

112

# cadernos de teatro

— OTELO — Uma tragédia construída sobre uma estrutura  
cômica — Barbara Heliodora

---

— TEATRO GRAND-GUIGNOL — Frantick Deak

---

— O SISTEMA DO DOUTOR GOUDRON E DO PRO-  
FESSOR PLUME — André Lorde

---

— O MATRIMÔNIO — Gogol

CADERNOS DE TEATRO N.º 112

Janeiro, Fevereiro e Março 1987

PATROCÍNIO INACEN

ESTA REVISTA TEM O PATROCÍNIO DO  
SERVIÇO BRASILEIRO DE TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE ARTES  
CÊNICAS

MINISTÉRIO DA CULTURA

As matérias publicadas nesta revista são  
de inteira responsabilidade dos editores.

*Redação e Pesquisa d'O TABLADO*

*Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES*

*Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO*

*Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES*

*Redatores — BERNARDO JABLONSKI, CARMINHA LYRA  
e RICARDO KOVOSKI*

*Revisor — ANA CRISTINA MANFRONI*

*Secretárias — SILVA FUCS e VANIA V. BORGES*

*Redação: O TABLADO*

*Av. Lineu de Paula Machado, 795*

*Rio de Janeiro — 22.470 — Brasil*

*Os textos publicados nos CADERNOS DE TEATRO  
só poderão ser representados mediante autorização  
da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)  
Av. Almirante Barroso, 97, Rio de Janeiro.*

## 'OTELO': UMA TRAGÉDIA CONSTRUÍDA SOBRE UMA ESTRUTURA CÔMICA\*

Barbara Heliodora

No livro *Shakespearian Tragedy*, do Prof. H. B. Charlton, há uma interpretação extremamente satisfatória de *Otelo*,<sup>1</sup> na qual dois pontos principais devem ser notados: a tragédia nasce do casamento de duas pessoas de culturas e formações radicalmente diversas, e *Otelo* precisa ser aceito, não como uma vítima de Iago, mas como um herói trágico plenamente desenvolvido e totalmente responsável pela tragédia e suas conseqüências. Minha própria visão da interpretação básica de *Otelo* é tão semelhante à de Charlton que pressuponho que qualquer encenação da tragédia terá de criar, em última análise, o quadro que ele cria por intermédio de sua visão crítica. Tal quadro foi originariamente criado por Shakespeare por meios dramáticos e teatrais, e este artigo tem como objetivo o esclarecimento de um aspecto específico da linguagem teatral que o autor usou em uma obra de arte, que só atinge sua significação integral quando apresentada em um palco.

Mesmo que jamais barateie seu trabalho a fim de ser compreendido, estou persuadida de que Shakespeare, habituado como era a escrever para um público excepcionalmente variado, a todo os momentos desejava deixar a estrutura principal de suas peças, enredos e personagens, o mais claro que fosse possível. Isso não significa que suas obras não tenham muitas camadas de

significados mais profundos, ou que para serem integralmente compreendidas elas não dependam da capacidade de cada indivíduo para reagir imaginativamente a tudo o que lhe é oferecido por diálogo, caracterização, enredo e poesia; mas significa que, em *Otelo*, como em outros casos, Shakespeare debruçou-se para seu público, buscando alcançá-lo por meio de elementos visuais ou de eminente valor cênico, alguns dos quais o tempo e a moda fizeram esquecer ou deixar de reparar.

Ao escrever a tragédia de *Otelo*, Shakespeare usou, com suprema mestria, um idioma teatral inesperado mas imensamente eficaz, que só poderia ter sido utilizado por alguém com grande e profunda percepção quanto à natureza humana e com enorme domínio de técnicas dramáticas e teatrais. Se *Otelo* devia tratar do casamento entre 'um bárbaro errante e uma veneziana super-sofisticada', a preocupação primordial de Shakespeare seria — admitindo-se que a peça foi escrita para o palco e para o público — que a idéia desse contraste deveria tornar-se clara e facilmente reconhecível para qualquer platéia. O primeiro ato, que se passa em Veneza, precisa então ser considerado em sua plena significação, isto é, como um instrumento para a definição do mundo ao qual Desdemona pertencia, porém ao qual, muito significativamente, *Otelo não pertencia*.

Como haveria o elizabetano médio, naqueles dias de viagens difíceis, de identificar Veneza? Shakespeare escolheu o caminho mais simples e mais óbvio para alguém que vivia no mundo do teatro e escrevia para freqüentadores regulares dos teatros: a *commedia dell'arte*, instrumento altamente teatral, não só italiano mas, em grande parte, veneziano. Que tanto Shakespeare quanto os elizabetanos conheciam bem a *commedia dell'arte* é fácil de provar a partir da documentação transcrita, por exemplo, em *The Elizabethan Stage*, de Sir Edmund Chambers; e, para esta peça especificamente, a forma tinha a vantagem de não só identificar o ambiente veneziano como também criticá-lo, técnica que forma a base de tudo o que há de melhor na comédia. Se o bárbaro errante tinha de ser apresentado como moralmente mais exigente do que a veneziana super-sofisticada, a atitude crítica em relação à sociedade veneziana era indispensável. Situar a ação de *Otelo* contra esse pano de fundo veneziano de *commedia dell'arte* abre, para mim, tais possibilidades cênicas para a reatuação correta das questões em jogo, que me convenci

(\*) Originalmente publicado no vol. 21 do *Shakespeare Survey*, publicação anual da Cambridge University Press.

I. H. B. Charlton, *Shakespearian Tragedy* (Cambridge, 1952).

que é necessário aceitar o fato um tanto estranho de que temos aqui uma tragédia baseada em uma estrutura cômica. De tal fato, por exemplo, poderia facilmente nascer uma explicação para a noção largamente difundida de que *Otelo* seja excepcionalmente cruel: ela parece excepcionalmente cruel porque, a partir da situação inicial, não se espera tragédia mas comédia, e é só a mestria de Shakespeare que torna possível uma tragédia emergir do enredo de Cinthio, sem quebra de tom e sem evasão em relação ao tema básico. O segredo, é claro, reside na presença, dentro de tal estrutura, do elemento não-veneziano, o próprio *Otelo*.

A influência da *commedia dell'arte* em *Otelo* pode ser sentida de vários modos, e a estrutura, a criação dos personagens e o conflito precisam ser analisados separadamente. Para começar com a estrutura, precisamos lembrar, antes de mais nada que, de todas as tragédias, *Otelo* é a única que repousa largamente em trama para o seu desenvolvimento, o que já em si é uma característica mais da comédia do que da tragédia. E, nessa estrutura cômica de trama, precisamos considerar a posição de Iago como *méneur-de-jeu*, como Zanni, como Arlequim, sobretudo como Brighella: não importa o nome, ele é uma criatura trabalhando por seus próprios interesses quando deveria estar servindo seu amo. A própria idéia de promoção, tão importante em Shakespeare, não existe de todo em Cinthio, e, no entanto, ela é um dos mais importantes aspectos de Zanni.

A estrutura da primeira cena de *Otelo* pode levar a conclusões surpreendentes, se tomada separadamente, quando se omitir todo e qualquer conhecimento da natureza da peça como um todo. A cena, em termos de ação, tem o lugar em uma rua de Veneza, na frente de uma casa que tem uma porta embaixo e uma janela ao alto. Essa disposição cênica específica é descrita por Emilio Del Carro, em seu *Nel Regno Delle Maschere*, como típico da *commedia dell'arte*, quando portas e janelas tornavam mais flexíveis os cenários fixos.<sup>2</sup> Quando se inicia a ação, dois homens estão conversando e um deles, Iago, está obviamente indignado por não ter sido promovido a lugar-tenente (um crime *lèse majesté* em termos do ego de qualquer Zanni) e ainda afirmando

que 'três grandes da cidade' haviam 'tirado o chapéu' ao general, a seu favor. Isto é uma mentira patente, porque se tais homens realmente existissem Iago saberia seus nomes e os citaria sempre que possível. Descobrimos também que o general, descrito nos mais desairosos termos, casou-se com a filha do homem em frente a cuja casa os dois estão, e que Iago pretende despertar o velho pai para comunicar-lhe a fuga. Porém, quando Brabantio efetivamente aparecia à sua janela, Iago cuidadosamente permanece não identificado, empurrando para a frente o tolo Roderigo, para que este seja o portador ostensivo das novas. Roderigo, a quem faltam tanto espírito quanto coragem, tem de ser empurrado e ajudado, o que não é difícil para Iago que, devemos notar, não só faz piadas ('Tu és um vilçao' // Vós sois um senador') mas também usa linguagem obscena, a mesma em que Arlecchino, ou Brighella sempre contaram a Pantalone que este havia perdido sua filha.

Há outros episódios na estrutura que ficam mais próximos do mundo da comédia do que do da tragédia: a perda de um artigo (tal como o lenço de Desdêmona) e seu uso subsequente por alguém em posição de usar a perda em contexto comprometedor é um deles, porém a situação mais classicamente cômica de toda a peça é a conversa entre Iago e Cassio sobre Bianca, levada a efeito de tal modo que *Otelo* é levado a pensar que estão falando sobre Desdêmona. Tais impressões errôneas, tais truques, dificilmente poderão ser incluídos em qualquer relação de situações trágicas consagradas.

Sem levar em consideração as intenções de Iago, e referindo-se apenas a aspectos exteriores de suas ações, Richard Flatter, em *The Moor Of Venice* compara Iago com um personagem de *commedia dell'arte* na medida em que ele se decide por uma linha de ação em relação a determinada pessoa e depois age — ou improvisa — de acordo com as necessidades.<sup>3</sup> Essa inventividade de Iago, essa capacidade aparentemente inesgotável de ficar contando uma história diferente a cada pessoa, bem como seu vigor e virtuosismo em conseguir impedir todos os outros personagens de verificar o que foi dito a cada um, talvez sejam de todas as facetas de Iago as mais claramente emprestadas ao Zanni típico. Em seu *Shakespeare And The Allegory Of Evil*, Bernard Spivack

2. E. Del Carro, *Nel Regno delle Maschere* (Nápoles, 1914).

3. R. Flatter, *The Moor of Venice* (1950).

afirma, justificavelmente, ser Iago descendente direto do Vício das moralidades medievais<sup>4</sup>, porém a essa idéia altamente válida eu gostaria de acrescentar a sugestão de que, em termos teatrais, Shakespeare buscou seus empréstimos naquele outro e mais próximo ancestral, o Zanni-Arlecchino-Brighella da *commedia dell'arte*, na qual o Vício se havia tornado menos alegórico, mais flexível e portanto mais adaptável ao drama individualizado da época elizabetana.

De todas as encarnações de Zanni, Iago parece estar mais intimamente ligado à do sombrio e cruel Brighella. No *Harlequin Phoenix* de Thelma Niklaus, por exemplo, encontramos a seguinte descrição de Brighella: "...sua máscara, de um pobre verde amarelado, dava-lhe a expressão cínica de um homem para o qual a vida não reservava mais surpresas... sua desabusada segurança carregava-o vitoriosamente por sua carreira de vigarista ou valentão de aluguel. Era o intermediário, o fanfarrão, o espião, subreptício e sinistro em suas andanças, jamais pressagiando nada de bom para quem entra em contato com ele, sempre pronto a vender sua honra, seu amor... Tinha prazer selvagem em derrotar amigo ou inimigo, em trazer problemas, em cometer crimes. Enquanto Arlecchino ficava espantado com as conseqüências de seus erros, a vilania de Brighella era consciente e objetiva.<sup>5</sup> Seria difícil fazer qualquer objeção a uma tal descrição do próprio Iago.

Na obra que acaba de ser citada, os primeiros dois temas relacionados como característicos da comédia italiana em suas antigas formas, renascentistas, são o engano do patrão e a traição ao marido, o que nos traz a uma outra ligação interessante entre *Otelo* e a comédia: desde tempos imemoriais o marido traído tem sido, por alguma razão misteriosa, fonte de irreprimível riso, e a conclusão um tanto ou quanto surpreendente a que chegamos ao examinar os objetivos de Iago ao criar toda a sua intriga é a de que sua única intenção era a de tornar *Otelo* ridículo. Como se enquadra isso nos moldes trágicos? Comparem-se as intenções de outros personagens em outras tragédias, em relação a seus oponentes: Claudius planeja exílio e morte para Hamlet, Hamlet a morte para Claudius; Macbeth, Brutus, Antonio, Tybalt,

Titus pensam, todos, em ações extremas e irreversíveis contra aqueles que sabem ter de combater para sobreviver; porém somente Iago, de todos os personagens principais nas tragédias, aparece com a idéia um tanto ou quanto extraordinária de que, para alcançar ampla vingança contra o general que não o escolheu para seu lugar-tenente, ele faria esse mesmo general acreditar que sua mulher o traía. É claro que se trata de vingança, mas vingança em nível mesquinho, cômico, porque a imaginação fértil porém superficial de Iago não o leva além do simples desejo de desmoralizar *Otelo*. No mundo super-sofisticado ("super-subtle") mundo veneziano, *Otelo* passaria a ser, então, motivo de chacota da sociedade e — Iago tomaria as devidas providências para isso — do exército. Porém Zanni não contava com o elemento desconhecido, as reações do "bárbaro errante" à sua mesquinha provocação. É dessa desproporção que Shakespeare cria a tragédia.

O uso por Shakespeare de personagens da *commedia dell'arte* em seu elenco tem de ser examinado. Seria inútil esperar que todos os personagens do gênero fizessem sua aparição, ou que os que aparecem incluam todas as suas possíveis facetas; mas mesmo assim será mostrado que alguns personagens de *commedia dell'arte* efetivamente aparecem em *Otelo* e que podem ser facilmente identificados.

Iago, inevitavelmente, é o primeiro que nos ocorre, graças a seu papel de *meneur-de-jeu* do qual, é claro, se originou a idéia largamente divulgada de que ele seria o elemento mais importante da tragédia. Mas, além de ser o responsável pelo desenvolvimento mecânico da intriga, Iago ainda tem muitos outros aspectos para ligá-lo com Zanni-Brighella. Em primeiro lugar aparece o tema da promoção, que não existe em Giraldo Cinthio, mas que é fundamental em Shakespeare e um dos traços mais característicos dos criados da comédia italiana. Em suas encarnações de Zanni e Arlecchino, a própria roupa do personagem, com seu desenho de losangos, é uma transformação dos trapos e remendos de suas origens de mendigo; e sua atividade mais típica é a de intrigar para ganhar alguma coisa, seja promoção, comida ou dinheiro, a despeito do fato de, como seu antepassado o Vício, ele quase invariavelmente terminar conseguindo uma boa surra ao invés de qualquer vantagem. Mas o que é surpreendente, e o torna verdadeiramente semelhante a Zanni-Arlecchino-Brighella, é o fato de a momento al-

4. B. Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil* (N. Y., 1958).

5. T. Niklaus, *Harlequin Phoenix* (1956).

gum, até os momentos finais da tragédia, Iago parecer desejar a queda ou a morte de Otelo; seus objetivos são a desmoralização de seu superior e sua própria promoção, a ser conquistada graças a seu triste desempenho como informante e 'protetor' da honra de Otelo. Mesmo quando chegamos ao final da primeira cena do quinto ato, Iago ainda diz "This is the night / That either makes me or foredoes me quite" (Esta é a noite / Que me faz ou me destroi inteiramente), do que temos de deduzir que, mesmo já tendo chegado até o assassinato, Iago ainda espera alcançar, por esperteza, uma solução satisfatória quanto ao problema de sua promoção. Tal cegueira em relação às conseqüências, a longo prazo, de suas próprias ações, é típica de Zanni e, em última análise, de Brighella. Junte-se a tudo isso a vulgaridade (para não dizer obscenidade) de Iago, seu intenso prazer em encontrar ou imaginar podridão em toda pureza ou bondade (simplesmente por serem estas alheias à sua própria natureza), e o retrato do criado da *commedia dell'arte* italiana fica completo.

Como último toque de extraordinária semelhança entre Iago e Zanni existe o estranho fato de o homem descrito nas *dramatis personae* simplesmente como "um vilão" ser por todos conhecido como "honesto Iago". Na *commedia dell'arte*, também, muita intriga depende do fato de um criado espertalhão ser considerado como confiável, sendo-lhe por isso mesmo entregue toda uma série de tarefas importantes para executar. Tanto Iago quanto Zanni — como todos os passadores de contos do vigário bem sucedidos — dependem, para o sucesso de suas intrigas, da mesma convicção enganada de que sejam "honestos"; e é em função dessa reputação adquirida que eles ficam em posição privilegiada para conhecer tanto as esperanças quanto os pontos fracos de seus amos. Se Otelo pode ser levado pelo nariz, como um jumento, assim também o podem todos os outros personagens da peça; se os outros se recusam a acreditar nas acusações de Iago contra Desdêmona, é por esse não ser o ponto fraco específico de nenhum deles, que são levados, cada um, a acreditar em alguma outra história. Se Otelo é tantas vezes criticado por acreditar em Iago, é porque há uma espécie de reação natural resultante de nosso conhecimento de que de sua crença advirá a tragédia; mas criticar Otelo e não Cassio, e não Desdêmona, e não Roderigo, e não Emilia por exatamente o mesmo motivo, ou seja, por acreditar em alguma história

cuidadosamente concebida para ser aceita por aquele indivíduo em particular, é criticar emocionalmente, sob influência de conhecimento a *posteriori*. Em seu mundo verdadeiro da comédia, Zanni é sempre acreditado pelas mesmas razões e pelas quais Iago o é: ele conta histórias críveis às pessoas com maiores probabilidades de acreditar nelas.

Outra clássica máscara de *commedia dell'arte* que aparece quase intexta em *Otelo* é antalone. Sobre a relação Brabatio-Pantalone escreveu K. M. Lea: "A descrição de Brabantio como um '*magnifico*', em *Otelo*, é apropriada, sem qualquer pensamento voltado para a comédia italiana; mas sua posição como pai frenético é tão semelhante à de Pantalone que dificilmente podemos evitar a alusão dupla".<sup>6</sup> Brabantio é, de fato, uma apresentação surpreendentemente convencional do velho tolo cuja filha se casa contra a sua vontade. Sendo arrancado da cama no meio da noite e caçado por personagens de mau caráter de pé sob sua janela, que lhe dizem que examinar a casa para verificar se não está faltando nada que lhe tenha sido roubado é, na verdade, o destino de Pantalone em seu papel de pai. Além do mais, considerando que Shakespeare usou elementos de estrutura cômica para criticar a sociedade veneziana, vale a pena refletir sobre a têmpera moral de um pai que, para vingar-se de Otelo, está disposto a admitir, sem maiores perturbações, que sua própria filha é capaz de adultério: 'Ela enganou o pai, pode enganar a ti'. Se o próprio pai de Desdêmona pode fazer tal previsão, será surpresa que Otelo acredite nas acusações de Iago? Mas de Pantalone, a fala é perfeitamente de esperar.

