira/ em certo tempo passado/ agora pelo sertão/ anda correndo visão/ fazendo malassombrado.” Também é no sertão que o espírito de Lampião se encontra, pois “no inferno não ficou/ no céu também não entrou/ por certo está no sertão.”

A partir daí, de uma visão do sertão/universo que abriga inclusive os réprobos, aqueles que nem no próprio Inferno puderam

permanecer, o autor projeta a sua experiência imediata para explicar, definir e compreender o não visto, as regiões infernais. Assim, ele identifica o Inferno com o meio ambiente em que vive, onde há “mercado” e os diabos morrem queimados como qualquer pessoa - “incendiou-se o mercado/ morreu tanto cão queimado/ que faz pena até contar”. Então, fica-se sabendo que no Inferno (como no sertão) os diabos comercializam diversas mercadorias e estão sujeitos à morte.

Ficamos sabendo também que no Inferno os idosos não trabalham — “morreram cem negros velhos / que não trabalhavam mais”. Com relação à cor da pele dos diabos, observa-se desde esta primeira informação, que todos são negros — não há em todo o poema qualquer referência a diabo de cor branca ou amarela. Este aspecto, aliás, revela uma concepção racista presente não só na Literatura de Cordel mas em quase todas as manifestações folclóricas, inclusive no conto popular. Na discussão de Lampião com o vigia responsável pela guarda do portão do Inferno, acentua-se a concepção racista e a visão do lugar como uma fazenda sertaneja:

um moleque ainda moço/ no portão apareceu” (...) “Moleque, abra o portão/ saiba que sou Lampião/ assombro do mundo inteiro.

Trata-se, pois, de uma fazenda, com um vigia no portão e o sertão, domínio de Lampião, é o “mundo inteiro”, maior que o próprio Inferno. Há também ali uma burocracia organizada, com hierarquia, gabinetes vários (inclusive um no centro, onde está o chefe), pois o vigia diz a Lampião que fique fora que ele vai “conversar com o chefe/ no gabinete do centro”. Também se trata de um local perecível, como se depreende da ameaça que Lampião faz ao vigia:

se não me derem ingresso/ eu viro tudo asavesso (às avessas)/ toco fogo e vou-me embora.” O gabinete do centro é amplo - “o vigia foi e disse/ a Satanás no salão”. E Satanás define o Inferno como sendo uma propriedade — “Lampião é um bandido/ ladrão da honestidade/ só vem desmoralizar/ a nossa propriedade.



Nos versos seguintes, fica ainda mais caracterizada a abundância de negros no Inferno, de estabelecimento comercial comum a uma cidadezinha sertaneja – como a loja de ferragens onde se vendem armas - e o uso de armas próprias do sertão.

Convide aí a negrada  
leve os que precisar.

.....

Leve cem dúzias de negros  
entre homens e mulher.  
Vá na loja de ferragens  
tire as armas que quiser;  
é bom avisar também  
pra vir os negros que tem  
mais compadre Lucifer.

E reuniu-se a negrada.  
Primeiro chegou Fuxico  
com um bacamarte velho  
gritando por Cão de Bico  
que trouxesse o pau de prensa  
e fosse chamar Tangensa  
na casa de Maçarico.

Veio uma diaba moça  
com a caçola de meia,  
puxou a vara da cerca  
dizendo: a coisa está feia,  
hoje o negócio se dana.  
E gritou: Êta, baiana,  
agora a ripa vadeia!

Entre as armas dos diabos estão bacamarte, pau de prensa, vara da cerca. A diaba moça usa caçola de meia e todos se expressam como nordestinos. Outras armas indicadas na estrofe seguinte, mais

ainda contribuem para a semelhança entre o Inferno e o sertão do Nordeste:

E saiu a tropa armada  
em direção ao terreiro  
com faca, pistola, facão,  
clavinote e granadeiro.  
Uma negra também vinha  
com a trempe da cozinha  
e o pau de bater tempero.

Através do detalhe, José Pacheco expõe o ridículo das situações, explorando com maestria o risível e evidenciando a cor da pele dos diabos, além do uso de imagens próprias da região sertaneja, como pipoca no caco e tabaco:

Quando Lampião deu fé  
da tropa negra encostada  
disse: Só na Abissínia!  
Oh, tropa negra danada!  
O chefe do batalhão  
gritou de arma na mão:  
Toca-lhe fogo, negrada!