Roderigo, que não existe em Cinthio e aparece pela primeira vez na cômica cena de abertura da peça, é o tolo que dá dinheiro ao *méneur-de-jeu* para obter a mão ou os favores da heroína, personagem bastante conhecido da *commedia dell'arte* que aparece mais tarde, por exemplo, em *L'Ecole des Femmes* de Molière, exemplo clássico de influência da comédia italiana. Ao pensar que sua dama pode ser comprada, essa triste figura serve o objetivo duplo de não só revelar a si mesmo como um tolo — e além disso um tolo corrupto — mas também a Zanni-Iago em um de seus piores aspectos, o de alcoviteiro.

6. K. M. Lea, *Italian Popular Comedy* (Oxford, 1934).

Não é difícil identificar Desdêmona com a 'amora' ou 'innamorata' da comédia dos profissionais. Ela é doce, encantadora, fiel a seu amor, porém, como todas as suas irmãs, sem mãe e plenamente resolvida a enfrentar a autoridade paterna na defesa de seu amor. Por certo isso não é tudo que se pode dizer sobre Desdêmona, mas é significativo que, embora Shakespeare lhe tenha dado muitas outras características e textura moral bem mais complexa, seus aspectos fundamentais tenham sido, igualmente, preservados. Cinthio, por exemplo, menciona que o casamento de Desdêmona com o Mouro havia encontrado a oposição de 'i parenti', isto é, pais ou parentes, de modo que a falta definitiva da mãe se torna um detalhe a mais acrescentado por Shakespeare que se enquadra no esquema da *commedia dell'arte*.

A comédia dos profissionais não era exclusivamente veneziana e tal classificação deverá ser aceita, ao menos em parte, como significando italiano ou europeu (quando usado em relação aos personagens), em contraste com Otelo, o não-europeu. De modo que não há nada na cidadania florentina de Cassio para impedir que ele seja identificado com o 'innamorato'. De tal identificação Iago depende para a aparente plausibilidade de suas acusações: Cassio tem todos dotes sociais e as virtudes (e vícios) convencionais do italiano renascentista bem educado. Será possível, hoje em dia, fazer objeção ao tratamento dado por Cassio a Bianca, porém de acordo com os códigos de seu tempo ele é tão convencional em seu respeito por Desdêmona quanto em seu desrespeito por Bianca. A própria Bianca não pode ser considerada como um indivíduo mas, apenas, como aquela habitante rotineira do mundo da *commedia dell'arte*, a cortesã, cuja função dramática era sempre a de tornar intrigas complicadas um pouco mais complicadas.

E nem Emilia fica fora do âmbito dos personagens da *commedia dell'arte*. Em *The World of Harlequin*, de Allardyce Nicoll, por exemplo, pode-se encontrar a seguinte referência à criada: "Por ativa que a servetta se revele, ela não constitui nenhum dos pontos focais da comédia... em 1600 ela era mais velha e mais grosseira do que em 1700... ficando claro que é intenção fazê-la mulher de ampla experiência mundana... Alegre, fiel à sua ama... tem sua parcela na intriga porém sua participação é mais periférica do que central".<sup>7</sup> Não há muito mais a ser dito em relação a Emilia.

Não faz sentido continuar a procurar paralelos em personagens secundários; estes não estão envolvidos na intriga em si e Shakespeare não está escrevendo *commedia dell'arte* mas, sim, apenas fazendo uso de alguns de seus aspectos como pontos de referência para sua tragédia.

Menos sentido ainda seria incluir qualquer possibilidade de interpretação do próprio Otelo nesse esquema (apesar da presença bastante comum de elementos mouros e orientais em enredos da comédia italiana), já que a própria essência do conflito reside no fato de ele não ser um veneziano *super-subtle*. Depois da abertura de *commedia dell'arte*, a primeira aparição do próprio Otelo, na cena II após todos os comentários desairosos que haviam sido feitos sobre ele — ainda no mundo veneziano — e conversando com um Iago que insiste em falar em termos de intriga mesquinha, deve ser tão impressionante, inesperada e contrastante quando a presença de Hamlet em solenes trajes negros em meio à colorida corte da Dinamarca. O que muitas vezes é chamado de ingenuidade em Otelo na realidade é algo muito próximo da paixão pelos absolutos morais que faz Hamlet reagir ante certos fatos de modo muito diverso do daqueles que o cercam. Sendo aceito como um homem assim, Otelo dificilmente pode ser condenado por acreditar em um outro, de desconcertante capacidade para inventar histórias plausíveis e para identificar os pontos fracos de cada indivíduo, muito particularmente por não ser o Mouro o único personagem da peça que não investiga a veracidade das asserções de Iago. O que Iago desperta não é apenas o ciúme de Otelo mas, também, seu implacável senso de justiça; e a não ser pelo que é sem dúvida o mais triste dos momentos, os poucos segundos durante os quais ele pensa em escapar da responsabilidade pelo assassinato de Desdêmona, Otelo efetivamente age de acordo com seus rigidísimos critérios de justiça, tanto em relação a Desdêmona quanto em relação a ele mesmo.

O primeiro ato veneziano, então, serve admiravelmente o objetivo de estabelecer, tanto visual quanto psicologicamente, a natureza do *back-ground* dessas duas pessoas que se casam à base de um avassalador amor romântico; o de Desdêmona é mostrado em detalhe porque o público tem de ser capaz de ver, como Otelo pôde ver, o que era esse mundo ao qual ela pertencia — social embora não moralmente. O de Otelo é implicitamente

7. A. Nicoll, *The World of Harlequin* (Cambridge, 1963).

criado por suas falas e pelo contraste de sua fortíssima personalidade com tudo o que o cerca. Uma vez que Veneza faz seu papel, nós nos mudamos para Chipre, para a neutralidade de uma fortaleza militar: nesse local estranho e distante os protagonistas da tragédia são deixados sem a proteção de qualquer um de seus dois mundos, com Otelo no comando supremo, com autoridade e responsabilidade para punir todos os que infringirem a lei.

E assim chegamos à situação trágica. Os meios que Shakespeare usa para fazer uma tragédia do melodrama Otelo é apresentado como *gauche* ou sob qualquer aspecto socialmente despreparado; muito pelo contrário, de Cinthio são, em si, bastante sutis: a momento algum raramente ou nunca Shakespeare criou um personagem tão nobre, majestoso, respeitado e benquisto quanto Otelo. O conflito fundamental entre o Mouro e Veneza não nasce de comportamento social mas de convicções morais mais apaixonadas e exigentes do que a dos supersutis venezianos que viviam em um mundo de civilização excessiva cujos hábitos sociais permitiam certas atitudes e gestos que, pelo hábito, se haviam tornado vazios de significação, mas que poderiam — particularmente em momentos de tensão emocional — ser explorados por Iago como manifestações ostensivas de supostas falhas morais. Um tal exemplo seria a saudação entre Cassio e Desdêmona na chegada em Chipre; para um veneziano tal comportamento seria perfeitamente natural, porém Iago tenta imediatamente emprestar-lhe interpretação comprometedora.

Iago é ele mesmo veneziano, porém sua preocupação contínua e exclusiva consigo mesmo e com seus problemas pessoais dá-lhe a possibilidade de ver os 'venezianos' da peça sem qualquer tipo de envolvimento emocional. Seu mundo pessoal e o de Otelo são tão diametralmente opostos que uma tragédia pode nascer quando seus dois pontos de vistas entram em conflito. Já tem sido dito várias vezes, por exemplo, que as reações de Otelo são desproporcionalmente violentas ante as provocações de Iago, mas o que parece não ser dito de todo é que Shakespeare sai muito especificamente de seu caminho para mostrar que um veneziano não reagiria à questão do adultério do mesmo modo que Otelo. Iago, na verdade, por duas vezes sugere suspeitar uma infidelidade de Emília com o general, e muito embora ele o faça em monólogos (quando não estaria, portanto,

buscando impressionar outra pessoa) e afirme que tomará providências violentas a respeito, nunca o faz e, após algum tempo, parece esquecer completamente a possibilidade. Argumentar que Otelo seja um tolo por reagir a Iago como o faz, a respeito de Desdêmona, é deixar de lado o ponto principal da tragédia, ou seja que, para Otelo, o adultério teria de ser considerado a partir de uma atitude moral completamente diversa da de qualquer outro indivíduo na peça. Além do mais, os outros venezianos que não acreditam sequer na possibilidade de Desdêmona ser infiel já a conhecem há muito tempo, o que não é o caso de Otelo; e acima de tudo, no caso de Otelo a acusação não é feita a respeito de uma conhecida mas a respeito de sua própria esposa: seu adultério o tocava diretamente, tanto em honra quanto em emoção, mas não a qualquer outro personagem. Por certo Iago jamais acreditou ele mesmo na história, e mais do que certamente ele jamais esperou que Otelo regisse como o fez. A intriga detona paixões que Iago não só jamais experimentara pessoalmente, mas que jamais tampouco testemunhara em qualquer das pessoas que normalmente o cercavam. O mundo dos absolutos, o mundo no qual não pode haver concessões morais, não existe para Iago, do mesmo modo que sem absolutos e com concessões não pode existir um mundo para Otelo. Se ele pode ser levado pelo nariz, como um jumento, é só porque ele era incapaz de conceber que alguém pudesse comportar-se de forma diversa daquilo que a doutrina cristã lhe ensinara ser certo, porque ele não podia conceber que fosse possível, para quem quer que seja, existir sem a sua retidão moral, sua dedicação à justiça e sua imparcialidade de julgamento. Sem ter malícia, Otelo é levado ao assassinato e ao suicídio porque jamais lhe ocorre, nem sequer em relação a Desdêmona, a quem ama, que uma formação de natureza grave, feita com aparente seriedade — e aparentemente confirmada por evidência circunstancial — pudesse ser falsa.

O significado da distância entre os dois mundos em questão não pode ser por demais enfatizado, e na enunciação de *Otelo* a progressiva mudança dos valores venezianos de *commedia dell'arte* para os de Otelo, extremos, rudes e violentos, tem de ser a chave para a assustadora emergência de uma tragédia daquilo que deveria ser, dados seus valores dramáticos iniciais, uma situação cômica. A tragédia que emerge é do tipo que séculos



mais tarde seria definida por Harold Pinter na frase "O ponto de uma tragédia é que *ela não é mais engraçada*"<sup>8</sup> e a mais absoluta seriedade passa a ser a dominante porque um homem, Otelo, não pode aceitar como motivo de riso a sua situação de marido traído.

Iago jamais chega a compreender inteiramente os valores em jogo. Seu objetivo não era a tragédia, e sua motivação principal jamais fora provar que Desdêmona fosse infiel. O que realmente desperta piedade na tragédia é o fato de a motivação original de Iago, a promoção, e a intriga sobre Desdêmona e Casio, não assumirem apenas a importância que ele esperava. Iago está ansioso por iniciar sua sórdida campanha, por vingar-se de não ter sido designado lugar-tenente, que ele fala cedo demais, ou seja, antes que um período de tempo se passasse para solidificar o casamento e fortalecer os laços de conhecimento e confiança mútuos entre Otelo e Desdêmona, além de tocar uma questão excessivamente delicada, levando-se em consideração a natureza e o *background* de Otelo. O único motivo autêntico, o da promoção, fica perdido no meio da intriga porque, para Otelo, a única coisa que importa é a questão moral do adultério. Só quando essa alteração inesperada na motivação da ação é devidamente considerada é que se pode ver que não é inteiramente correto acreditar que Iago seja o verdadeiro condutor da seqüência de acontecimentos. Sua idéia original leva a circunstâncias inesperadas e o que ele efetivamente faz, a partir do Ato III — quando em função da reação de Otelo ele perde o controle dos acontecimentos — é improvisar constantemente, à medida que cada nova situação aparece, numa tentativa de levar a ação de volta para seu objetivo de se tornar lugar-tenente. Como seu prototipo, o criado da comédia italiana, ele é incapaz de pensar em quaisquer termos que não seu próprio interesse.

Por que razão, realmente, haveria Iago de ficar em silêncio a respeito de seus motivos, no final da tragédia, senão porque, como todos os Zannis, não havia nada que pudesse dizer. Aqui, mais do que em qualquer outro momento, ele é mantido próximo às suas origens: todo Zanni, como Iago, tem motivos de tal modo mesquinhos para elaborar suas complicadíssimas intrigas que admiti-los, no final, particularmente depois de sua culpa

haver sido determinada, seria revelar que nenhum deles jamais fora mais que um tolo desastrado. Em *Otelo*, onde a intriga cômica atinge proporções trágicas, seria ainda mais impossível admitir que várias vidas haviam sido perdidas — para não falar no desperdício trágico da crise moral de Otelo — porque um homenzinho queria um posto que o general, excepcionalmente competente, sabia que ele não tinha condições de ocupar.

Se aceitarmos 1604 como a data de *Otelo*, não se pode esquecer de que, como homem de teatro que era, Shakespeare deve ter assistido, com interesse e curiosidade, os espetáculos apresentados em Londres, em 1602, por 'Flaminio Curtesse' e sua companhia de atores italianos; com a história de Cinthio em suas mãos e no auge de seus poderes poético e dramático, o que o impediria de realizar a tarefa aparentemente impossível de usar uma estrutura cômica para construir uma tragédia? Zanni, tecendo sua teia de mentiras, não só fica ele mesmo preso nela como também desencadeia paixões que não tinha capacidade para sentir, emocionalmente, ou compreender, intelectualmente. Ao menos uma vez, em sua longa e variada carreira, Zanni se confunde, tropeça e cai no mundo da tragédia — mas foi necessário um Shakespeare para divisar as amplas potencialidades teatrais de um tal tropeço.

8. M. Esslin, *The Theatre of the Absurd* (1962).

## THÉÂTRE DU GRAND GUIGNOL

František Deák

Se assassinatos ou atrocidades demais são cometidos no teatro, se a violência é encenada com um gosto pelo requinte de choque, ou se muito sangue é derramado, o nome "Grand Guignol" é geralmente evocado. A imagem do Grand Guignol como teatro de horror é justa, mas a natureza e a magnitude exatas da violência e do horror geralmente não são entendidas. Por isso mesmo, a história e as práticas cênicas desse teatro geralmente não são sequer conhecidas. Apesar da longa existência de seis décadas, o Théâtre du Grand Guignol vem sendo desconsiderado por historiadores e teóricos, como uma forma insignificante de entretenimento. Contudo, o fato de o Grand Guignol representar um gênero altamente teatral e especializado, que envolveu técnicas inovadoras de "mise en scène" e uma relação cena-platéia única, torna-o interessante e relevante.

### A HISTÓRIA DO GRAND GUIGNOL

Em 1896, Maurice Magnier, conhecido editor de um semanário popular parisiense intitulado "L'Événement", converteu a capela de um antigo convento na rue Chaptal, 20 bis, num pequeno mas luxuoso teatro de aproximadamente 280 lugares. Na época, a vida teatral em Montmartre estava florescendo, e Magnier esperava capitalizar o fato de teatros pequenos estarem em moda. Mas sua especulação não foi bem-sucedida e o seu Théâtre-Salon fechado antes do fim da temporada de 1896-97. Um ano depois, Oscar Méténier rea-

bria o pequeno teatro e chamava-o de *O Grand Guignol*, nome que se tornaria lenda.

Antes de embarcar numa carreira literária e teatral, Méténier fora secretário de um delegado de polícia por seis anos. Após sua demissão em 1889, ele se tornou contribuidor regular de jornais sensacionalistas como o "Gil Blas" e o "Jornal". Pela sua experiência, Méténier tinha um conhecimento íntimo do submundo de Paris e era considerado uma das maiores autoridades em jargão. Quando Méténier encontrou André Antoine na noite de estréia de "Renée" (adaptada por Zola de sua novela "A Pedreira" e considerada uma importante manifestação do Naturalismo), Méténier já havia conquistado reconhecimento com uma coletânea de histórias curtas sob o título "A Carne". Méténier tornou-se associado do Théâtre Libre, como dramaturgo, em 1887, quando Antoine encenou "En Famille". Nos anos seguintes, Antoine encenou outras quatro peças de Méténier: "La Casserole" (1888), "Les Frères Zemganno" (escrita em colaboração com Paul Alexis em 1889) e "Mademoiselle Fifi" (1895). Em colaboração com Isaac Pavlovsky, Méténier foi também responsável por uma nova tradução de "O Poder da Escuridão" de Leo Tolstoy, encenado em 1888 no Théâtre Libre.

Era estratégia dramática de muitos teatros pequenos oferecer, num só programa, peças de um ato, de gêneros e temas diferentes, de forma a atrair o maior público possível. Méténier inaugurou o Grand Guignol com uma apresentação de sete peças curtas: duas de Georges Courteline ("Coup de Fusil" e "Monsieur Badin"), duas de Jean Lorain ("Sans Dot" e "Leur Frère") e duas de Méténier ("La Brême" e "Mademoiselle Fifi"). A primeira peça era "Boniments de Mademoiselle Guignol", de Hughes Delorme. Em comparação a Magnier, a orientação e o plano dramático de Méténier estava claramente dentro da tradição do Théâtre Libre. O seu programa era uma combinação de peças "flagrantes-do-cotidiano" e comédias curtas. Pelo menos sete dramaturgos cujas peças foram encenadas na primeira temporada do Grand Guignol tiveram seus trabalhos encenados no Théâtre Libre, anteriormente.

A especialidade do Grand Guignol em seu primeiro ano de existência eram dois gêneros menores: *Moeurs populaire* (maneiras populares) e *Fait divers* (notícias), ambos pertencentes ao estilo naturalista. "Moeurs populaire" eram cenas curtas em um ato, tiradas da vida

cotidiana, sem nenhum acontecimento dramático aparente. Elas eram retratos da vida, estáticos, sem força dramática. "La Brême", peça em um ato de Méténier, representa muito bem esse gênero. Numa sala de fundos de um cabaré parisiense, a família Pichard comemora a Primeira Comunhão de sua filha mais nova, Nini. Eles haviam consentido em que Nini se instruisse em catecismo e recebesse a Primeira Comunhão, graças à pressão exercida pelo padre da vizinhança. Agora, os pais estão receosos de que as instruções do padre tenham confundido sua filha e dado-lhe idéias erradas sobre a vida. Eles tomam sua irmã — uma prostituta da casa de Madame Prollon — como bom exemplo de alguém que sabe o que fazer para ser bem-sucedida na vida. Por fim, Nini, num monólogo curto, aplica as virtudes aprendidas no catecismo à moral da família:

NINI: Eu sempre me lembrarei do que o padre nos disse... que nunca devemos renunciar aos nossos pais, mesmo que eles estejam errados... Bem! Esperarei até estar na idade, e pedirei imediatamente meus documentos de trabalho no quartel central de polícia... como minha irmã... eu estarei livre da vigilância... E irei trabalhar com Louisa na casa de Madame Prollon — e farei muito dinheiro para ajudar papai e mamãe quando ficarem velhos.

MÃE PICHARD (*Abraçando Nini*): Vê, Pichard, os padres fizeram algum bem.