Nessa voz ouviu-se tiros  
que só pipoca no caco.  
Lampião pulava tanto  
que parecia um macaco.  
Tinha um negro nesse meio  
que durante o tiroteio  
brigou tomando tabaco.

Quando se acaba a munição, a luta prossegue com cacete, pau, pedra, pá de mexer doce, pau da cerca da padaria. As citações do uso de tais objetos como armas informam que no Inferno faz-se doce

e que se fabricam pães. Nesse ponto, o autor concede a Lampião a dimensão de herói mítico invencível que, após mais de uma hora de luta, enquanto negro embolava e gemia e a poeira cobria tudo, ele ainda sequer havia sido ferido. Informa a seguir que o herói apanhou um seixo (o solo do Inferno é igual ao do sertão, onde há muitos seixos) e rebolou-o num cão, mas o fez com tal força que arreventou a “vidraça do oitão/ saiu um fogo azulado/ incendiou-se o mercado/ e o armazém de algodão” (volta aqui a referência ao mercado, acrescida de um novo dado: o armazém de algodão) pelo que se depreende que naquele lugar se cultiva a fibra - principal atividade agrícola do sertão nordestino. Seguem-se referências a dinheiro, que é o conto de réis, a safra, inverno, camisa e livro de pontos.

Houve grande prejuízo  
no Inferno desse dia,  
queimou-se todo dinheiro  
que Satanás possuía;  
queimou-se o livro de pontos,  
perdeu-se vinte mil contos  
somente em mercadoria.

Reclamava Lucifer:  
horror maior não precisa!  
Os anos ruins de safra  
agora mais esta pisa,  
se não houver bom inverno  
tão cedo aqui no Inferno  
ninguém compra uma camisa.

A relação estabelecida entre safra, bom inverno e a compra de camisa mais ainda acentua a projeção que o autor faz da região sertaneja onde vive, com o Inferno. Nas fazendas a aquisição de uma muda de roupa no fim do ano está condicionada às condições climáticas e à comercialização da colheita. Em caso de seca os trabalhadores não tem como comprar roupa nova.

Por fim, com relação à obra de José Pacheco, convém observar que em momento algum ele descreve os diabos com asas, pés de cabra ou com chifres. Eles são pessoas normais, como as que vivem em uma cidadezinha ou numa fazenda sertaneja. Pelas ordens emitidas por Satanás, entende-se que este não é negro, pois ele se refere com frequência aos seus comandados como negros, negrada, mas também o poeta não o declara branco.

### Teatro de pancadaria

A ausência de informações precisas sobre o surgimento do teatro de fantoches no Brasil levou Hermilo Barbosa Filho a levantar a hipótese de haver o próprio Anchieta — o primeiro poeta dramático brasileiro — utilizado bonecos em seus espetáculos. Ao aceitar-se essa hipótese, teria sido então o padre canarino o introdutor, também, do teatro de fantoches no Brasil.

Creditam-se as notícias mais antigas a Luiz Edmundo que se referiu a espetáculos de bonecos no século XVIII; Manoel Querino lembra o chamado “Presépio de Fala”, havido na Bahia; e Maria Helena Góis alude aos titereiros ambulantes que percorriam as Minas Gerais conduzindo em sua maleta personagens célebres da *Commedia dell’Arte*, como Briguella.

No Nordeste, coube a Beaupaire Rohan, em o *Dicionário de Vocábulo Brasileiro* (1889), a referência mais antiga sobre mamulengo, que explica tratar-se de espetáculo de teatro de fantoches, popular, destinado ao divertimento, onde eram enfocados assuntos bíblicos e da atualidade. Beaupaire Rohan presidiu a Província da Paraíba entre 1857 e 1859.

Em 1896, o *Jornal do Recife* publica nota sobre espetáculos populares de fantoche realizados na capital pernambucana.