O outro gênero menor, o "Fait divers", originou-se como uma forma jornalística. O termo "fait divers", em linguagem jornalística, referia-se a uma coletânea de notícias sensacionalistas de muito pouca importância para serem tratadas em artigo separado. Eram pequenos roubos, espancamentos, estupro, um amante queimado com ácido por sua amada, etc. A apresentação dos acontecimentos era breve, sem introdução ou comentários, e envolvia vítimas sem nome. Isso tinha um impacto emocional forte. A peça em um ato do gênero "Fait divers" era um equivalente teatral desses artigos jornalísticos. As peças eram breves, claras, com um acontecimento sensacional de efeito de choque. Em comparação com o gênero de maneiras populares, elas eram firmemente compostas com alguma atenção ao efeito final. Um exemplo de fait divers é "Lui", de Méténier — representado, pela primeira vez, no Grand Guignol, em 1897 — em que uma prostituta lentamente vem a descobrir que seu cliente é um assassino sádico

caçado pela polícia. A maneira como a identidade do assassino é habilmente e gradualmente descoberta faz de "lui" um sofisticado exemplo do gênero.

Em um sentido, Méténier tentou continuar dentro da tradição do Naturalismo. Aristide Bruan, popular cabaretier e bom amigo, escreveu: "De todos os escritores contemporâneos, aquele com quem encontro mais em comum é, sem dúvida, Oscar Méténier. O mesmo espírito, o mesmo profundo conhecimento dos modos do povo, a mesma compaixão pelas pessoas humildes, desclassificadas e deserdadas". Mas Méténier tendia mais para o choque e o arrepio que para o teatro de flagrantes do cotidiano. Para juntar-se ao espetáculo da noite, ele chegava no teatro vestido de preto, seguido por dois guarda-costas, para contar ao público, com requintes de choque, algum crime horrível que acabara de ser cometido. O aumento gradual dos elementos de choque nas produções provocava indignação entre críticos e censores. Para defender sua posição e também divulgar sua fama para o escândalo, a contradição, e um gosto pelo proibido, Méténier fundou "Le Grand Guignol, Journal Helbomadaire". Este pequeno semanário durou sete números — de 8 de Janeiro de 1898 a Fevereiro de 1898. Ao fim da temporada teatral de 1897-8, Méténier desistiu da direção do Grand Guignol.

Em 1898, Max Maurey tomou a propriedade do teatro. Maurey não era conhecido nos meios artísticos de Montmartre. A sua experiência e as circunstâncias sob as quais ele tomou a direção do teatro eram obscuras. Ele certamente tinha experiência teatral prévia — isso é óbvio pelas suas produções habilidosas —, mas ele fez seu nome como diretor do Grand Guignol, de 1898 a 1914.

A princípio, Maurey continuou a apresentar peças naturalistas. Algumas peças de Méténier continuaram aparecendo no repertório mas, com a virada do século, a ênfase começou a se deslocar para a peça de horror. A diferença entre os trabalhos naturalistas e a primeira peça de horror é bastante sutil. Pode-se dizer apenas que, no momento em que o Naturalismo perdeu sua novidade estética, e que acontecimentos chocantes, brutais, foram separados da filosofia de "flagrante do cotidiano", tornando-se ao mesmo tempo meio e fim, o primeiro passo para o novo gênero estava dado.

Uma das primeiras peças de horror distintas a se tornar um clássico foi "O Sistema do Dr. Goudron e

do Prof. Plume", de André de Lorde. Essa dramatização livre do conto de Edgar Allan Poe "The System of Dr. Tarr and Prof. Fether" iniciou a carreira de André de Lorde, tido como o "Príncipe do Terror", que tornou-se o mais destacado dramaturgo do Grand Guignol. Durante os anos entre 1903 e 1910, Maurey produziu dez novas peças de de Lorde, e ressucitou regularmente as antigas. As peças de de Lorde somavam importantes elementos de suspense, em que a antecipação do horror era tão importante quanto os próprios horrores. "Uma ação dramática que acontece sem nenhuma preparação", escreveu André de Lorde, "apenas distrairá os espectadores ou os fará rir. Assim, o autor deve empenhar-se em criar uma atmosfera, uma ambientação, em sugerir à platéia, pouco-a-pouco, que algo de terrível vai acontecer. Assassinato, suicídio e sofrimento, vistos no palco, ficam menos assustadores do que a antecipação da tortura, do suicídio ou do assassinato".

As peças cômicas em um ato que apareciam no programa com as peças de horror não se desenvolveram num estilo particular do Grand Guignol. A princípio, havia dois gêneros: o *rosserie* cômico — peça cínica com vício triunfante — e as farsas. Os *rosseries* desapareceram do repertório no que o Naturalismo declinou, e a farsa passou a ser o gênero cômico mais representativo apresentado no Grand Guignol. Geralmente de alta qualidade, elas eram escritas por autores conhecidos, como George Courteline e Henri Duveinois. Sob a direção de Maurey, a conveniente prática de se apresentar um programa com vários dramas e comédias em um ato desenvolveu-se num princípio estético. A alternância de peças de extremo horror com farsas — apropriadamente chamada "douche écossaise uma ducha quente e fra — tornou-se intencional, habitual e cuidadosamente planejada. A noite era geralmente composta da seguinte maneira: primeiro, drama leve de horror; segundo, uma comédia; terceiro, outro drama de horror; quarto, comédia; quinto, o drama de horror principal da noite; sexto, uma comédia, às vezes, a noite consistia de mais ou menos peças de um ato, mas as comédias e peças de horror eram sempre alternadas, e ambos horror e comédia se intensificavam no decorrer da noite.

As mudanças na dramaturgia sugerem uma mudança no Grand Guignol, mas as mudanças no "mise

en scène" são igualmente, senão mais importantes. Métenier seguiu a simplicidade da encenação naturalista; ele respeitava o texto e o seu "mise en scène" basicamente o servia. Com Maurey no cargo, a situação se modificou. Maurey era produtor, diretor e dramaturgo, acrescentando nove peças, comédias e dramas de horror ao repertório, e exercendo total controle sobre cada aspecto da produção. René Berton, um dos dramaturgos da casa, descreve os hábitos de Maurey com algum detalhe: "Max Maurey não é apenas o diretor do Grand Guignol; é possível dizer que ele é o autor da maioria das peças ali apresentadas. Peças que Maurey aceita são sempre tomadas com o entendimento de que elas sejam corrigidas e de que seja ele quem as corrija. . . Devo dizer que ele se impõe a elas. Qualquer peça, não importa o quão solidamente construída, não encontra perdão nele. Há sempre modificações a serem feitas. . . e ele muda o fim, o meio e o início; ele arranja tudo. Quando a peça, comédia ou drama está em ensaio por duas semanas e, a despeito do trabalho diligente do autor, dos atores e do diretor de cena, não está-se saindo bem, um dia Maurey chega, instala-se no auditório, e ouve o ensaio sem um comentário. Ele deixa a peça correr duas ou três vezes, e só então começa a dar sugestões um tanto insignificantes. Pouco-a-pouco ele fica animado, corta algumas linhas, acrescenta outras linhas, cuida do cenário, dos acessórios de cena, regula iluminação e som, dá indicações a cada ator sobre onde ficar e como dizer cada linha, e consegue pilhar tudo o que tiver sido feito anteriormente. O que facilita a função de Max Maurey é o espírito de disciplina, a dedicação, a submissão e a resistência dos atores".

Maurey, que era muito bom em relações-públicas, começou a divulgar o Grand Guignol como a casa de espetáculos do horror. Ele promovia a fama dos horrores do Grand Guignol declarando que alguns espectadores de nervos fracos desmaiavam durante a apresentação. Para publicidade, Maurey acrescentou um médico da casa à equipe assalariada do teatro. A anedota — baseada num desenho de Abel Faivre — em que o marido de uma mulher desfalecida chama desesperadamente pelo médico da casa e o diretor responde que o médico também desmaiou, foi contada repetidamente como recurso publicitário. No seu programa, Maurey também reimprimia um desenho de jornal,

mostrando os espectadores fazendo um exame médico antes da apresentação. Sob a direção de Maurey, a transição do teatro naturalista para uma casa de espetáculos de horrores foi efetivada, e o gênero básico da peça de horror com seus vários aspectos de "mise en scène" estava definitivamente estabelecido.

Ao início da Iª Guerra Mundial em 1914, todos os teatros da França foram fechados por decreto governamental. Como a guerra continuasse, a interdição foi suspensa, os teatros reabertos, e o Grand Guignol retomou produção em 1915. A guerra trouxe alguns problemas. Primeiro, o repertório apolítico, não heróico e não patriótico, foi visto como impróprio por algum tempo; segundo, era duvidoso que os horrores artificiais do Grand Guignol pudessem ser fortes o suficiente numa época em que tanta gente experimentava os horrores da guerra; terceiro, a questão era perguntar-se, após dezoito anos de existência, a fórmula do Grand Guignol não estava gasta. Os críticos freqüentemente apontavam esses problemas. Apesar das suas predições, o Grand Guignol não apenas sobreviveu a esses anos incertos, como tornou-se mais popular do que nunca entre as duas Grandes Guerras. O novo diretor, Camille Choisy, foi responsável por grande parte desse sucesso duradouro.

Choisy, que tomou o Grand Guignol em parceria com Charles Zibell em 1914, veio de uma família teatral, e havia aparecido antes como ator em teatros de melodrama de segunda categoria. A parceria com Zibell era apenas financeira. Choisy, como Maurey antes dele, tinha controle total do teatro, e continuou dentro da tradição estabelecida por Maurey em todos os aspectos. As peças eram cortadas e modificadas com o mesmo zelo de antes. Maxa, primeira atriz do Grand Guignol na época de Choisy, lembrou que uma vez, um ato inteiro foi acrescentado na noite anterior à estréia. Camilo Antona-Traversi, que foi secretário de Choisy, escreveu: "É possível dizer que o novo diretor do Grand Guignol formou-se na escola de Max Maurey e de André Antoine, num grau tal, que ele incorporava suas qualidades bem como seus defeitos. O mesmo amor exagerado pelo "mise en scène", o mesmo gosto pelo real, a qualquer custo... Onde meu diretor prima é no "mise en scène". Nada o faz mais feliz do que inventar truques novos para fazer o público tremer.

Choisy não hesitava em intensificar os horrores apresentados no palco, nem em encomendar peças de acordo com a atualidade de certos temas. O "mise en scène" grandioso e os efeitos de luz e som foram, sob sua direção, levados mais longe do que nunca a um alcance tal que o "mise en scène" tinha prioridade sobre os elementos literários. Depois de ter trazido equipamentos para uma sala de cirurgia completa era que as peças eram escritas em torno disso.

Em 1928, Zibell vendia sua parte do Grand Guignol a Jack Jouvin. A colaboração entre Choisy e Jouvin não funcionou e, em 1930, Choisy deixava o Grand Guignol, e Jouvin assumiu o controle total do teatro. Produtor, diretor e dramaturgo muito prolífico, Jouvin foi o primeiro a tentar modificar a fórmula do Grand Guignol para enfatizar o terror psicológico sutil ao invés do sangue e da tortura física. Ele tentou também unir cada noite pelo tema e autoria. Outra mudança foi a saída da primeira atriz do Grand Guignol, Maxa, que saiu ou foi demitida. (Segundo ela, Jouvin a pediu que saísse porque tinha sucesso pessoal demais, e ele desejava ter mais conjunto atuando) Choisy fundou um novo teatro, o Théâtre du Rire et de l'Épouvant, para competir com Jouvin. Maxa seguiu seus passos e fundou Le Théâtre du Vice et de la Vertu. Ambas as casas de espetáculo tiveram vida curta.

No Grand Guignol, os diretores sucederam-se um ao outro. Clara Bizou, Eva Bergson, Mme. Reymonde Machard, Fred Pascale nenhum dos quais alcançando distinção. Apesar de Maxa ter retornado por algum tempo, o Grand Guignol perdeu o impulso. O problema era que os diretores novos não estavam capacitados a adaptar a velha fórmula ao gosto popular corrente; ou invés, eles tentavam, sem sucesso, modificar ou meramente repetir peças anteriormente bem sucedidas. Nos anos cinqüenta, os proprietários do Grand Guignol introduziram peças longas — dramatizações de novelas populares e estórias policiais e detetivescas — no repertório. Algumas revistas musicais também foram encenadas. Essas inovações foram, em si, bem-sucedidas, mas por não estarem dentro do gênero de horror, não perpetuaram a fama do Grand Guignol. Houve ainda uma tentativa, de vida curta, de se revitalizar o Grand Guignol, valendo-se de autores e diretores mais experimentais. Em 1952, por exemplo, George Vitaly encenou "Farce Des Tenebreux", de Ghelderode. Mas essa

passagem também não se mostrou bem-sucedida, e nos primeiros anos sessenta o Grand Guignol lentamente saiu de atividade.

A despeito de algumas tentativas de exportá-lo para outros países (Itália, Canadá, Inglaterra e Estados Unidos), o Grand Guignol permaneceu quase exclusivamente como um fenômeno do teatro francês. A primeira tentativa de transpôr o Grand Guignol para os Estados Unidos foi feita por Holbrook Blinn, de 1912 a 1915, no Princess Theater, em Nova York. Em 1923, a companhia parisiense visitava Nova York. Atuou no Frolic Theater de Nova York por quase dez semanas, mas devido às dificuldades da língua, diferenças culturais e um repertório de horror um tanto moderado, ela não foi tão bem-sucedida. Em 1926, Georges Renavent fundou o *American Grand Guignol, Inc.*, no Grove Street Theatre. O investimento não durou mais que uma temporada.

## O ESTILO DO GRAND GUIGNOL

O número de peças produzidas no Grand Guignol durante a sua longa existência vai pelos milhares. Com algumas excessões, eram todas escritas pelos chamados escritores secundários e só as mais conhecidas foram publicadas. Os temas habituais das peças do Grand Guignol eram a morte, o crime e a loucura. Estes, temperados com sexo, adultério, vingança, hipnotismo, operações cirúrgicas e torturas, proporcionariam o envolvimento emocional. A expectativa da violência também contribuía para a tensão teatral. A peça típica era sempre realista em cenário e em minúcias. Só depois de ser estabelecida a verossimilhança é que seria introduzido o primeiro motivo de medo, o primeiro sinal do sensacional e, em rápida progressão, habilmente intensificado. O acontecimento brutal, a importância do detalhe realista e o desapego moral do tema vinham da herança naturalista do Grand Guignol, mas a atmosfera, as emoções extremadas, os elementos do desconhecido e do misterioso tinham muito em comum com o melodrama. Contudo, a peça do Grand guignol diferia de qualquer outro gênero pelo seu propósito: produzir uma emoção simples, pura de medo. Para esse propósito, combinava-se e unia-se elementos e gêneros diferentes e, no processo, criava-se um estilo eclético próprio, não

só dentro do texto da peça, mas em todo elemento da realização.

Ao escrever para o Grand Guignol, os autores seguiam tanto a prática temática e composicional do gênero quanto a sua tradição de "mise en scène". Os diretores tratavam os textos como sinopses, cortando e modificando, não por qualquer desejo de exercitar sua criatividade ou poder, mas por razões muito práticas. O teatro de horror é o teatro das situações e emoções extremas. Manipular as emoções do espectador exigia uma extraordinária precisão em proporcionar essas emoções no palco. Uma ambigüidade no texto ou uma falta de precisão nas ações ou efeitos de cena poderiam ter transformado uma cena de horror numa comédia. Era de suma importância a credibilidade do "mise en scène" e, ao mesmo tempo, a habilidade para criar uma atmosfera de suscetibilidade em que as faculdades críticas dos espectadores fossem suprimidas e suas imaginações, canalizadas para a direção certa.

O palco do teatro Grand Guignol tinha aproximadamente vinte pés de extensão e vinte pés de profundidade. Nesse espaço relativamente pequeno, o cenário era simples, consistindo normalmente de uma combinação de objetos reais (móveis, instrumentos, acessórios de cena) e planos e painéis pintados. Eram cenários típicos uma sala de estar, uma prisão, um hospício ou uma sala de cirurgia. Os cenários das peças eram geralmente simples. Apenas nuns poucos casos bastante atípicos cenários muito complicados, como um submarino, eram tentados. O projeto de cena era, em geral, uma tentativa de se combinar verossimilhança e ambiente.

Uma das maneiras mais importantes de se criar ambiente era o uso da luz. Nesse ponto, o Grand Guignol não seguiu a tradição do Naturalismo mas, sim, a do melodrama. O equipamento de iluminação consistia de ribalta e (strip lights). Canhões, geralmente com filtros coloridos, eram usados para efeitos especiais. A intensidade da luz era baixa, o palco ficava quase em penumbra. Isto era importante para a criação de um ambiente sombrio e espectral, mas também era importante esconder as imperfeições do cenário, que poderiam estragar a ilusão. Para a execução dos truques, a semi-escurecimento era também uma necessidade. Maxa escreveu sobre a utilização da luz: "A coisa mais importante é criar um ambiente. Um certo tipo de luz é

indispensável. É necessário que se tenha uma iluminação cheia de vultos. É paradoxal, mas é assim... um pouco de vermelho ou verde num canto, e os olhos verão mistério em toda a parte. A partir do momento em que a cortina sobe, é necessário que o público se choque e não possa enxergar o cenário completamente — que ele já esteja esperando alguma coisa acontecer. Nesse caso, o público terá sua atenção voltada para algo que ele ainda não vê, mas que está tentando ver”.

Nas produções do Grand Guignol, os efeitos de som eram de grande importância. Eles contribuíam para a verossimilhança das situações — o som de uma tempestade, vento, chuva, um trem — e eram, ao mesmo tempo, um agente importante na criação do ambiente — sinos dobrando, ruídos assustadores partindo da mobília, portas e janelas que rangem. Uma vez que o som gravado não existia, Ratineau, o habilidoso diretor de cena do Grand Guignol, tinha de inventar modos de fazer esses sons. O som de cavalos a galope era conseguido com dois côcos chocando-se um contra o outro; a chuva, deixando-se cair bolinhas de chumbo sobre um tambor; o trovão, rolando-se um haltêre sobre um chão de madeira. Gritos e gemidos emitidos dos bastidores contribuíam para os efeitos de som. Maxa notou que aqueles que pareciam vir de longe eram mais eficazes em produzir emoções. Uma atenção particular era dada à orquestração dos efeitos sonoros: de fato, Choisy, na última etapa dos ensaios, costumava passar alguns dias apenas com este aspecto da produção.

Normalmente, todas as ações de violência envolviam um tipo de truque. Nas primeiras encenações os truques eram poucos, mas no que o fantástico e o misterioso se tornaram mais centrais, sua importância cresceu. Os truques utilizados nas produções do Grand Guignol eram segredos tradicionais do teatro — sua propriedade zelosamente guardada. Apesar da sua fama, alguns eram bastante simples.

A famosa fórmula secreta de sangue consistia de uma mistura de carmim e glicerina. A importância dessa mistura era que ela coagulava, de forma tão real quanto o sangue. Ela era usada para faca, navalha, bisturi e outros cortes. Para feridas que não fossem correntes, uma geléia vermelha era usada. Quando se pretendia que escorresse sangue da boca após um tiro nas costas, uma cápsula de hemoglobina era posta dentro da boca num momento apropriado, e o ator tinha apenas de mor-

dê-la. Pequenos recipientes de sangue eram escondidos no palco, sob uma mesa ou atrás de uma cadeira. O ator sorratamente punha o dedo num recipiente e marcava seu rosto.

A faca com uma lâmina que se retraía para dentro do cabo era um acessório de cena comum. No Grand Guignol, o cabo era feito de borracha; no lado de dentro havia uma cápsula da mistura de sangue. Quando o cabo era pressionado, o sangue escorria para fora. Punhais, facas e flechas que pareciam penetrar o pescoço ou a mão eram presos no lugar por colchetes em curva. Para simular um corte de garganta com uma navalha antiga, o ator aplicava uma lâmina cega ao pescoço e, com um dedo previamente molhado em sangue, seguia seu percurso.

Em “Les infernales”, de André de Lorde, o rosto de uma das internas de um hospício é queimado num fogão por duas de suas companheiras. Uma lâmpada elétrica vermelha dava a impressão de um fogão quente. Pó de lactose era aplicado sobre o fogão. Uma espiral quente produzia vapores do pó. O mesmo princípio era usado para queimar os olhos com um atizador de lenha. Na ponta do atizador havia uma pequena lâmpada vermelha coberta por tecido e pó de lactose. Para simular os sons de ossos se quebrando, um saco de borracha cheio de cascas de nozes era colocado nos cabelos da vítima. Se fosse necessário quebrar uma garrafa na cabeça de alguém, a garrafa era feita de açúcar. Para se pendurar ou crucificar alguém, um engenhoso sistema de cintos era usado para agüentar o corpo.

Truques mais complexos, derivados de ilusões mágicas, eram necessários para algumas peças. Por exemplo, depois de um condenado ser guilhotinado em “L’Homme qui a Tué la Mort” de René Berton, um cientista deseja examinar a cabeça para saber se ainda existe vida. A cabeça é colocada na mesa, anodos elétricos são ligados, é injetado sangue, e a cabeça lentamente começa a mostrar sinais de vida. O advogado pergunta à cabeça do condenado se a condenação havia sido justa. A cabeça responde “Não!” O advogado fica louco. O ator que desempenhava o condenado estava debaixo da mesa. No tampo da mesa havia uma abertura para sua cabeça; entre os pés da frente e de trás, estava instalado um espelho, que bloqueava ao espectador a visão do ator, e ao mesmo tempo refletia

os pés da frente da mesa, de maneira que o espectador visse quatro pés de mesa. A cabeça decapitada era uma réplica em cêra da cabeça do condenado, colocada na mesa sobre a abertura. Antes de se ligar os instrumentos à cabeça, os atores se agrupavam ao redor da mesa com a desculpa de tentarem ver melhor e, nesse instante, quando a visão do espectador estivesse bloqueada, a cabeça de cera era retirada e o ator colocava a sua cabeça pela abertura.

Alguns escritores, que conheciam as práticas do Grand Guignol, incluíam detalhes de truques particulares nas suas rubricas. Por exemplo, André de Lorde, no texto "Le Cercueil de Chair", dava instruções sobre como encenar a aparição de um fantasma. "O contraregra fica escondido nos bastidores, atrás da cortina preta do gabinete de um médium. No momento de maior escuridão no palco, ele separa levemente a cortina com sua mão esquerda coberta por uma luva preta e desdobra lentamente uma mantilha de musselina. Quando a mantilha estiver do tamanho de uma cabeça, com sua mão direita também numa luva preta ele coloca uma máscara comum, branca, de carnaval, feita de papelão, sob a mantilha de musselina. Então ele pressiona os lados da máscara para dar ao rosto uma forma mais alongada. Para terminar a aparição, ele procede da seguinte maneira: primeiro, a máscara é retirada, depois, pouco-a-pouco, diminuindo a superfície visível, ele remove a mantilha de musselina."

A maquiagem também fazia parte dos efeitos e truques especiais. Algumas vezes, o texto exigia uma mudança repentina de maquiagem, como no caso de um personagem repentinamente queimado com ácido, tendo seus olhos queimados, colocados num banho de ácido ou descompondo-se lentamente. A máscara de um rosto manchado de ácido era feita de pele fina de carneiro, sobre a qual eram colados pedaços pretos e vermelhos de esponja. Para mudanças repentinas, o ator cobria sua maquiagem com um pouco de emplastro e maquiagem de base. No momento em que ele era queimado ou mergulhado no ácido, ele habilmente puxava o emplastro. Maxa descreveu dois tipos de maquiagem que eram usadas como truques: "A tortura mais espetacular em "Le Jardin de Suplices" de Octave Mirbeau era a retalhação de um chinês em cena. O ator tinha suas costas cobertas com pele falsa. A pele era cortada e camadas de pele eram tiradas dele. . . Mas a

coisa mais curiosa que aconteceu como truque, foi me decompôr durante duzentas apresentações de "La Grande Épuouvante", de André de Lorde. Um pequeno canhão, habilmente localizado, mandava manchas escuras em torno dos meus olhos, pescoço e peito. Essa pequena atividade durava algum tempo, acompanhada pelos meus gritos de horror. Então eu me curvava, torcida de dor, e com um gemido horrível, vestia uma cobertura verde para o corpo, com grande habilidade. Eu erguia-me, putrefeita."

Foi notado que duas tendências sempre estiveram presentes na produção do Grand Guignol: a naturalista e a melodramática. A atuação no Grand Guignol foi sempre marcada por essa peculiaridade. A verossimilhança da situação demandava concentração no detalhe realista e um tratamento bastante realista, mas nas expressões de horror, nas situações de tortura, loucura e morte violenta, os atores tinham de ser aptos a produzir uma escala bastante difícil de expressões e sons. Se alguém pode julgar das figuras, os gestos e expressões faciais eram fortemente enfatizados, e eles lembravam, em grande proporção, os modos de atuação dos primeiros filmes mudos. Eles estavam, portanto, próximos ao estilo melodramático de atuação.

A situação do ator era complicada: sua função não era apenas atuar, mas também executar truques. Esse duplo papel de ator e artista prestidigitador é peculiar ao Grand Guignol. (A noção de Diderot sobre o paradoxo da atuação era praticada, conscientemente ou não). Os truques quase sempre tinham de ser executados nos momentos de emoções mais fortes. O ator tinha que dar os sinais de sentimento externos exatos e, ao mesmo tempo, executar truques com precisão e coordenação. Os truques geralmente envolviam vários participantes, o que tornava a cronometragem e a coordenação ainda mais difíceis. Senão sob completo controle, os atores corriam o risco de se machucarem uns aos outros, ou ainda pior, de transformarem uma situação de horror numa comédia, por engano. Maxa comentou certos aspectos da atuação: "A peça tem de ser desempenhada lentamente, como alguém pondera certas palavras. As pausas e limites são indispensáveis, porque durante essas pausas a imaginação do espectador está avançando. . . Desde a minha primeira apresentação, eu tive de aprender minha profissão asperamente. Geralmente, uma palavra, uma frase dita um pouco mais



rápido, um pouco mais abruptamente, causava uma risada. . . É compreensível. O ambiente estava tenso, os nervos à flor da pele. Um mero nada poderia causar riso. No caso de um erro, eu estaria completamente desconcertada. Quando a atmosfera era perdida, era necessário recuperá-la, o que algumas vezes era muito difícil e freqüentemente impossível. Eu era muito jovem quando fui iniciada pelos atores mais velhos, que já tinham irrompido na profissão”.

As reações às violências e ao horror do Grand Guignol foram variadas. Elas oscilavam do desmaio ao divertimento irônico. Em alguns espectadores, o estilo sugestivo do Grand Guignol provocava uma reação típica. Por exemplo, numa apresentação de uma operação cirúrgica em cena, alguns espectadores cheiravam éter, o que obviamente não era comum. Em reação a uma transfusão de sangue realisticamente encenada, alguns espectadores passavam mal, ou ainda, desmaavam. Maxa lembrou que os atores nos bastidores costumavam contar o número de espectadores que passavam mal, como medida do sucesso da produção.

O Grand Guignol utilizava-se de um claque pago para encorajar e assegurar as reações desejadas. Mas a maior parte do público vinha ao Grand Guignol por curiosidade, e o tomava como curiosidade. Eles normalmente viam duas exibições: os horrores no palco e os gritos de choque e desmaio na platéia. O Grand Guignol tinha seu próprio público em Paris, mas os turistas eram também uma grande parte do público, especialmente durante o verão. Para eles, o passeio pelas ruas escuras e estreitas do velho Montmartre fazia parte da experiência.

É bom salientar que os horrores do Grand Guignol estavam bem com as normas aceitas da sociedade. Os diretores do Grand Guignol eram cuidadosos para assustar o público, mas não ofendê-lo. Um fato interessante que chama a atenção para a estreita ligação entre horror e ofensa, foi o escândalo que se levantou em torno da encenação de “Au Petit Jour”, de André de Lorde e Jean Bernock, em Dezembro de 1921. Ao fim da peça, o criminoso condenado é guilhotinado em cena. Isto provocou um escândalo imediato. No dia seguinte, houve uma manifestação em frente ao teatro e uma animada discussão na imprensa diária. O diretor, Camille Choisy, e os dois dramaturgos foram convocados ao delegado superior da polícia de Paris. Segundo

Choisy: “O delegado declarou que a peça é moral. Ela leva o câften-assassino a julgamento, um indivíduo que foi justamente condenado. O delegado. . . apenas pediu-me que levasse o homem condenado à beira do cadafalso e, então, deixasse o pano cair naquele momento, ao invés de guilhotiná-lo”. As vítimas, nas produções do Grand Guignol, eram torturadas e mortas de muitas maneiras brutais e refinadas. Mas o público e as autoridades francesas não podiam tolerar ver alguém guilhotinado em cena.

As produções do Grand Guignol não eram realmente uma surpresa. Os espectadores sabiam onde estavam indo, o que ia ser oferecido, o que eles pretendiam experimentar. Basicamente, as apresentações eram uma combinação de uma novidade-sensação/repetição-fórmula. É interessante notar que os autores do Grand Guignol evitavam temas históricos e que, numa tentativa de atualizar as peças, eles incorporavam inovações tecnológicas (utensílios elétricos, carros, submarinos, telefones) como elementos dramáticos. Além disso, certos temas populares, científicos e pseudo-científicos, como hipnotismo e fenômenos sobrenaturais, eram usados. O Grand Guignol evitou quase completamente qualquer comentário direto sobre o aspecto político, social ou moral da vida contemporânea, ainda que houvessem implicações escondidas de racismo e chauvinismo. Mas a novidade, o sensacionalismo, o exotismo, e a negação dos aspectos e moral da vida contemporânea não são deficiências do gênero mas, sim, meramente parte da sua definição.

"O SISTEMA DO DOUTOR  
GOUDRON E DO PROFESSOR  
PLUME"

(*Le Systeme du Docteur Goudron  
et du Professor Plume*)

Drama em um ato  
de ANDRÉ LORDE  
Baseado  
em  
EDGAR ALLAN POE

Representado pela primeira vez  
no dia 3 de abril de 1903  
no Théâtre du Grand Guignol

Em tradução  
d:

CLAUDIA TATINGE  
MARSHALL NETHERLAND  
LUIS ANTONIO MARTINEZ  
CORRÊA

UNI-RIO  
1986

PERSONAGENS:

DR. GOUDRON, 45 anos de idade.  
PROF. PLUME, 60 anos.  
HENRI, 30anos.  
JEAN, 28 anos.  
ROBERT, 25 anos.  
O CHEFE DE POLÍCIA, 40 anos.  
1º POLICIAL.  
2º POLICIAL.  
3º POLICIAL.  
MADAME JOYEUSE, 45 anos.  
MADEMOISELLE EUGÉNIE, 18  
anos.

*O austero interior do gabinete de  
um médico alienista No fundo uma  
grande janela com um balcão. Na  
direita, uma porta: quando aberta  
pode-se ver um longo corredor. Uma  
porta menor à esquerda: perto dela  
há uma lareira, sobre a qual estão  
alguns aparelhos elétricos, livros,  
uma garrafa com água, etc. Uma es-  
crivaninha completamente em desor-  
dem. Num canto da sala uma biblio-  
teca — cadeiras, poltronas, etc. Uma  
tarde de verão. O sol está forte.*

Sobe o pano

*(A cena está em silêncio. De re-  
pente, alguém bate à porta da direi-  
ta. Silêncio. Batem novamente. A  
porta se abre lentamente. Um homem  
põe a cabeça para dentro, olha a  
sala, entra, depois volta-se e fala com  
alguém que está logo atrás dele.)*

HENRI — Ninguém...

JEAN (*entra, atrás de Henri*) —  
Ninguém em lugar nenhum! (*fecha  
maquinalmente a porta atrás dele.*)

HENRI — Está tudo aberto!

JEAN — Esta aqui é uma institui-  
ção bem protegida, hem? Todas as  
portas abertas! Os loucos podem fu-  
gir quando quiserem!

HENRI — Vamos esperar aqui.  
Daqui a pouco deve chegar alguém.  
(*Olhando à sua volta.*) Aqui deve  
ser o gabinete do diretor. (*Silêncio.  
Eles examinam a sala, a biblioteca,  
os aparelhos elétricos.*)

JEAN (*subitamente alegre*) —  
Mas, meu amigo, será que a gente  
não se enganou? Tem certeza de que  
é aqui?... Será que entramos no  
lugar errado?... Seria engraçado!...

HENRI — Seria. (*Os dois come-  
çam a rir. Gritos agudos e terríveis*

*vindos de fora os interrompem  
bruscamente.*)

JEAN (*levantando-se num salto*)  
— O que foi isso?

HENRI (*vai até a janela*) — São  
os pacientes.

JEAN — Os loucos... Será que  
são eles?

HENRI — E quem mais havia de  
ser? (*Os gritos reboaram até chega-  
rem a uma algazarra espantosa.*)

JEAN — Que gritaria!... Mas, o  
que está acontecendo?

HENRI (*abrindo a janela*) — O  
que é que você queria que aconte-  
cesse?

JEAN (*seguindo-o*) — Está vendo  
alguma coisa?

HENRI (*se pendurando no bal-  
cão*) — Daqui de cima não estou  
vendo nada... Lá embaixo tem um  
jardim enorme. (*Se pendura ainda  
mais no balcão.*) Ah, como é alto!  
(*Volta à sala e fecha a janela.*) São  
os loucos que estão fazendo esse ba-  
rulho todo, é claro. É comum eles  
ficarem uivando assim quando vai  
desabar uma tempestade — e daqui  
a pouco parece que vai desabar uma  
daquelas! (*Enxuga o suor da testa  
com um lenço. Jean passa a mão na  
testa e senta-se na ponta da escri-  
vaninha.*)

JEAN — É mesmo.

HENRI — Se pelo menos você ou-  
visse os malucos quando estoura um  
trovão! É um terror! Você nunca es-  
teve antes num manicômio?

JEAN (*irônico*) — É a primeira  
vez que eu tenho este prazer!

HENRI — É muito interessante!

JEAN — Pode ser. Vai ver que é  
por isso que eu estou aqui... En-  
fim, você insistiu em vir e eu vim  
também, para acompanhar você.

HENRI — Você não vai se arrender. *(Nesse momento outros gritos, tão agudos quanto os uivos de animais selvagens).*

JEAN *(assustado, levanta-se)* — Outra vez! Mas o que será que estão fazendo com esses coitados? Eu tenho certeza de que os guardas do sanatório maltratam os doentes terrivelmente... É uma vergonha!

HENRI — Que nada... Quando muda o tempo eles ficam atacados. Em primeiro lugar você deveria saber que aqui, nesta instituição — a única em toda a França — os malucos vivem em liberdade, e são muito bem tratados: de uma forma humana e delicada.

JEAN — Só que até agora eu não vi nenhum.

HENRI — Aqui é assim. Você vai ver.

JEAN *(fazendo uma careta)* — Eu preferia não ver nada!

HENRI — Deixe de ser ridículo!

JEAN *(fazendo uma careta)* — Eu louco — é, isso é interessante... mas e aqueles gritos?

HENRI *(brincando)* — Covarde!

JEAN — Eu não estou com medo, eu só não estou achando este espetáculo muito agradável. Coitados, as pessoas vêm até aqui para observar os malucos como se eles fossem animais estranhos. Ninguém tem esse direito! Eles apenas são doentes, como qualquer pessoa poderia ser, eles são mais dignos de pena do que os outros.

HENRI — Meu caro amigo, que mal há em se fazer uma visita aos doentes mentais dando a eles um pouco de atenção? Muito pelo contrário: só o fato das pessoas se interessarem por eles já faz com que as

condições de tratamento tenham uma evolução, eles são tratados como pessoas que estão doentes. E também não é por causa deles que eu vim aqui, mas sim para entrevistar o doutor que dirige este estabelecimento. Dizem que ele é um alienista fora do comum, conhecido mundialmente por seus livros e experiências. Ele tem um método, um sistema para tratar os doentes mentais, e, com este sistema, ele conseguiu realizar algumas curas notáveis. E não é nada fácil entrar aqui.

JEAN — Ah, é? A porta estava escancarada. Nós subimos as escadas, andamos por toda a instituição e não encontramos ninguém!

HENRI *(interrompendo)* — É que esse diretor — um tipo muito excêntrico — raramente recebe visita. Felizmente eu tenho uma carta de apresentação para entregar a ele... *(procurando nos bolsos.)* Será que eu perdi? *(encontrando-a.)* Não, está aqui. Eu espero que com esta carta eles nos recebam bem e nos mostrem tudo! Tenho que escrever para o meu jornal pelo menos dois artigos sobre esta instituição.

JEAN *(sorrindo)* — Por que não três? Ah, o esperto... *(interrompendo-se.)* Silêncio! Escuta, vem vindo alguém!

HENRI — E já vem tarde. *(Os dois tiram os chapéus e ficam um ao lado do outro. Grande silêncio. Os dois se entreolham, surpresos.)*

JEAN — Ninguém... Mas eu poderia jurar que eu ouvi um barulho, ali. *(Tenta ouvir com atenção.)* Mas se tiver alguém...

HENRI *(se aproximando)* — Será? *(Jean empurra Henri em direção à porta da esquerda.)*

JEAN — Tenho certeza! *(Henri atravessa a sala e bate na porta.)*

UMA VOZ *(atrás da porta)* — Ei! Quem está aí?

HENRI *(em voz alta)* — Por favor! Com quem devo falar a respeito... *(Nesse momento a porta se abre e Goudron entra abruptamente na sala e bate a porta com violência. Parado, encostado na porta, ele está condecorado com uma medalha da Legião de Honra. Seus gestos e modo de falar são bruscos.)*

GOUDRON — Quem são vocês? O que querem aqui?

*(Henri e Jean se afastam diante desta entrada.)*

HENRI — Com licença, senhor... Nós chegamos neste gabinete sem encontrar ninguém que nos informasse...

JEAN *(prosseguindo)* — Nós gostaríamos de falar com o diretor...

GOUDRON *(brutal)* — Com o diretor? O que vocês querem?