Com relação à Paraíba, não conheço referência antiga sobre a realização de espetáculos populares de fantoches que, com a mesma denominação e características ocorre no Rio Grande do Norte, onde há bom número de mestres bonequeiros. Além de emprestar o nome

ao teatro, João Redondo, embora não seja o herói, é personagem central de quase todas as peças que recolhi e tenho visto. Outro nome recebido na Paraíba pelo teatro popular de fantoche é Babau, personagem do Bumba-meu-boi e também o apelido do célebre titereteiro pernambucano. Seria esta a influência pernambucana no nosso teatro popular de fantoches, pois, não registrei ainda, na Paraíba, a denominação mamulengo.

Primitivo, irreverente, malicioso, esta forma teatral é uma das criações populares mais autênticas do Nordeste, pela tipificação da sociedade rural e temática desenvolvida. Os espetáculos são sempre ao ar livre, com o Mestre escondido da visão dos espectadores por trás de um lençol colorido, mais alto dez centímetros que sua cabeça, estirado em paus fincados no solo. Permanece em pé durante todo o espetáculo e é auxiliado, sempre, por um garoto ou a esposa que lhe entrega os bonecos previamente dispostos na ordem de entrar em cena.

O auxiliar também apresenta títeres que contracenam com aqueles sustentados pelo Mestre. Em frente à empanada — como chamam ao lençol por trás do qual se escondem — sentados em bancos ou cadeiras, ficam os instrumentistas. Compõem parte importantíssima do espetáculo — executam músicas adequadas a cada cena e dialogam com os títeres: respondem a inquirições e interferem na cena com apartes. Ao lado do instrumental — “orquestra,” como se chamam — ou à sua frente, posta-se o “Arriliquim”,<sup>64</sup> auxiliar gaiato que, além de dialogar com os bonecos, solicita contribuições monetárias da assistência. Em plano imediatamente posterior aos instrumentistas, de pé, ficam os espectadores que, à semelhança dos componentes da troupe, igualmente, participam do espetáculo, indo de momentos de hilaridade incontida ao insulto ao vilão, à exaltação do herói, conversando com os títeres, advertindo-os de perigos.

Teatro mágico e maravilhoso, não utiliza cenários. Pelo diálogo ou pela presença de animais em cena a ação é situada.

---

<sup>64</sup> Corruptela de Arlequim, personagem da Commedia dell’Arte. Presente também no Boi de Reis.



A trama, desenvolvida toda de improviso, segue um roteiro tradicional e culmina com a vitória do “herói” sobre o “vilão”. Inclui o mais variado número de personagens humanos - **Mulher, Menino, Padre, Cangaceiro, Vaqueiro, Fazendeiro** — fantásticos — **Diabo, Alma** — e animais — **boi, cobra, onça, cachorro** — de modo a exigir dos Mestres recursos vocais e imaginação para a caracterização de cada títere. Alguns desses personagens são arquétipos sociais, outros servem de *decorum* para a ambientação da trama ou revelam a crença religiosa local.

### Os bonecos

Rústicos e primitivos, os bonecos não são moldados em papel e cola, mas talhados em blocos de madeiras como cortiça e mulungú, que por sua leveza facilitam o manejo. Usam vestimentas (luvas) de cores berrantes para produzirem bom efeito visual. Na pintura das cabeças são utilizados, de preferência, esmaltes amarelo, cor de rosa e vermelho. O preto serve para caracterização de um títere de cor negra ou para bigodes e sobrancelhas.

O comum é os bonecos não possuírem qualquer articulação. Encontram-se, no entanto, alguns, tipo luva, que movem o maxilar inferior ou, tipo haste, que abrem anormalmente a boca quando falam ou cantam, provocando assim o riso da platéia.

Via de regra, os espetáculos são contratados para apresentação no terreiro de residências ou por comerciantes, na busca de vender bebidas alcoólicas aos espectadores, mas ocorre também, de os próprios Mestres tomarem a iniciativa de promover apresentações e, então, solicitam contribuições financeiras da assistência. Para auferir a dádiva pecuniária — a que chamam “botar a sorte” — fazem a entrega de um boneco à pessoa de quem desejam receber a dádiva. O boneco, ao ser devolvido, é acompanhado de dinheiro, agradecido por ele mesmo, em se tratando de personagem “humano”, ou por outro se for animal — **boi, cobra, onça**. Utilizam, preferencialmente, títeres femininos que, ao agradecerem a quantia ofertada, prometem

encontros amorosos com o contribuinte. Outro processo de solicitar contribuição da assistência é o da fita. O **Arriliquim** põe uma fita vermelha de cerca de três dedos de largura e cinquenta centímetros de comprimento, sobre o ombro do espectador. Deixa-a ficar até que seja dada ou negada a contribuição. Repete o processo com outros espectadores, adredemente escolhidos pela aparência. Esta forma de solicitar contribuições com a fita é utilizada em vários folguedos, notadamente, no Boi de Reis. O fato de ter os serviços contratados, não impede o uso de tais artifícios para obtenção de maior féria.

Seja qual for o processo usado, os Mestres empregam um sistema sempre igual: escolhem determinada pessoa, melhor vestida, se não lhe sabem o nome declinam as aparentes e possíveis qualidades, derramando-se em elogios ao eleito. O destaque em meio à assistência leva o escolhido à impossibilidade de eximir-se da contribuição que será louvada na razão direta da quantia ofertada.

### Tipologia

Teatro de arquétipos, cada boneco é confeccionado conforme sua função social na trama — **Benedito**, boneco de menor tamanho, enquanto o **Capitão João Redondo** o mais volumoso, talvez só superado por **Capiroto** (Satanás). A desproporção entre estes dois títeres representativos de estratos sociais aproxima o herói do tipo da criação popular identificado pela denominação “amarelinho”, o fraco que se torna forte pela bravura ou pela astúcia. Apesar de mirrado, aparentemente fraco, voz fina (“gasguita”), **Benedito** vence o forte, volumoso, bem alimentado **Capitão João Redondo**. Se atentarmos para a importância social do personagem **Capitão João Redondo** como representante da classe dominante no meio rural, onde transcorre a ação dramática, teremos a justificativa da desproporção entre os dois títeres. Este é o patrão, o todo-poderoso proprietário de terras; o outro é o empregado, o vaqueiro, o serviçal, o próprio povo.

Figura síntese de um grupo de indivíduos — não apenas das gentes de cor, pois a profissão de vaqueiro o identifica com as pessoas

ligadas às atividades pecuárias e às demais camadas sociais humildes da região — **Benedito** é um herói popular que até pelo nome está próximo das pessoas mais simples, pois corresponde ao do santo católico padroeiro dos pretos, outrora integrantes das confrarias de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Quando o preto este herói surra e expõe ao ridículo o fazendeiro ou os seus capangas ou a polícia a seu mando, a platéia é tomada por verdadeira euforia, não se contém em apupos, gritos, risos, apartes.

**Benedito** descende de uma linha de fantoches populares, desde a Idade Média, em toda a Europa, como Don Cristóbol (Espanha), Hans Wurst (Alemanha), Punch (Inglaterra), Jean Klassen (Áustria), Hans Pikelharing (Holanda), Karagoz (Turquia), Guignol (França), Pucinella (Itália). Todos estes fazem críticas de costumes, revoltam-se contra injustiças e impõem, eles próprios, a justiça, à sua maneira, simbolizando a revolta das classes oprimidas contra qualquer forma de opressão. **Gregório**, que se apresenta como seu primo, conserva as mesmas características desse herói. A mudança do nome não lhe altera a conduta, nem o torna distinto do “primo”, pois ambos estão estruturados dentro da mesma linha de composição de personagem. Assim também **Baltazar**. O seu antagonista, o **Capitão João Redondo**, arquétipo do proprietário de terras do Nordeste, é autoritário, dispõe das pessoas ao seu talante, estende sua prepotência à própria mãe — quando a encontra dançando no baile, contrariando sua determinação expressa, espanca-a impiedosamente. A partir do nome desperta a aversão da platéia. Infunde, de imediato, idéia de coisa ridícula, balofa, inútil, imbecil. O autoritarismo acentua a impressão inicial. Sua família é das mais curiosas: a filha (**Dona Rosinha** ou **Rosita**, ou **Marquesinha**) é uma devassa; e “nem é solteira, nem casada, nem viúva, nem amigada, nem moça”; a mãe (**Dona Quitéria** ou **Rosinha**), apesar da idade, é infiel ao marido e anda a cata de namorados, a ponto de o filho, não lhe suportar as libidinagens e surrá-la. Ele é o “dono da brincadeira” — aquele que inicia e termina o espetáculo.