HENRI — Nós viemos aqui visitar a instituição... Nós somos recomendados pelo Doutor Richard... Ele escreveu uma carta. *(Entrega a carta.)*

GOUDRON — Ah, muito bem, muito bem! *(Passa os olhos na carta, amassa a carta e joga a carta em cima da escrivaninha.)* Eu sei. *(Sorri.)* Os senhores desejam uma autorização para visitar o sanatório, para observar os doentes mentais.

JEAN — Nós ficaríamos muito agradecidos.

HENRI — O diretor costuma receber visitas?

GOUDRON *(solene)* — O diretor? Mas o diretor sou eu! Quem os senhores pensavam que eu era?

HENRI — Mil perdões. Eu ainda não tinha percebido com quem eu tinha a honra de estar falando.

GOUDRON (*tornando-se muito amigável*) — Por favor, cavalheiros, sentem-se. (*Indica as cadeiras.*)

HENRI — Nós não queremos ser inconvenientes.

GOUDRON — De maneira alguma, cavalheiros, de maneira alguma. É com muito prazer, eu estou às ordens.

HENRI — Muito obrigado, senhor diretor.

JEAN — É muito gentil de sua parte. (*Jean e Henri sentam-se. Goudron, com ar de grande imponência, senta-se na poltrona atrás da escrivaninha, recostando-se.*)

GOUDRON — Bem, cavalheiros, podem falar.

HENRI — Vamos explicar por que viemos recorrer à sua gentileza. Nós já sabemos que são poucos os privilegiados que têm acesso a esta instituição que o senhor tem dirigido com tanta autoridade por tantos anos...

GOUDRON (*repetindo*) — Por tantos anos!

HENRI — Eu sou jornalista do *Paris Journal*, assim como meu amigo, o senhor Jean Valmont. Com a sua licença, gostaria de escrever algumas notas a respeito de seu estabelecimento e sobre os doentes que estão a seus cuidados e, ocasionalmente — se o senhor não achar inconveniente — pedir alguns dados sobre a sua pessoa, seu trabalho, seu método de tratamento, seu famoso sistema...

GOUDRON (*repetindo*) — Meu sistema!

JEAN — Nós ficaríamos imensamente agradecidos se o senhor nos pudesse fazer esta gentileza.

(*Henri e Jean tiram papel e lápis dos bolsos.*)

HENRI — Os leitores de nosso jornal vão ficar tão agradecidos quanto nós.

GOUDRON (*bombasticamente*) — Cavalheiros, eu me sinto lisonjeado, realmente lisonjeado pelos senhores terem tido a idéia de me visitar e por terem se interessado por meu trabalho, o que me é muito caro, trabalho este que tem sido toda a minha vida, a minha vida desde que cheguei aqui. O sistema do qual ouviram — e que me custou muita dor de cabeça é sem dúvida, minha invenção. Eu acredito que o meu sistema virá a ter uma poderosa influência sobre as mentes dos alienistas do mundo inteiro! (*tornando-se cada vez mais grandiloquente.*) Ah, cavalheiros, os doentes mentais! Quem é que pode falar das suas desgraças, dos seus sofrimentos? Até hoje eram tratados como vermes, como animais selvagens, e não como pessoas doentes. (*Mais enfático.*) Tenham pena deles! Cuidem deles, senhores! A humanidade pede, a ciência ordena!

HENRI (*à parte*) — Charlatão!

GOUDRON — Não creio que eu contrarie a modéstia de um cientista isolado do mundo, se lhes disser que realizei algumas curas muito interessantes, sobre as quais estou escrevendo um relatório para a faculdade de medicina... (*Insistindo.*) Sim, cavalheiros, para a faculdade de medicina. Eu poderia até mesmo citar para os senhores... (*Nesse momento ouve-se um gemido, aparentemente vindo da esquerda. Goudron interrompe-se, olha naquela direção e escuta.*) Com licença, cavalheiros. (*Ele se encaminha até a porta da esquerda, para e fala em voz alta.*) Agora cale a boca, meu amigo! Quer

parar de ficar gemendo? (*Como se estivesse respondendo a alguém.*) Não adianta! O mestre sou eu, entenda... e não você! Fique quieto! (*Bate na porta com os punhos e então volta-se para Jean e Henri, que observam a cena boquiabertos.*) Por favor, eu peço perdão, mas é necessário falar com eles assim. Este paciente é tão infeliz que eu não consigo fazer com que ele se acalme.

JEAN (*assustado*) — Tão perto... ali... um dos doentes mentais?

GOUDRON — Pois é, eu coloquei o doente mental ali para que ele ficasse sob a minha vigilância. Eu não posso deixá-lo sozinho nem por um minuto. Eu sou a única pessoa que tem alguma influência sobre ele. Ele é o mais doente de todos. É o mais perigoso. (*Pausa.*) Onde é mesmo que nós estávamos?

HENRI — Estávamos falando dos resultados totalmente admiráveis de seu sistema. (*Goudron anda nervosamente pelo gabinete, enquanto Henri toma notas e Jean, perturbado, ocasionalmente olha para a porta da esquerda.*)

GOUDRON — Ah, sim, o meu sistema! Bem, cavalheiros, os senhores tem que conhecer o meu sistema de uma forma geral ou até mesmo os seus detalhes. Certamente os cavalheiros já conhecem o essencial e o mais interessante do tratamento que realizo aqui com os doentes, tratamento este que já está sendo aplicado na Alemanha, na Inglaterra e na Itália, e que eu espero que logo seja aplicado em todo o mundo. O meu sistema, já que assim o chamam aí afora, cavalheiros, como se tratasse apenas de uma invenção prática... (*Ouve-se mais gemidos vindos da porta da esquerda. Gou-*

dron se interrompe bruscamente e volta-se para a direção da porta.) Ele está começando tudo de novo! Que animal! (*Furioso.*) Esse barulho tem que acabar, de qualquer jeito! (*Rapidamente atravessa o palco, entra no quarto da esquerda e bate a porta violentamente. Pausa. Os jornalistas se entreolham.*)

HENRI — Que figura!

JEAN — Um espírito curioso... inteligente...

HENRI — Concordo, mas que charlatão! "Meu sistema". Ele não pára de dizer isso.

JEAN — Ele está feliz porque alguém veio fazer uma entrevista com ele. Você está se saindo muito bem!

(*Neste momento ouve-se um grito horrível, seguido de uma gargalhada. Os jornalistas se levantam, apavorados. Goudron volta ao gabinete, muito calmo. Jean vai até ele.*)

JEAN — O que foi isso?

HENRI — O que aconteceu?

GOUDRON — Não foi nada, cavalheiros, não foi nada. (*Sorrindo.*) Ele não vai nos incomodar mais... eu consegui com que ele ficasse calmo. Que animal. Olhem como ele me arranhou! Não, olhem! É porque ele é mau, ele é o diabo! (*Mostra as mãos.*)

JEAN — Estão cheias de sangue!

HENRI — Estão feridas!

GOUDRON (*limpando as mãos com um lenço*) — Não é nada, cavalheiros. Esta não é a primeira vez.

JEAN — Com pessoas doentes como esta, o senhor deve correr grandes perigos.

GOUDRON — Pois é, existem as dificuldades. Embora extremamente inteligente quando não está atacado,

este paciente tem uma mania que até agora nada conseguiu curar, apesar de vários anos de tratamento. O maior desejo dele é ser médico e dirigir este estabelecimento. (*Oferecendo cigarros que estão sobre a escrivaninha.*) Ele tem um ódio feroz de mim. Não faz meia hora, vejam bem, ele incitou os outros pacientes a se revoltarem. Os doentes mentais que o respeitam e que o obedecem como a um deus, nos atacaram inesperadamente. Eles queriam nos trancar nas celas! Tivemos grandes dificuldades em acalmar os pacientes e fazer com que eles voltassem à razão. (*Começa a rir.*) Se é possível dizer, cavalheiros, que um louco volte à razão. Mas foi uma luta terrível entre eles e nós.

HENRI (*a Jean*) — Foram os gritos que nós ouvimos!

GOUDRON (*continuando, jovialmente*) — Agora, finalmente, estão todos trancados, e muito bem trancados. Quanto ao "diretor", como ele é chamado por aqui, eu o coloquei ali (*indica o quarto da esquerda*) para acalmá-lo. Mas ele faz tanto barulho... e eu tenho horror a barulho. (*Repete num tom de voz estranho.*) Pois é, cavalheiros, eu tenho horror a barulho. (*Pausa. Ele se senta.*) Eu tive que punir o "diretor" de maneira severa, embora eu tenha aversão a este tipo de medida com os doentes. (*Emocionado.*) Foi mesmo muito duro para mim.

HENRI — O senhor o colocou numa camisa-de-força?

GOUDRON (*levantando-se abruptamente*) — Não vamos falar nisso! Por que vocês tinham que tocar neste assunto?

HENRI (*desconcertado*) — Mas eu pensei...

GOUDRON (*furioso*) — Camisa-de-força! Isso é horrível! É monstruoso! Vocês me deixam louco!

HENRI (*tentando contornar*) — Eu sei que o senhor não é partidário desses meios severos de repressão.

GOUDRON — Bárbaros! Imorais!

JEAN — Mas de qualquer forma, em certos casos...

HENRI — Deve ser necessário recorrer a tais medidas.

JEAN — Ou então às duchas...

GOUDRON (*batendo na mesa*) — Prestem mais atenção com o que dizem, cavalheiros. As duchas! São ainda mais terríveis do que as camisas-de-força! Aquela água gelada que bate violentamente no corpo e na cabeça... (*tremendo*) Brrr! É como jogar lenha na fogueira! Estou vendo que os cavalheiros não sabem como são as coisas. Não vamos tocar mais neste assunto, eu imploro. (*Coloca a cabeça entre as mãos como se estivesse sofrendo. Longo silêncio constrangedor. Jean e Henri se olham, estupefatos. Eles parecem se perguntar: o que há com ele?*)

HENRI (*após uma pausa*) — Será que o senhor poderia nos fornecer maiores detalhes sobre o seu novo método?

GOUDRON (*subitamente amável e calmo*) — Claro, cavalheiros, claro. Não foi por isso que os senhores vieram até aqui?

(*A porta da direita se abre e entra um homem de idade, aparentemente tímido, seguido por um homem jovem e duas mulheres. Cada um destes personagens deve ter um tique ou uma obsessão quase que imperceptíveis. Madame Joyeuse frequentemente leva a flor que está em sua mão até o nariz. Mademoiselle Eugénie tem um tique nervoso no olho,*

fica piscando freqüentemente. Plume fica olhando para o nada sorrindo complacente. Robert, três ou quatro vezes remexe rapidamente em seus bolsos, como se tivesse perdido alguma coisa, então reassume uma postura estática. Eles entram lentamente no gabinete, um seguindo o outro, sem dizer uma palavra, apenas sorrindo. Goudron se interrompe quando os nota.)

GOUDRON — Mas aqui estão o Monsieur Plume e Monsieur Robert. Estou feliz em podê-los apresentar aos senhores. Eles são preciosos colaboradores e amigos. (Aos jornalistas que se levantam.) Oh, não se incomodem, não se incomodem. (Dirigindo-se aos recém-chegados, ávido e atento.) Bom dia, cavalheiros. Vamos entrar, minhas senhoras. Não tenham medo. Estes cavalheiros são jornalistas que ouviram falar do nosso estabelecimento e desejam visitá-lo.

MME JOYEUSE (Coquette, uma rosa na mão, mostrando grande respeito) — É mesmo? Os cavalheiros vieram visitar os doentes mentais? Os cavalheiros se interessam por eles? (Os jornalistas sorriem e cumprimentam-na.)

GOUDRON — Permitam-me, cavalheiros, apresentá-los ao renomado professor Plume, meu querido amigo e distinto colaborador.

PLUME (saudando grotescamente) — Meu querido diretor! Cavalheiros...

GOUDRON — Meu amigo, Monsieur Robert... e as damas. Mas, por favor, sentem-se. Daqui a pouco nós vamos mostrar a estes cavalheiros os nossos infelizes pacientes — quando eles estiverem um pouco mais calmos.

PLUME (repetindo) — Mais calmos! (Todos se sentam.)

MME JOYEUSE — Bem, desejo aos cavalheiros uma visita agradável. Eu é que nunca iria conseguir olhar o rosto de um louco!

JEAN (em voz baixa, a Henri) — O que ela está fazendo aqui?

MME EUGÉNIE — Vai ser um espetáculo divertido!

HENRI (em voz baixa a Jean, indicando Goudron) — A esposa e a filha, não há dúvida.

MME EUGÉNIE — A insanidade — que doença horrível!

PLUME (repetindo) — Horrível!

MME JOYEUSE — Os senhores cientistas têm que encontrar rapidamente um remédio para esta praga terrível da humanidade!

GOUDRON (solememente) — Estamos procurando.

PLUME — Estamos procurando.

JEAN (à parte, olhando para Plume) — Esse professor deve estar brincando.

HENRI (adulando Goudron) — Mas senhor, graças ao seu sistema...

JEAN (adulando ainda mais) — A seu sistema admirável...

HENRI — Maravilhoso!

GOUDRON (modesto) — Ah, cavalheiros, eu não mereço tanto elogio. De qualquer forma eu não mereço sozinho. Associado ao meu trabalho, vejam bem, está meu querido amigo e eminente colaborador, o professor Plume.

PLUME (saudando-o grotescamente) — Meu querido diretor!

GOUDRON — O método que eu utilizo no tratamento dos doentes — método este que eu chamo de "sistema de acalmação" — foi inventado por mim. Mas este método

tem sido severamente modificado em algumas partes por meu ilustre amigo. (Indica o professor Plume.) O método aplicado a nossos pacientes, cavalheiros, é da maior simplicidade. Não contradizemos nenhuma de suas manias. Muito pelo contrário. Não só aceitamos suas manias como até as incentivamos. Foi assim que conseguimos um número razoável de curas completas: aproximadamente 60%!

JEAN (anotando) — Sessenta por cento!

HENRI (também anotando) — É mesmo? Nesta proporção?

GOUDRON — Exatamente! Não existe argumento que toque tão profundamente a débil razão do doente mental quanto o "reductio ad absurdum". Por exemplo, nós tivemos pacientes que acreditavam ser galinhas. Conseguimos curar insistindo no fato como um fator positivo e, portanto, durante uma semana foi recusado ao paciente qualquer outro tipo de dieta que não fosse aquela apropriada a uma galinha. E assim um pouco de milho e ração fizeram maravilhas! Um pouco de milho e... um pouco de ração! (Começa a gargalhar, os outros o acompanham.)

JEAN (gargalhando) — Muito interessante!

HENRI (também gargalhando) — É muito engraçado!

GOUDRON — Mas mesmo sendo este sistema incomparavelmente humano, ele oferece um perigo, um sério perigo! Nunca é possível prever os impulsos dos doentes mentais. Não é nem mesmo prudente deixar que eles passem sem estarem sendo vigiados. Ele pode estar "acalmado", como dizem, durante

algum tempo, mas sempre ele vai ser capaz de praticar atos violentos. Além disso, as artimanhas deles são além da imaginação! Se ele tiver uma idéia na cabeça, ele vai saber esconder essa idéia de todo mundo com uma hipocrisia inigualável! *(daqui para a frente deve se sentir a tempestade, com os seus trovões, se aproximando num crescendo. Os atores devem indicar por sua expressão o calor que está pesando no ar e os enerva)*

HENRI — Mas, o doutor tem muitos pacientes?

GOUDRON — Ao todo meia dúzia.

JEAN — Só?

GOUDRON — Estes seis já nos dão trabalho de sobra! É como se tivéssemos um número de pacientes três vezes maior!

HENRI — Entre estes seis, eu suponho que haja mais mulheres do que homens.

GOUDRON — São todos homens — e homens fortes — fiquem sabendo. *(começa a gargalhar exaltadamente. Plume, Robert, Mme Joyeuse e Mmle Eugénie também começam a rir, mais exaltados ainda)*

JEAN *(em voz baixa para Henri)* — Porque eles estão rindo tanto assim?

HENRI *(a Goudron)* — Eu sempre ouvi dizer que há mais doentes mentais entre as mulheres do que entre os homens.

MME JOYEUSE *(com delicadeza exagerada)* — Oh, meu caro senhor, o que o senhor está dizendo? Esta afirmação é tão falsa e tão delicada com o nosso sexo...

HENRI *(sorrindo)* — Claro, Madame, peço mil desculpas. Mas quem afirma isso não sou eu, são as esta-

tísticas — e nós sabemos que as estatísticas não mostram delicadezas.

MME JOYEUSE — As estatísticas estão erradas! Mais doentes mentais mulheres do que homens! Isto é simplesmente um absurdo, não é, querido professor Plume?

PLUME *(repetindo)* — Absurdo!

MME JOYEUSE — Quase todas as mulheres são um pouco estranhas... extravagantes... excêntricas... mas chamar isso de loucura, já é um pouco demais, não é verdade, meu querido diretor?

GOUDRON — Eu não poderia lhe dar mais razão, Madame Alegria. *(ao ouvir este nome Bizarro, os dois jornalistas trocam sorrisos)*

MME JOYEUSE — E você, Mademoiselle Eugénie? Também não concorda comigo?

MME EUGÉNIE — É claro, Madame Alegria! Só um asno não concordaria contigo!

GOUDRON *(vivamente, gargalhando)* — Falando em asnos, vocês podem imaginar que nós temos aqui um paciente que tem certeza absoluta de ser esse animal? *(Robert, que até o momento não havia pronunciado uma palavra, ou esboçado qualquer gesto, de repente levanta-se e pula na frente dos jornalistas)*

ROBERT — Ele é um paciente que nos deixa exaustos! É quase impossível controlar esse rapaz. Ele passou muito tempo só comendo capim. E ele estava sempre dando coices... assim — olhem, cavalheiros — assim! *(ele se levanta e começa a dar coices enquanto morre de rir até que dá um coice em Mme Joyeuse)*

MME JOYEUSE *(furiosa, levantando-se)* — Monsieur Robert, eu fi-

caria muito agradecida se o senhor pudesse fazer a gentileza de se controlar! Suas piadas são de gosto duvidoso. E você arruinou o meu brocado! Esses cavalheiros teriam compreendido tudo muito bem sem essa demonstração. *(Mme Joyeuse volta a sentar-se, de costas para os outros)*

ROBERT *(grave)* — Mil perdões, Madame Alegria. Eu não tinha absolutamente a intenção de ofendê-la, de forma alguma!

GOUDRON *(interrompendo-o)* — Meu caro Monsieur Robert, o homem de quem o senhor está falando, o caso dele é realmente muito sério, mas ele não é nada comparado a outro paciente, que todos nós conhecemos — com exceção desses dois cavalheiros, é claro. Eu estou me referindo a um homem que pensava que ele era uma garrafa de champanhe e que só falava através de pocs... pops... e de fzzzz... fzzz... *(imitando uma garrafa de champanhe sendo aberta. Dá uma enorme pancada na mesa com o punho cerrado, o que faz com que os dois jornalistas dêem um enorme salto)*... Como uma rolha que sai voando! *(começa a dar uma gargalhada sem fim, seus amigos o acompanham)*

JEAN *(em voz baixa, a Henri)* — Essas risadas estão me deixando nervoso!