Segundo Manuel Francisco da Silva, um Mestre que já viveu exclusivamente de espetáculos de bonecos, a “brincadeira” teve

origem numa fazenda do interior baiano, onde uma preta velha moldou em barro uma série de bonecos representando pessoas e bichos locais. Como o proprietário da fazenda era o Capitão João Redondo coube-lhe emprestar o nome ao personagem central do novo divertimento e a este próprio. Os demais bonecos receberam os nomes das pessoas que residiam na fazenda. Depois os bonecos foram feitos de madeira para facilitar o manejo. Assim, afirma o ingênuo titereteiro, teve início a “brincadeira.”

O Diabo é sempre o fantoche de maior tamanho. Preto, unicórnio à cabeça, é interessantíssimo como apreensão da religiosidade nordestina. Recebe o nome de **Capiroto** em algumas peças e surge, ordinariamente, em perseguição à **Alma**. É assim que Manuel Francisco da Silva o apresenta:

“**Capiroto**: — Senhores e senhoras, boa noite. Vocês sabem com quem tão conversando? Vocês tão conversando com o Capiroto véio. Sou aquele que é dono dos que não obedecem pai e mãe, aquela que anda pintada, moça que usa vestido curto, moça que fala muito, mulher braba... Mas tá tudo no meu caderno!”.

A **Alma**, a quem **Capiroto** persegue tenazmente, é, a nosso ver, um dos tipos mais expressivos do teatro popular de fantoches do Nordeste. Vestida de branco, a cabeça muito pequena, menor do que a de todos os outros fantoches, tem mãos imensas, várias vezes maiores que o corpo. Pedindo piedade, estende-as ininterruptamente. O movimento contínuo dessas mãos enormes expressa a angústia do personagem e causa forte impressão. A cena perde a gravidade com a entrada espalhafatosa de **Capiroto** e a fuga imediata da **Alma**.

**Doutor Fuxico**, personagem da peça *O filho que deu na mãe*, conserva a linha farsesca dos esculápios da *Commedia dell’Arte*. Bem estruturado, é personagem marcante, como arquétipo de uma classe social poderosíssima na região. A sua função na peça representa uma forma de protesto contra a mercantilização da medicina. Ao **Capitão João Redondo** — rico, latifundiário — arbitra determinada quantia por seus serviços profissionais e quando **Benedito** — preto, humilde,

vaqueiro – vem saldar o débito, não só o insulta como pede-lhe preço duplicado pelo mesmo serviço: **Benedito** paga-lhe a diferença em pauladas. O **Doutor** é personagem importante no Boi de Reis paraibano, como personagem cômico, alvo de zombaria e pauladas de outros personagens dos folguedos. Também participa da Barca.

Outro títere bastante representativo é o **Padre** que, à modelo dos frades missionários, profere uma prédica escatológica, aconselha todos a evitarem o pecado e ameaça com a proximidade do “Dia do Julgamento”. Por vezes, mas isto sem muita frequência, o **Padre** é ridicularizado em função de matreirices praticadas.

Os demais fantoches ora cantam ora fazem rir. Servem de *decorum*, como arquétipos de uma cidade do interior: **Delegado**, **Cabo**, **Soldado**, **Topador de gado**, **Cirandeiro**, etc. Compõem o mundo mágico e servem à crítica de costumes proposta.

## Dramaturgia

O espaço cênico e a ação dramática são modificados, por vezes, arbitrariamente. Os personagens dançam em um baile e, com um corte brusco, a ação passa para um campo onde **Benedito**, o herói, luta com cobra, onça ou novilho. No mesmo baile, surge um **Mestre Cirandeiro** e, com sua “cavalheira”<sup>65</sup> passa a “tirar” uma ciranda.

<sup>65</sup> ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1928, insere um diálogo elucidativo da preferência pelo povo sertanejo, e mesmo do litoral, do termo cavalheira em lugar de dama:

Latomia interpelou-o:

- Por que não entra na dança?
- Só se me arrnajar uma dama.