HENRI *(também em voz baixa)* — O que está acontecendo com eles?

ROBERT *(sacudindo-se convulsivamente enquanto ri)* — E o Bouvier?

PLUME *(chacoalhando de tanto rir)* — Ah, é — o Bouvier!

GOUDRON *(gargalhando ainda mais forte)* — Bouvier, o pião! Ele

foi apelidado de "o pião" porque ele tinha uma mania que fez com que ele acreditasse que ele tinha se transformado num pião!

ROBERT — Vocês iriam morrer de rir, cavalheiros, se vissem o camarada rodar como um pião. Ele ficava horas rodando num pé só. *(Ele se levanta da cadeira e, abaixado, roda rapidamente sobre os pés enquanto ri fortemente, de repente ele se levanta num salto, como erguido por uma mola.)* Também tinha o Jules Deshoulières — realmente um caso estranho. Podem imaginar, cavalheiros, ele tinha certeza de que — ele era uma abóbora! Ele sempre ficava insistindo com o cozinheiro que o cozinhasse em água morna! *(repetindo)* Na água morna, cavalheiros! *(ele cai sobre a cadeira, chacoalhando de tanto rir, como fazem madame Joyeuse, mademoiselle Eugénie, Plume e Goudron.)*

JEAN *(em voz baixa para Henri)* — Isso não é normal.

HENRI *(em voz baixa para Jean)* — Não é mesmo!

MMLE EUGÉNIE *(subitamente se levanta e com um ar estranho caminha até os dois jornalistas, que assustados, encolhem em suas poltronas)* Monsieur Merlin pelo menos tinha uma mania mais sensata. A obsessão dele foi inspirada no bom senso, e pelo menos dava prazer a todos que sabiam disso. Ele descobriu, depois de pensar um pouco, que acidentalmente ele havia se transformado num galo. Mas, mesmo sendo um galo, ele agia com bom senso. Ele batia as asas assim... *(imita o bater de asas de um galo)* E o canto, então, era uma delícia! *(começa a cantar como um*

*galo)* Có-có-ró-có! Có-có-ró-có! Todos *(menos Goudron e os jornalistas)* — Có-có-ró-có!

HENRI *(levantando-se e em voz baixa para Jean)* — Eles são loucos!

JEAN — Mas o que quer dizer isso?

GOUDRON *(levantando-se, furioso, esmurrando a mesa)* — Mademoiselle Eugénie, por favor, controle-se. Se você não sabe se comportar decentemente, como uma mademoiselle, então é melhor se retirar. *(Mlle Eugénie levanta-se e fica imóvel, com a cabeça baixa, bem no centro da sala)*

PLUME, ROBERT e MME JOYEUSE *(juntos)* — O diretor tem razão! O diretor tem razão! O diretor tem razão!

JEAN *(em voz baixa para Henri)* — Vamos, vamos embora. Eu já estou ficando cheio desta história!

HENRI *(dirigindo-se ao Dr. Goudron)* — Senhor, isto aqui é uma piada de mau gosto! *(neste momento ouve-se uma trovoadade. Goudron, assustado, agarra-se ao braço de Henri)*

GOUDRON — O que foi este barulho?

HENRI *(desembaraçando-se dele)* — É a tempestade!

GOUDRON *(frenético)* — A tempestade! *(as próximas cinco falas devem ser ditas ao mesmo tempo)*

MME JOYEUSE *(assustada, gemendo)* — A tempestade! Ah, meu Deus! *(cobre o rosto com as mãos, corre para um canto da sala e se enfia atrás de uma poltrona)*

MMLE EUGÉNIE — A tempestade! Eu estou com medo! *(também gemendo, se atira de bruços no chão)* Ah!

PLUME — A tempestade! Me escondam! Me escondam! *(tremendo, batendo os dentes, ele se esconde dentro da lareira, fica de cabeça para fora)*

ROBERT *(fazendo caretas de medo)* Nós estamos perdidos! *(Robert pula, como um gato, para cima da lareira, o rosto colado no espelho. O palco escurece. Luzes de raios atravessam a cena. Após alguns segundos, soa um violento trovão. Todos os loucos começam a gritar. Jean e Henri ficam imóveis, presos no lugar, aterrorizados. Goudron pula sobre a mesa e gesticula em meio ao pandemônio)*

GOUDRON — Silêncio! Silêncio! Assim vocês atraem o trovão! Fiquem quietos! Não vão parar de gemer? Pra que tudo isso? O mestre sou eu, entendam! E silêncio!

JEAN *(para Henri)* — Vamos fugir! Aqui nós estamos correndo perigo!

HENRI *(para Jean)* — Cada um é mais louco do que o outro!

JEAN — Aonde nós fomos nos meter?! *(eles cruzam rapidamente o gabinete em direção à porta da direita quando, de repente, Goudron salta e barra a passagem deles)*

GOUDRON *(sorrindo cinicamente)* — Não tenham medo... não tenham medo. *(olhando de baixo da porta)* Devagar... ele já entrou... não se assustem. Nós temos que fechar a porta. *(tranca a porta e guarda a chave no bolso)* Agora está preso... nós prendemos o trovão! *(mostrando Jean)* Segurem ele! Me ajudem! *(Plume, Robert e Goudron saltam sobre Jean)* Agora ele não pode mais escapar!



JEAN (*debatendo-se do ataque, esticado na escrivaninha na qual foi atirado*) Me soltem! Socorro! (*segue uma luta*)

HENRI (*lutando com Mme Joyeuse e Mlle Eugénie que, aos gritos, saltaram sobre ele o arranhando*) Soltem o rapaz, seus desgraçados!

GOUDRON (*saltando sobre a escrivaninha*) — Esperem... Me dê uma faca para eu dar umas facadas nos olhos dele. (*pega uma espátula sobre a escrivaninha*)

PLUME — É mesmo, vamos arrancar os olhos dele!

JEAN (*continuando a se debater na escrivaninha*) — Socorro! Henri!

PLUME — O sangue está escorrendo! (*começa a rir*)

HENRI (*ainda tentando se livrar das mulheres*) — Loucos! Desgraçados! Ah!

ROBERT (*mostrando a janela*) — Vamos atirar o moço pela janela! Pela janela!

GOUDRON (*abrindo a janela*) — É mesmo, pela janela! (*Jean, carregado por Goudron, Robert e Plume, continua a debater-se e agarra-se à cortina, que começa a se rasgar*)

JEAN — Socorro! (*Henri finalmente consegue se livrar das mulheres que fogem para o balcão, rindo convulsivamente. Ele corre para a porta tentando abri-la*)

HENRI — Está trancada! (*esmurando-a*) Socorro! Não tem ninguém aí? (*gritando*) Socorro! (*ele se dirige aos loucos que estão arrasando Jean para jogá-lo do balcão. Na luta um dos vidros da janela se quebra. Nesse instante se ouvem pancadas fortes na porta da direita. Se ouvem também várias vozes por*

*trás da porta. As três próximas falas devem ser ditas simultaneamente*)

VOZ (*vinda de fora*) — Abram! Abram!

HENRI (*no balcão, lutando para livrar Jean*) — A porta está trancada! Arrombem a porta!

VOZ (*atrás da porta*) — O que está acontecendo? Robert! Plume! Goudron! Vocês estão aí? (*batem à porta*) Eles não devem estar todos aí.

HENRI (*do balcão*) — Depressa! Socorro!

JEAN — Os loucos nos prenderam! Socorro! (*A porta cede e vários guardas invadem o gabinete. Os loucos, assustados com as vozes de seus vigias soltam Jean e, trêmulos, se escondem num canto da sala. As próximas cinco falas devem ser ditas mais ou menos ao mesmo tempo*)

O GUARDA-CHEFE (*entrando*) — O que está acontecendo?

1º GUARDA — Eles estão se pegando.

2º GUARDA (*pulando sobre Robert e Plume*) — Peguei dois... Robert... Plume...

1º GUARDA (*capturando Robert*) — E Goudron.

2º GUARDA — Os mais perigosos de todos.

1º GUARDA — Ainda faltam outros.

2º GUARDA — Os outros devem ter escapado.

O GUARDA-CHEFE — Daqui a pouco eles vão ser encontrados. Levante todos — os homens para as celas e as mulheres para as duchas. Mas por favor sejam delicados. Não maltratem ninguém. O que aconteceu aqui foi por nossa culpa,

isto vai nos ensinar: o nosso esquema de vigilância tem que ser mais rígido. (*Os doentes mentais, guiados pelos guardas, caracterizam suas saídas, cada qual com seu tique particular: Plume dá gargalhadas, Robert imita rolhas espoucando e as mulheres imitam o canto do galo. O guarda-chefe fala a Jean e Henri*) Mas o que vocês estavam fazendo aqui? (*A Goudron, que está se debatendo entre dois guardas*) Calma, Goudron, ou eu vou ter que prender você numa camisa-de-força. Seja bonzinho! (*Notando a medalha da legião de honra na lapela de Goudron*) Ah, então você foi condecorado? Onde ele arrumou isto? (*Goudron se debate com mais violência*) Vamos, leve ele daqui!

GOUDRON (*gesticulando como louco furioso*) — Silêncio! Silêncio! Fiquem quietos! Vocês não vão parar de gemer? Pra que tudo isso? O mestre sou eu, entendam! O mestre sou eu! (*joga-se no chão, gritando e debatendo-se contra os dois guardas que seguram-no pela cintura. Goudron morde o 1º guarda na mão*)

1º GUARDA (*largando Goudron e gritando de dor*) — Ai, o animal! Ele me mordeu!

O GUARDA-CHEFE (*ajudando os outros guardas a segurá-lo*) — Goudron! Você vai se arruinar! Não quer ficar quieto? Quer me obrigar a castigar você? O. K., camisa-de-força. Vamos, camisa-de-força!

GOUDRON (*levantado do chão pelos dois guardas, aos berros*) — O mestre sou eu, entendam! O mestre sou eu! (*sua voz vai sumindo conforme vai sendo levado embora*)

HENRI — Vocês chegaram em cima da hora! (*mostrando Jean, que*

está prostrado na cadeira com as roupas rasgadas e com o rosto ensangüentado) Água... depressa!

O GUARDA-CHEFE (apanhando uma garrafa de água que está em cima da lareira) — Como vocês entraram aqui?

HENRI (cuidando de Jean, auxiliado pelo guarda-chefe) — Nós somos jornalistas. Viemos visitar a instituição... e encontramos tudo aberto.

O GUARDA-CHEFE — Eu imagino. É que os loucos tinham acabado de se revoltar! Eles nos trancaram nas celas e felizmente um de meus homens conseguiu escapar e pôde nos soltar.

JEAN — Eu poderia ter morrido!

HENRI — Eles quase arrancaram o seu olho!

O GUARDA-CHEFE — Mas quem recebeu os senhores aqui? Vocês encontraram alguém...

HENRI — Aquele que vocês levaram por último.

O GUARDA-CHEFE — Goudron?

HENRI — Pensamos que ele era o diretor.

O GUARDA-CHEFE — Então, vocês tiveram sorte em escapar! Ele é o louco mais perigoso da instituição! Foi ele quem organizou a rebelião.

JEAN — Ele é muito forte! Quase me estrangulou.

O GUARDA-CHEFE — Quando tem uma crise ele fica feroz. (Os três guardas entram na sala)

1º GUARDA — Tudo pronto, chefe!

2º GUARDA — Vamos até a cidade capturar os outros?

O GUARDA-CHEFE — Ah, eles não devem estar longe. De qualquer forma é melhor avisar a poli-

cia. (Interrompe a saída dos guardas) Mas me digam, onde está o nosso diretor? (os guardas se entreolham)

1º GUARDA — Monsieur Maillard...

2º GUARDA — É mesmo, aonde está ele?

3º GUARDA — Estavam todos trancados como nós.

2º GUARDA — A não ser que ele tivesse tempo de escapar.

1º GUARDA — Ele pode ter ido à cidade buscar ajuda para nós.

O GUARDA-CHEFE (muito perturbado) — Meu Deus! Tomara que nada tenha acontecido a e'e. Procurem! Revirem tudo! (daqui para diante a cena deve ser representada rapidamente até a sua conclusão)

HENRI (que estava escutando, subitamente avança por entre os guardas) — Esperem! Quando nós chegamos aqui, alguém estava fazendo barulho, ali dentro. (mostrando a porta da esquerda do palco) Eu fiquei impressionado com isso. Goudron veio de lá.

O GUARDA-CHEFE (Antônio) — Esperem!

HENRI — Enquanto nós estávamos conversando com ele nós ouvimos alguns gemidos.

O GUARDA-CHEFE (mostrando a porta) — Quem veio de lá?

JEAN (levantando-se) — Ele nos deixou de repente duas vezes e entrou ali.

O GUARDA-CHEFE — É o laboratório fotográfico.

HENRI — Quando voltou estava todo arranhado e sangrando!

O GUARDA-CHEFE — É o laboratório fotográfico.

HENRI — Quando voltou estava todo arranhado e sangrando!

O GUARDA-CHEFE (assustado) — Oh, meu Deus!

HENRI (olhando para a porta da esquerda, de repente, grita) — Oh!!!

TODOS OS GUARDAS — O que foi?

HENRI (apontando para o chão) — Ali... Vejam... Debaixo da porta! (os guardas se aproximam)

JEAN (também se aproximando) — Manchas vermelhas... É sangue! (todos recuam, apavorados)

O GUARDA-CHEFE — Oh, meu Deus! Se for... (ele corre para dentro do quarto da esquerda seguido pelos outros guardas. Longa pausa. Jean e Henri estão imóveis de medo, os olhos presos na porta. Ouve-se um grito ensurdecedor, terrível. Os guardas voltam à sala. Rostos pálidos, cabelos arrepiados de horror)

JEAN (indo a eles) — Então?

HENRI (com a mesma expressão) — O que foi?

1º GUARDA (barrando a passagem) — Não entrem aqui.

2º GUARDA — É horrível!

O GUARDA-CHEFE (frenético) — Chamem a polícia... um médico... É monstruoso... monstruoso... monstruoso... (nesse momento o cadáver do diretor é arrastado para dentro da sala pelo 3º guarda: um cadáver horrível, mutilado, despedaçado, com o rosto totalmente desfigurado por cortes de navalha. Todos recuam diante desta horrível visão, virando o rosto na medida em que o cadáver é trazido para o palco. E pode-se ouvir à distância os gritos dos loucos, que novamente voltam a dar gargalhadas e a cantar. O pano cai lentamente.)

## "O MATRIMÔNIO"

Comédia em dois atos de  
GOGOL

em tradução de  
ANIBAL M. MACHADO

### 1º ATO

#### *Um Quarto de Celibatório*

#### Cena 1

PODKOLIOSSINE — (sòzinho, estendido no divã, fumando cachimbo) Assim, quando me ponho a pensar despreocupadamente, convenço-me de que agora só há uma coisa a fazer: casar-me. Na verdade é isso: a gente vive, vai vivendo, os dias passam e no fim é o mesmo aborrecimento. Já se foi a Quaresma. Tudo já está resolvido e a comadre há três meses que vem aqui. Na verdade, já começo a envergonhar-me! Eh, Estevão!...

#### Cena II

#### *Podkoliossine, Estevão*

POD. — Já chegou a casamenteira?

EST. — Não, senhor.

POD. — E você foi ao alfaiate?

EST. — Fui, sim senhor.

POD. — Sabe se ele está trabalhando no meu fraque?

EST. — Sim.

POD. — E em que pé está? Adiantado?

EST. — Sim, vai indo. Já está nas casas.

POD. — O que você está dizendo?

EST. — Digo: já está nos botões.

POD. — Por acaso não lhe perguntou por que o patrão está precisando de um fraque?

EST. — Não, não disse nada não senhor.

POD. — Mas você viu lá outros fraques! Será que está fazendo para outros fregueses?

EST. — Sim, vi muitos.

POD. — E o pano é de qualidade inferior ao meu?

EST. — Sim, o seu talvez seja mais agradável à vista.

POD. — Que está dizendo?

EST. — Digo que o seu é mais agradável à vista.

POD. — Perfeito. E o alfaiate não lhe perguntou porque o seu patrão mandou fazer um fraque tão bonito?

EST. — Não, senhor.

POD. — Será que ele não indagou: "isto prova que ele quer se casar?"

EST. — Não, não disse nada a respeito.

POD. — Mas você lhe fez ver a minha posição, a minha função?...

EST. — Sim.

POD. — E que lhe respondeu ele?

EST. — Ele disse: "farei da melhor maneira".

POD. — Está bem. Pode ir.

(Estevão sai)

#### Cena III

#### *Podkoliossine (só)*

POD. — Eu acho que um fraque preto me ficaria melhor. Os fraques de cor vão bem aos secretários, es-

crevinhadores e gentinha miúda; a nós nos dariam um ar de mocinhos. Os que são de categoria superior devem ter um ar de... como direi... esqueci a expressão. Pena, era uma expressão feliz, mas esqueci. Sim, meu caro! Não se pode fugir disso: um conselheiro da corte equivale a um coronel, só lhe faltando os galões. Eh, Estevão!

#### Cena IV

#### *Podkoliossine — Estevão*

POD. — Comprou a graxa para os sapatos?

EST. — Comprei, sim senhor.

POD. — Onde? Na loja que lhe indiquei, Praça da Ressurreição?

EST. — Sim, lá mesmo.

POD. — É de boa qualidade?

EST. — Muito boa.

POD. — Já engraxou as botinas com ela?

EST. — Já, sim senhor.

POD. — Estão brilhantes?

EST. — Quanto a brilhar, brilham muito.

POD. — E quando o caixeiro vendeu, não lhe perguntou porque o seu patrão tinha necessidade dessa graxa?

EST. — Não, senhor.

POD. — Não lhe perguntou: "Será que o seu patrão pretende casar-se?"

EST. — Não, não disse nada não, senhor.

POD. — Bem, pode ir embora.

#### Cena V

#### *Podkoliossine (só)*

POD. — Muitos pensam que as botinas não têm importância, no

entanto, se são mal cosidas ou amareladas por uma má limpeza, a boa sociedade nos dará menos atenção. Essas coisas a gente sente logo... Horrível, também, é ter calos nos pés. Sou capaz de suportar tudo, mas calos nos pés! Eh, Estevão!

#### Cena VI

##### *Podkoliossine — Estevão*

EST. — O senhor deseja?

POD. — Por acaso se lembrou de dizer ao sapateiro que não quero saber de calos nos pés?

EST. — Disse, sim, senhor.

POD. — E que respondeu ele?

EST. — Respondeu: "Está bem".

(Estevão sai)

#### Cena VII

##### *Podkoliossine, depois Estevão*

POD. — Negócio complicado é casamento! Primeiro uma coisa, depois outra, depois outra. E não acaba nunca. Com mil diabos, não é tão fácil como se diz. Eh, Estevão! (Estevão entra) Eu queria ainda dizer...

EST. — A comadre chegou.

POD. — Chegou? Mande entrar. (Estevão sai) Sim, é um negócio difícil.

#### Cena VIII

##### *Podkoliossine e Fiokla*

POD. — Ah, bom dia, Fiokla Ivanovna. Então, que novidades? Olha a cadeira, senta-te e conta. Então, em que pé estamos com a tua...

como se chama mesmo?... tua Melania?...

FIO. — Que Melania! Chama-se Agafia Tikhonovna.

POD. — Sim, sim, é isso mesmo, Agafia Tikhonovna. Aposto que é uma solteirona de quarenta anos.

FIO. — Ah, não, você se engana... Case com ela e nunca se cansará de elogiá-la, e de me agradecer.

POD. — Como você sabe mentir, Fiokla Ivanovna.

FIO. — Estou muito velha para mentir, meu senhor. Deixe isso para os cães.

POD. — E o dote? O dote. Fale-me a respeito.

FIO. — O dote? Uma casa de pedra, no quarteirão de Moscou, com dois andares, que vale não sei quanto. Só o dono do armazém paga 700 rublos pelo local. A cervejaria atrai uma clientela considerável. Duas alas, uma toda em madeira, e a outra sobre fundações de pedra; cada uma rende 400 rublos. Além disso, uma horta no quarteirão de Viborg; há cerca de três anos um negociante alugou-a para plantar couve, um negociante às direitas, honrado, que não bebia uma gota sequer. Tem três filhos, os dois primeiros já casados, e o "terceiro" disse o pai: "Este tem que ficar na venda e auxiliar a servir os fregueses. Já estou velho, fique aqui o meu filho, que assim os negócios correrão melhor."

ela?

POD. — Mas, fale-me dela. Como é ela?

FIO. — Como é? Um amor. Branca, as faces coradas, o sangue à flor da pele, e de um tal encanto que é impossível descrevê-la. Será

para você um regalo que o encherá de contentamento, até aqui (aponta até a altura do pescoço). E você não se cansará de dizer a amigos e inimigos: "Veja, tudo isto devo a Fiokla, a esse anjo de Fiokla."

POD. — Não será de família de oficiais superiores?

FIO. — Não. É filha de um negociante de terceira categoria. Mas, bonita como é, honraria até um general. Não quer ouvir falar de comerciantes, "não me importa", costuma dizer, "que meu marido seja feio ou bonito, contanto que seja nobre". Ah, como tem sentimentos delicados. E aos domingos, quando passa com o seu vestido de seda, — tomo Cristo como testemunha — até parece uma princesa!

POD. — Faço essa pergunta porque sou conselheiro da corte e dada a minha condição, você compreende...

FIO. — Claro que compreendo muito bem. Já tivemos um conselheiro da corte, mas foi recusado: não nos agradou. Tinha costumes estranhos, só abria a boca para mentir e entretanto, na aparência, era imponente. Mas que fazer? Deus... Por mais que tentasse, não passava sem mentir. Deus assim assim o fez.

POD. — E além desta, não haverá outras?

FIO. — O que é que você quer mais? Esta deixa longe as outras.

POD. — Acha?

FIO. — Pode procurar no mundo inteiro que não achará igual.

POD. — Bem, veremos, minha cara, vou pensar. Volte depois de amanhã. Tornaremos ao assunto como hoje: eu, sentado no divã e você me contando.

FIO. — Ah, tenha paciência, meu senhor, há três meses que venho aqui, sem resultado nenhum. Você sempre metido nesse robe de chambre a fumar cachimbo.

POD. — Você está pensando que casar é o mesmo que dizer: "Eh, Estevão, traga-me as botinas." E depois enfiá-las e ir passear! É preciso refletir primeiro; ver, comparar.

FIO. — Bem, se quer ver, vá ver! A mercadoria é feita para ser vista. Ponha seu fraque e vá ver, aproveite esta manhã.

POD. — Agora? Veja como está escuro. Basta eu sair para começar a chover.

FIO. — Pior para você, que já começa a ter cabelos brancos, e dentro em pouco não prestará mais para casar. O caso é este. Trata-se de alguém que é conselheiro da corte! Por mim, posso achar noivos perto dos quais você nem será percebido.

POD. — Que dizes? Que idéia é essa de que tenho cabelos brancos? Onde estão? (*passa as mãos pelos cabelos*).

FIO. — E por que não havia de ter cabelos brancos, o homem não vive senão para isto. Olha só! esta não lhe agrada, aquela não é de seu gosto, mas eu tenho em reserva um capitão debaixo do balaio, e você não lhe chega aos pés; fala como um verdadeiro trombone e serve no Almirantado.

POD. — Está mentindo; espera um pouco que vou ver no espelho onde é que você encontrou cabelo branco. Eh, Estevão, traze-me um espelho. Não, espera, eu mesmo vou. Mas que idéia! Valha-me Deus! É pior do que catapora! (*Passa para o quarto vizinho.*)

## Cena IX

### *Fiokla e Kotchkarlov*

KOT. (*entra correndo*) — Salve, Pod. (*vendo Fiokla*) que está fazendo aqui? Tenho contas contigo, sabes! Que idéia foi essa de me casar?

FIO. — Que mal há nisso? Fizeste o que devias, cumpriste o teu dever.

KOT. — Meu dever? Grande coisa ter uma mulher. Pensas que eu não poderia passar sem ela?

FIO. — Mas foi você mesmo que me suplicou: "Case-me, por favor, minha velha, case-me! Eu lhe peço!"

KOT. — Espécie de bruxa velha! Que vem fuxicar aqui? Será que Pod. pretende...

FIO. — Por que não? Para ele é uma benção do céu.

KOT. — Ah, o malandro, não me disse nada! Hipócrita! Escondendo o jogo!

## Cena X

### *Os mesmos e Podkoliossine*

(*Pod. olha-se no espelho que tem à mão.*)

KOT. (*esgueira-se atrás dele, dá-lhe um susto gritando:*) — "Pouf!"

POD. (*dá um grito e deixa cair o espelho*) — Idiota! Por que fez isto? Que brincadeira de mau gosto! Me passaste tal susto que ainda estou tremendo!

KOT. — Não é nada! Estava brincando!

POD. — Mas que espécie de brincadeira! Ainda não me refiz. E o meu espelho se quebrou. Um espelho de valor comprado numa loja inglesa.

KOT. — Está bem, acalma-te, arrajo-te outro.

POD. — Está bem, fico esperando! Conheço esses tipos de espelho. Envelhecem a gente dez anos, e ainda nos desfiguram a cara.

KOT. — Escuta, eu é que tenho razões de estar zangado contigo. A mim, teu velho amigo, escondes tudo. Parece que estás pensando em casar?

POD. — Eu? Que idéia! Nunca pensei nisso!

KOT. — Inútil negar, aqui está a prova. (*Aponta para Fiokla.*) Conheço bem essa bruxa velha. Enfim, não há mal nisso, mal nenhum. O casamento é ato de bom cristão. É mesmo indispensável à pátria. Mas deixa comigo, que tomarei todas as providências. (*A Fiokla.*) Vamos, solta tudo de uma vez, de quem se trata? De uma moça, filha de nobre, de funcionário ou de comerciante? E como se chama ela?

FIO. — Agafia Tikhonovna.

KOT. — Agafia Tikhonovna Brandafouetteva.

FIO. — Não, Kouperdiaguina.

KOT. — A que mora na rua das Seis-Lojas?

FIO. — Não, é mais perto do quarteirão dos Peski, no beco do Sabão.

KOT. — Justamente, no beco do Sabão, logo depois de uma pequena loja, numa casa de madeira?

FIO. — Não, não, é depois da cervejaria.

KOT. — Como, depois da cervejaria? Agora, já me perdi.

FIO. — Entrando no beco, encontras logo uma guarita. Deixa para trás a guarita, vira à esquerda e acharás uma casa de madeira. É lá que mora a costureira que vivia, al-

guns anos atrás, com um secretário do senado. Não precisas entrar na casa da costureira; logo depois há uma segunda casa, esta toda em pedra; e é justamente a casa da tal moça, Agafia Tikhonovna, a noiva de que falamos.

KOT. — Perfeito. De agora em diante eu me encarrego de tudo. Pode ir embora. Não precisamos mais de você.

FIO. — Como? Não venha me dizer que vai se ocupar sozinho desse casamento!

KOT. — Sim, sozinho, não te metas, é o que te peço.

FIO. — Ora, que vergonha! Um homem ocupar-se de tal coisa! Mas, meu senhor, isto não tem cabimento!

KOT. — Vai, vai-te embora! Não entendes nada disso, não te metas. Cada um faz o que quer. Vai, dá o fora!

FIO. — Você só pensa em tirar o pão da boca da gente, homem desalmado! Meter o nariz numa sujeira destas! Ah, se eu soubesse, não teria dito nada!

(Sai despeitada)

## Cena XI

### *Podkoliossine e Kotchka*

KOT. — Bem, meu caro, isso é negócio para se concluir quanto antes. Vamos, mãos à obra.

POD. — Mas não resolvi nada, ainda. Apenas, estou pensando.

KOT. — Tólice! Não precisas ficar encabulado! Arranjarei esse casamento de tal maneira que nem perceberás. Vamos imediatamente à casa da noiva e verás que tudo se fará num abrir e fechar de olhos.

POD. — Como, imediatamente? Nem penses nisso.

KOT. — Não vejo o que te impede. Reflete um pouco: que ganhas em ser solteiro? Olha o teu quarto! Com que se parece! Essa botina jogada num canto, esta bacia, esse fumo espalhado na mesa, e tu mesmo o dia inteiro chafurdado nesse quarto.

POD. — Ah, isso é verdade, sou bastante relaxado, eu mesmo reconheço.

KOT. — Pois bem, com uma mulher ao lado, será diferente: tudo mudará, tu mesmo não te reconhecerás. Haverá um sofá, um cachorrinho, um canarinho na gaiola, uma cestinha de costura jogada. Imagine só: tu, sentado no sofá; de repente uma mulher deliciosa esgueira-se a teu lado, redondinha, e com a mãozinha ela te...

POD. — Puxa vida! Não é que é verdade mesmo! Elas têm umas mãozinhas brancas como leite, macias.

KOT. — Que bobagem! Como se as mulheres só tivessem mãos! Mas, meu caro, elas têm também... Enfim, para que falar, só o demônio sabe o que elas não têm!

POD. — Para falar a verdade, gosto bem de ter ao lado uma bonita pequena...

KOT. — Vês? Já estás chegando onde eu quero. Agora, é só arranjar a coisa. Não precisas fazer nada. Da ceia e do resto, eu me encarrego. Menos de uma dúzia de garrafas de champagne, nem pensar. A mesma coisa em relação a garrafas de vinho Madeira, no mínimo uma meia dúzia. A noiva, terá certamente em torno de si uma porção de tias e comadres, que levam tudo a sério. Quanto

ao vinho do Reno, que vá para o inferno! Vinho do Reno! Não é verdade? Passaremos sem ele! Quanto à ceia, já pensei num Maître d'Hotel que serve na côrte. Ele vai te empaturrar de tal modo que não poderás te levantar.

POD. — Pare com isso! Parece que já estamos em vésperas do casamento.

KOT. — E por que não? Por que adiar? Uma vez que estás de acordo!

POD. — Espera aí, ainda não! Não estou completamente...

KOT. — Essa é boa! Acabas de dizer que não queres outra coisa.

POD. — Apenas disse que talvez não seria mal.

KOT. — Perdão! Já tínhamos arranjado quase tudo... Que que há? Será que a vida de família não te agrada?

POD. — Claro que me agrada!

KOT. — E então! O que é que te prende?

POD. — Nada me prende. Só que me parece esquisito...

KOT. — O que?

POD. — Ter vivido sempre como solteiro e de repente me casar.

KOT. — Não tens vergonha? Agora vejo que preciso te falar seriamente. E o farei com franqueza, como de pai para filho. Olha para dentro de ti mesmo atentamente, como estás me olhando neste momento, por exemplo. Que és tu? Nada; um paspalhão, sem nenhuma importância. Nem mesmo sabes porque vives na terra. Mira-te num espelho. Que vês? Uma cara boçal, nada mais, quando poderias ter em torno de ti, considera isso, não dois ou três, mas meia dúzia de pirralhos parecidos contigo como duas gotas d'água. Hoje estás sozinho como

conselheiro da corte, chefe de expedição, um diretor qualquer, que sei eu; ao passo que, depois de casado, serás outra coisa. Não estarás só, mas rodeado de um enxame de pequenos funcionários, todos esses felizes alvoroçados em torno de ti; um deles estendendo as mãozinhas, viria puxar-te as barbas e tu, como um cachorrinho, lhe farias, uau! uau! uau! Não, não podes imaginar coisa melhor. Dize-me francamente.

POD. — Mas, se são mesmo endiabrados, vão quebrar tudo, espalhar meus papéis. . .

KOT. — E que é que tem isso? E além do mais vão ser parecidos contigo, não é o principal?

POD. — É mesmo engraçado quando se pensa nisso! Um bichinho atoa, uma coisinha de nada, e já parecido com a gente.

KOT. — De fato, é engraçado! Então, podemos ir.

POD. — Podemos ir, se queres.

KOT. — Eh, Estevão! Vem vestir teu patrão. (*Podka vestindo-se diante do espelho ajudado por Estevão.*)

POD. — Acho que é preciso botar um colete branco.

KOT. — Não tem a menor importância.

POD. (*Abotoando o colarinho*) — Maldita lavadeira, engomou tão mal os colarinhos que se dobram todos. Estevão, dirás a essa imbecil que se continua a passar tão mal a minha roupa, arranjaréi outra. Com certeza perde tempo com namorados em vez de capricar no que faz.

KOT. — Vamos! Depressa, senão não acabarás nunca!

POD. — Já, já. (*Veste o fraque.*) Escuta, sabes de uma coisa? É melhor irs sozinho.

KOT. — O que? Estás maluco? Eu ir sozinho?! Mas quem vai se casar então, eu ou você?

POD. — Realmente, não estou com vontade. Vamos deixar para amanhã, não queres?

KOT. — Será que não tens uma parcela de juízo? Enfim, não passas de um imbecil! Já estavas decidido, de repente voltas atrás. Não achas que estás procedendo como um canalha?

POD. — Por que injurias? Em nome de que? Que te fiz eu?

KOT. — Imbecil, um completo imbecil, não passas disso. Um tríplice idiota, embora chefe de expedição. Por que estou tendo todo esse trabalho? Para teu bem! Acabam te tirando o pedaço da boca! Maldito solteirão, sempre se chafurdando. Nem sei com que te pareces: a um trapo, a um frangalho, a um. . . nem posso dizer a palavra, seria forte demais! Espécie de maricas, andas, pior que um maricas.

POD. — Então, estamos bem! (*Baixando a voz.*) — Enlouqueceste? Há um criado por perto, e tu me insultas, e com que palavras. Não podias escolher outro lugar?

KOT. — E como não te insulta? Eu te pergunto! Quem não te insultaria, quem teria paciência bastante para não fazê-lo? Como todo homem de bem, decides casar; de repente, sem quê nem porque, tu te transformas num verdadeiro pedaço de pau.

POD. — Está bem, está bem. . . eu vou. Para que tanto escândalo!

KOT. — Claro que vais. Não há outra coisa a fazer senão ir embora. (*A Estevão.*) — Dê-lhe o chapéu e a capa.

POD. (*Junto à porta*) — Decididamente, és um tipo estranho. Impos-

sível entender-me contigo. De uma hora para outra, fora de propósito, comesças a injuriar as pessoas. Não tens compostura!

KOT. — Bom, acabado, não se diz mais nada.

(Saem)

## Cena XII

### *Um quarto em casa de Agafia Tikhonovna*

(*Agafia tira as cartas e sua tia, Arina Pantéliévna acompanha o jogo*)

AGA. — Você ainda tem uma viagem, minha tia! Um certo rei de ouros está interessado nela. Vejo lágrimas, uma carta de amor; à esquerda, o rei de paus manifesta, também, um grande interesse mas há uma mulher má empatando.

ARI. — E que acha você desse rei de paus?

AGA. — Ignoro.

ARI. — Pois eu sei.

AGA. — Quem pode ser?

ARI. — O negociante de tecidos Alexis Dmitroch Starikov, uma boa pessoa.

AGA. — Não deve ser ele. Garanto que não.

ARI. — Não discutas, Agafia Tikhonovna. Louro como é, só pode ser o rei de paus.

AGA. — Nunca, o rei de paus representa um nobre. Um comerciante nada tem que ver com um rei de paus.

ARI. — Ah, se teu defunto pai, Tikhône, estivesse vivo, Agafia Tikhonovna, não falarias assim! Quantas vezes ele batia na mesa com a mão aberta e exclamava: "Cuspo na cara daquele que se envergonhar de ser um negociante"! Não consenti-

ria nunca que minha filha se casasse nem com um coronel! E quanto a meu filho, nunca farei dele um funcionário! Pois então, dizia ele, um comerciante não serve tão bem ao seu rei como qualquer um?" E batia outra vez na mesa com a mão espalmada! E sua mão era assim grandalhona como um caldeirão! Para dizer a verdade, foi ele que despachou a mulher para o outro mundo antes do tempo! Pobrezinha! Podia ter vivido muito mais!

AGA. — E você ainda queria que eu tivesse um marido tão cruel? De jeito nenhum eu me casaria com um negociante!

ARI. — Mas Alexis Dmitrich Starikov é diferente!

AGA. — Inútil, não quero. Além do mais tem barba, e quando come, tudo escorre por ela. Não, não quero saber dele!

ARI. — E onde acharás um nobre de verdade? Isso não se encontra em cada esquina.

AGA. — Fiokla há de achar. Prometeu-me arranjar um entre os melhores.

ARI. — Mas Fiokla é uma grande mentirosa, minha querida.

### Cena XIII

#### *Os mesmos e Fiokla*

FIO. — Ah, não, Arina Pantélevna! É um verdadeiro pecado caluniar gratuitamente.

AGA. — Ah, é Fiokla Ivanovna! Então fale, conte! Você encontrou algum!

FIO. — Achei, achei, mas deixei-me primeiro respirar. Esforcei-me o dia todo. Por ti, bati em todas as

portas! Corri as chancelarias, ministérios, corpos de Guarda. Sabes que escapei de ser agredida? Sabes que essa velha que casou os Afférov, atirou-se contra mim, aos gritos: "Intrigante de uma figa, fica em teu quarto e não me venhas tirar o pão da boca!" E eu respondi de cara: "Pior para ti, para agradar a minha mocinha — que isso te aborreça ou não — estou disposta a tudo!" Em compensação, que pretendentes desencavei para ti, minha pequena! Desde que o mundo é mundo nunca houve iguais! Hoje mesmo virão alguns. Vim especialmente te avisar.

AGA. — Como hoje?! Fiokla Ivanovna, tem pena de mim, tu me metes medo!

FIO. — Não tenhas medo, minha querida. É tudo muito simples. Chegam, olham, e mais nada. Tu olhas também, se não te agradam, eles vão embora assim como entraram.

ARI. — Espero ao menos, que tenhas reunido o que há de melhor.

AGA. — Quantos são? Muitos?

FIO. — Cerca de meia dúzia.

AGA. (*Dando um grito*) — Ah!