Boca, que tal disseste? Cresceu para ele toda a arraia-miúda. Uns procuravam porretes. Outros protestavam:

- Esse freguês dizendo dama!... Dobre a língua!...
- Dama é mulher da vida...
- Dama é mulher a toa.... De ponta de rua.

Latomia atrás dos outros:

- Sertanejo bocó, não voga aqui!... Sertanejo califa!

E todos, de uma voz:

- Nem sabe dizer cavalheira!...



Secunda-o um **Boiadeiro**. E, após este, entra um **Topador de garrotes**. Por entre os diálogos são inseridos cantos xistosos (referentes à cor de **Benedito**), emboladas, cirandas, resultando em as peças nem sempre seguirem uma seqüência lógica. Algumas resultam em espetáculo anárquico, preocupado em arrancar o riso da platéia a todo custo, com os conflitos girando em torno das duas figuras principais - **Benedito** e **Capitão João Redondo** – tendo como núcleo o fato de deste último proibir a participação de negro em baile por ele realizado em sua casa. **Benedito** insurge-se contra a determinação e declara: “Eu sou negro, mas sou gente. Ninguém vai me proibir de dançar.”

Muitos são surrados por **Benedito**, personagem moldado de acordo com a mítica do herói intemorato e invencível, por o tratarem como inferir em virtude de sua cor e tentarem impedi-lo de dançar no baile do **Capitão João Redondo**, virem prendê-lo ou, ainda, como no caso do **Doutor Fuxico**, da peça apresentada por Manoel José Lucas, *O Filho que Deu na Mãe*, buscarem lográ-lo, cobrando-lhe um preço diferente do estipulado por seus serviços profissionais prestados ao senhor de terras, na fazenda de quem o preto trabalha como vaqueiro. É evidente, na trama, a intenção de “supercompensação” da raça negra, através do herói, que derrota o prepotente e arrogante **Capitão João Redondo**, fazendeiro, com capangas e policiais a seu dispor. Além de surrar e humilhar o fazendeiro e todos os que estão de seu lado, o preto termina por dançar e controlar totalmente o baile do branco.

Evidencia-se, neste conflito, a crítica de costumes, na discriminação imposta ao herói-vaqueiro-preto pelos representantes da classe social superior. Ao desmoralizar o **Capitão João Redondo** e todos aqueles a seu serviço, o titereteiro consubstancia uma forma de protesto social de quantos assistem a este tipo de espetáculo e se identificam com o herói. O próprio, via de regra, é empregado em atividade rural e elege **Benedito** seu alter-ego. Assim, através desse teatro onde o negro vaqueiro pontifica como herói, ele surra todos aqueles que na vida real o oprimem.

Os **Mestres** criam personagens segundo a necessidade da introdução de novas cenas no espetáculo ou modificam os nomes de títeres tradicionais. É assim que a mãe do **Capitão João Redondo** recebe os nomes de **Rosinha, D. Quitéria, D. Pelonha**. Alguns apresentam **Quitéria** como sendo a mãe de **Benedito**, dificultando o levantamento onomástico dos fantoches componentes desse teatro. A bem da verdade, apenas **João Redondo** conserva o nome que empresta ao teatro em todos os espetáculos por mim assistidos.

## Notas dos editores

ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1928.

BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. São Paulo: Nacional, 1966.

LUCAS, Manoel José. *O Filho que Deu na Mãe*. Texto de cordel, s/d.

PIMENTEL, Altimar. *O Mundo Mágico de João Redondo*. Rio de Janeiro: Minc/Fundacen, 1988.

ROCHA, José Pacheco da. A Chegada de Lampião no Inferno. Texto de cordel. In: *Jangada Brasil - a cara e a alma brasileiras*. Ano VII, n. 93: 08/2006. Disponível: <<http://www.jangadabrasil.com.br/revista/agosto93/especial20.asp>>, acessada em 20/04/2007.

ROHAN, Beaupaire. *Dicionário de Vocábulo Brasileiros*. Salvador: Progresso, 1956.

ROMERO, Silvio. *Cantos Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.