FIO. — Então, meu bem, não há razão para esse susto! Isso tornará a escolha mais fácil! Se um não for de teu gosto, o outro será!

AGA. — E são nobre todos?

FIO. — Todos, um verdadeiro sentimento. Nobres assim, nunca se viu.

AGA. — Mas que espécie de nobres? Como são eles?

FIO. — Todos uns rapagões, educados, corretíssimos. O primeiro Baltazar Baltazaritch Jévakine, realmente um homem de valor, serviu na Marinha, este te servirá como uma luva. Diz que precisa de uma noiva bem rechonchuda, não quer

saber de mocinhas desminligüidas. Há também Ivan Pavlovitch, um funcionário da chancelaria, homem importante, tão digno, que a gente nem sabe como se aproximar dele. Grandalhão, de aspecto imponente. E como foi logo dizendo: "Não me venha com histórias pouco me importa que a noiva seja isto ou aquilo, diz-me logo quanto possui em bens móveis e imóveis," — Então respondi: "Tem isso, tem aquilo, paizinho." "Mentes, vagabunda!" E me soltou um palavrão, minha filha, palavrão que nem posso repetir diante de ti. Compreendi logo que era um tipo exigente.

AGA. — E que mais?

FIO. — Temos ainda Nicanor Ivanitch Anoutchikine. Esse é realmente delicado, lábios como framboesas, e distintíssimo: "De minha parte, preciso de uma noiva que seja bonita, de boas maneiras e que saiba falar francês." Sim, é um homem finíssimo de boa raça, de corpo delgado, suas pernas são longas e finas!

AGA. — Não, esse gênero não me diz nada. Não sei... Não vejo nada que me atraia...

FIO. — Se preferes alguém mais sólido então fica com Ivan Pavlovitch. Não pode haver melhor escolha. Esse, nem se precisa dizer, é realmente homem de peso: teria até dificuldades de passar por essa porta. Um latagão!

AGA. — Que idade tem?

FIO. — Moço ainda. Cinquenta anos ou menos.

AGA. — Como se chama?

FIO. — Chama-se Ivan Pavlovitch Omelette.

AGA. — Não é possível.

FIO. — É sim.



AGA. — Meu Deus, que nome! Imagina, minha querida Fiokla, se me venho a casar com ele, viro logo Agafia Tikhonovna Omelette. Misericórdia!

FIO. — Ah, minha filha, há nomes na Rússia, que só de ouvi-los levam a gente a fazer o sinal da cruz. Mas já que esse nome não te agrada, basta ficares com Balthazar Balthazaritch Jévakine. É tão distinto.

AGA. — Como são os cabelos dele?

FIO. — Belos cabelos.

AGA. — E o nariz?

FIO. — Mas o nariz... também é bonito. Tudo no seu devido lugar. É tão distinto. Só que — não te aborreças — como única mobília só dispõe do cachimbo, e nada mais.

AGA. — E quem mais me arran-jaste?

FIO. — Akinnf Stepanitch Pantéléiev, funcionário, conselheiro, ligeiramente gago, mas em compensação, tão modesto.

ARI. — Ficas só repetindo funcionário, funcionário, diga-nos antes se gosta de beber, isso é que é interessante.

FIO. — Quanto a beber, não posso dizer que não, ele bebe. Que queres, trata-se de um conselheiro titular, em compensação é meigo como seda.

AGA. — Ah, não, não quero saber de homem bêbado.

FIO. — A ti é que cabe resolver, minha filha! Se não gostas de um, pega outro! Embora não seja de todo mal bebericar um golezinho de vez em quando, não quer dizer que fique bêbado toda a semana. Até que às vezes ele se abstem.

AGA. — E quem mais?

FIO. — Tem um ainda, mas esse... É melhor deixá-lo de lado. Os outros são bem melhores.

AGA. — Quem é?

FIO. — Prefiro não te dizer. É verdade que é conselheiro da corte e condecorado, mas pesa tanto que não pode nem se locomover.

AGA. — E quem mais? Temos cinco apenas, tu me falaste em seis.

FIO. — E ainda não te basta? Vê só como isso já te preocupa, agorinha mesmo estavas morta de pavor!

ARI. — E que queres que a gente faça com teus nobres! É inútil que sejam seis, um só negociante vale por todos.

FIO. — Ah, não, Arina Pantéléievna. Um nobre sempre é mais distinto.

ARI. — E que tem isso? O negociante tem mais imponência quando põe seu boné de pele e parte a galope...

FIO. — Sim, mas o nobre com suas dragonas pode a qualquer momento fazê-lo parar e dizer: "Eh, negociantezinho, sai da frente que quero passar!" ou ainda: "mostrame, vil negociante, que veludo tens de primeira qualidade." E o negociante lhe fará salamaleques: "As suas ordens, meu paizinho, queira escolher." "Tira antes teu boné, espécie de velhaco!" Eis como um nobre trata o comerciante.

ARI. — Sim, mas o comerciante se quiser, lhe negará a fazenda e o teu nobre fica nú, sem nada para vestir.

FIO. — E o nobre espanca o comerciante.

ARI. — E o comerciante vai dar queixa à polícia.

FIO. — E o nobre ao senador.

ARI. — E o comerciante ao governador.

FIO. — E o nobre...

ARI. — Teu nobre não pode fazer mais nada. O governador está acima do senador! Você já está cacete com esses seus nobres: o nobre, quando é preciso, faz também seus salamaleques! (*Ouve-se bater na porta de entrada.*) Parece que a sineta tocou.

FIO. — Minha Nossa, são eles!

ARI. — Eles quem?

FIO. — Eles... alguns dos pretendentes.

AGA. — Ah, Deus do céu!

ARI. — Meu Deus, tende piedade de nós, pobres pecadores! Nem arrumei a casa ainda. (*Junta tudo o que está espalhado na mesa e corre para todos os lados.*) E a toalha, a toalha na mesa está imunda! Douniachka! Douniachka! (*Douniachka aparece.*) Depressa, traga outra toalha. (*Retira a toalha e continua a correr azafamada.*)

AGA. — Ah, minha tia, que devo fazer? Ainda nem estou vestida.

ARI. — Mas vá depressa te vestir, minha filha (*continua a agitar-se.* *Douniachka traz a toalha, cobre-se de novo a sineta.*). Corre até a porta e grita: "Já vou. (*Douniachka de longe.*) Já vou!"

AGA. — Titia, meu vestido ainda não está passado.

ARI. — Ah, meu Deus, meu Deus, tem piedade de mim! Põe outro.

FIO. — Então o que esperas? Agafia Tikhonovna, apressa-te, minha filha. (*Tocam a sineta.*) Ah, meu Deus, ele está esperando...

ARI. — Douniachka, manda entrar e peça para esperar. (*Douniachka corre à antecâmara e abre a porta. Ouve-se:*) "As senhores estão?" "Sim, queira entrar, por

favor." (*Todos olham com curiosidade pelo buraco da fechadura.*)

AGA. (*exclamando*) — Oh, é enorme!

FIO. — Já vem, já vem.

(Todas fogem)

#### Cena XIV

*Ivan Pavlovitch Omelette e Douniachka*

DOU. — Queira esperar. (*Sai.*)

OME. — Já que é preciso esperar, esperemos, contanto que não seja por muito tempo. Deixei o escritório apenas por alguns minutos. Deus me livre se o chefe nota minha ausência e alguém lhe vem dizer: "Foi escolher uma noiva!" Ele me esfregaria a noiva na cara!... Vejamos agora este inventário (*lê*). Uma casa de pedra de dois andares. (*Levanta os olhos e verifica.*) Está aqui! (*Retorna a leitura.*) Duas alas: uma ala sobre alicerces de pedra, uma de madeira... Sim, esta de madeira não vale nada. "Uma carruagem, um trenó de dois lugares". Com certeza, bons para o fogo. A velha assegura entretanto que tudo é de primeira qualidade, vá lá pela qualidade. "Duas dúzias de colheres de prata". É claro, numa casa destas não se podem dispensar colheres de prata". "Duas peliças". Hum! "Dois grandes edredons e dois pequenos". (*Aperta os lábios com ar entendido.*) "Seis pares de vestidos de seda, seis de algodão, dois robes de chambre, dois..." Tudo isso não interessa! "Lingerie, guardanapos." Isso é com ela. Entretanto, é preciso também verificar. No começo pro-

metem casas e carruagens, uma vez casado a gente só encontra plumas e penugens. (*Batem à porta. Douniachka corre a abrir. Ouve-se*) "As senhoras estão?" "Sim, queira entrar."

#### Cena XV

*Omelette e Anouchikine*

DOU. — Esperem um momento. Elas já vêm. (*Sai. Anouchikine cumprimenta Omelette*)

OME. — Meus respeitos.

ANO. — Não é ao pai da encantadora dona da casa que tenho a honra de falar?

OME. — Não, absolutamente. Não sou o pai. Nem mesmo tenho filhos.

ANO. — Queira desculpar.

OME. (*À parte*) — A cara desse sujeito me parece um tanto suspeita. Não terá vindo aqui com o mesmo objetivo que eu? (*Em alta voz.*) Veio com certeza ver a dona da casa?

ANO. — Não, precisamente... entrei por entrar...

OME. (*À parte*) — Mentiroso. "Entre por entrar", o que pretende é casar-se, o malandro! (*Batem à porta. Douniachka correndo, atravessa a cena para abrir. Ouve-se:*) "As senhoras estão?" "Sim, queira entrar."

#### Cena XVI

*Os mesmos e Jevakine*

JEV. (*A Douniachka*) — Por favor, minha filha, dê-me uma escovadela. É incrível o que há de poeira na rua. Tire-me essa sujeira. (*Virando-se.*) Obrigado, filha! Veja só

isto aqui! Não parece uma aranha passeando? E aqui nas abas, não encontras nada? Obrigado, milha filha. Veja por aqui, ainda há alguma coisa. (*Passa a mão na manga do seu fraque, depois olha Anouchikine e Omelette.*) Isto é do puro tecido inglês! E como já me prestou serviço! Em 95, quando nossa esquadra estava na Sicília, eu então segundo tenente, fiz com ele um uniforme; em 1801, sob o Imperador Paulo I, fui promovido a Primeiro Tenente, e o pano ainda estava novinho; em 1814, fiz uma expedição à volta do mundo, apenas as beiras estavam um pouco puídas; em 1815, entrei para a reserva, e virei-o pelo avesso. Há dez anos que o uso, e ainda parece novo. Obrigado, mais uma vez, minha filha, você é um amor. (*Faz um aceno com a mão, aproxima-se do espelho, e conserta os cabelos.*)

ANO. — Ousaria perguntar-lhe algo sobre a Sicília; há pouco falou sobre a Sicília; será realmente uma bela região, a Sicília?

JEV. — Magnífica. Passamos lá 34 dias. A vista, posso dizer, é admirável. Todas essas montanhas, esses arbustos onde crescem granadas, e por toda a parte, lindas italianas, verdadeiras rosas, dava até vontade de beijá-las.

ANO. — E são bem educadas?

JEV. — Maravilhosamente. Entre nós, só as condessas são tão bem educadas assim. Às vezes, ao passear pelas ruas, e o senhor sabe, um tenente russo... Aqui, naturalmente, os galões, os bordados de ouro; e de repente uma dessas morenas... Lá cada casa tem sua varandinha e os tetos são tão chatos como esse chão, basta olhar para cima e logo se descobre uma dessas lindas rosas

penduradas na varanda. Então, naturalmente, para se ficar à altura... (*Saúda profundamente com um grande gesto da mão.*) E ela, ela então responde assim (*faz um sinal com a mão.*) Naturalmente vestida à moda do país. Um corpete de fitas, alguns brincos, um verdadeiro encanto.

ANO. — Permita-me ainda uma pergunta: Que língua falam na Sicília?

JEV. — Francês, naturalmente.

ANO. — E todas as moças, sem exceção, falam francês?

JEV. — Todas. O senhor nem vai acreditar: durante os trinta e quatro dias que lá passamos não ouvi sequer uma palavra em russo.

ANO. — Nem uma palavra?

JEV. — Nenhuma. E não me refiro somente aos nobres, e outros senhores, ou melhor a todos os oficiais, mas, tome por exemplo um simples camponês da região, desses que carregam nas costas o que há de mais pesado e diga-lhe: "dê-me um pedaço de pão, meu amigo" ele não compreenderá, juro que não compreenderá; mas se disser em francês "Dateci del pane" ou "Portate vino", ele logo compreende e trará depressa o que desejar.

OME. — Pelo que vejo, esta Sicília deve ser um país bem curioso. O senhor acaba de falar em camponês, como é o camponês de lá? Pa-recido com o nosso, ombros largos, cavando a terra, ou não?

JEV. — Não lhe posso dizer. Não reparei se trabalham ou não no campo, mas quanto a mascar fumo eles mascam, chegaram mesmo a entupir as bochechas. Os meios de transporte são muito baratos; lá, por assim dizer, só tem água. E gondolas

por toda parte. Naturalmente, em cada uma, uma italianazinha, uma dessas flores delicadamente enfeitadas, uma blusinha, um foulard. Conosco havia também oficiais ingleses, gente da nosas igualha, oficiais de marinha; no começo era até engraçado, ninguém se entendia bem, mas depois, com a intimidade, nos compreendíamos às mil maravilhas. Se a gente mostrava, por exemplo, uma garrafa, um copo, o outro compreendia logo que queríamos beber; levando-se a mão à boca, e fazendo com os lábios paff, paff, percebia-se logo que se queria fumar cachimbo. O que lhe poso dizer é que é uma língua muito fácil, em três dias nossos oficiais já se compreendiam perfeitamente.

OME. — Pelo que vejo a vida é muito interessante nesses países estrangeiros. Tenho muito prazer em conhecer um homem que viajou tanto. Permita-me que lhe pergunte: a quem tenho a honra de falar?

JEV. — Jevakine, tenente da reserva. Permita-me perguntar com quem tenho a felicidade de conversar?

OME. — Ivan Pavlovitch Omelette, funcionário de chancelaria.

JEV. (*que ouviu mal*) — Sim, eu também acabo de comer um pedaço. Sabia que a viagem era longa, o tempo está frio, engoli um arenque com um pedaço de pão.

OME. — Creio que o senhor me entendeu mal: Omelette é meu nome de família.

JEV. (*se inclinando*) — Queira desculpar, sou um pouco surdo. Realmente entendi o senhor dizer que tinha acabado de comer um omelete.

OME. — Ah, não houve jeito! Cheguei a pedir a meu general a autorização de me chamar Omeletão, mas os meus me dissuadiram disso, dizendo que isso equivale à cabeça de leitão.

JEV. — Há de notar que essas coisas acontecem em nosso meio, na terceira divisão todos os oficiais e marinheiros tinham nomes realmente estranhos, Lixo, Porqueira, Suor. E um tenentezinho, por sinal que um bom tenente chamava-se simplesmente Buraquinho. O capitão chamava às vezes: "Eh, Buraquinho, vem cá", e todos caçoavam. Sai daí, Buraquinho, diziam-lhe às vezes. (*Ouve-se bater. Fiokla atravessa a cena correndo para abrir.*)

OME. — Oh, bom dia, minha velha.

JEV. — Bom dia, minha flor, como vai?

ANO. — Bom dia, mamãe Fiokla Ivanovna!

FIO. — (*Ofegante*) — Obrigado, meus queridos, vou indo bem, vou indo bem. (*Ela abre a porta. Na antecâmara ouve-se:*) "As senhoras estão em casa? — Sim" (*em seguida algumas palavras indistintas às quais Fiokla responde zangada.*) "O que está pensando, afinal?"

## Cena XVII

Os mesmos, Kotchkariov, Podkoliossine e Fiokla

KOT. — (*A Podkoliossine*) — Lembre-se, coragem, e muita coragem. (*Olha em torno de si e sauda as pessoas presentes, com surpresa. À parte:*) Quanta gente! Serão todos pretendentes? Que significa isso? (*Empurra Fiokla com o coto-*

velo e *lhe diz baixinho*). Onde foste arranjar todos esses gaviões?

FIO — Não há gaviões aqui. Só gente de bem.

KOT. — Muitos convidados, mas tudo gente de segunda.

FIO. — Ocupa-te da tua panelinha, não há motivo para orgulhar-se. A roupa é de veludo mas os bolsos são furados.

KOT. — E os teus? Ricaços de carteira vazia. (*Em voz alta.*) Mas que está ela fazendo agora? Esta porta deve dar para o quarto dela. (*Aproxima-se da porta.*)

FIO. — Descarado! Não vês que está se vestindo!

KOT. — E daí? O que é que tem? Vou apenas dar uma espiadela. (*Olha pelo buraco da fechadura.*)

JEV. — Permita que eu também satisfaça minha curiosidade.

OME. — Eu também desejaria espiar.

KOT. — (*Continuando a olhar*) — Mas não se vê nada, senhores, há uma forma branca, impossível distinguir se é mulher ou travesseiro. (*Todos entretanto cercam a porta e tentam olhar.*)

KOT. — *Chut! Vem alguém.* (*Todos dão um salto para trás.*)

## Cena XVIII

*Os mesmos, Arina e Agafia*

(*Entram e cumprimentam.*)

ARI. — Poderia saber a que devo o prazer de sua visita?

OME. — Soube pelos jornais que a senhora deseja tratar um negócio de fornecimentos de lenha e sendo funcionário de uma administração

de Estado vim saber que qualidade de lenha poderia fornecer, qual a quantidade, e em que prazo.

ARI. — Mesmo não tendo nenhum negócio a tratar por empreitada, tenho muito prazer com sua visita. A quem tenho a honra de falar?

OME. — Ivan Pavlovitch Omelette.

ARI. — Queira sentar-se. (*A Jevakine.*) E o senhor...

JEV. — Eu também li nos jornais um anúncio a propósito de não sei quê, então pensei, eu vou indagar, além do mais, o tempo estava bom, o percurso agradável, a relva brotando por toda parte.

ARI. — O seu nome, por favor?

JEV. — Tenente de marinha, da reserva, Baltazar Baltazaritch Jevakine, o segundo. Havia outro Jevakine, na Marinha, mas esse pediu a reserva muito antes de mim. Foi ferido abaixo do joelho, mas a bala entrou de uma maneira tão esquisita que não tocou o próprio joelho, mas *lhe* afetou um nervo, de tal maneira que quando se fica diante dele, tem-se a impressão que ele vai *lhe* dar uma joelhada não se sabe onde.

ARI. — Por favor, queira sentar-se. (*A Anoutchikine.*) Poderia saber o motivo...

ANO. — Motivo de vizinhança. Morando pertinho da senhora...

ARI. — Na casa da mulher do negociante touloubova, mesmo em frente.

ANO. — Não, no momento ainda estou morando no quarteirão dos Peski, mas pretendo breve instalar-me nas vizinhanças, cá por estes lados.

ARI. — Por favor, queira sentar-se (*a Kotchkariov.*) E o senhor?

KOT. — Então, não me reconhece? (*A Agafia.*) E a senhorita também?

AGA. — Quer me parecer que nunca o vi.

KOT. — Lembre-se bem, tenho certeza que já me viu em algum lugar.

AGA. — Realmente, não me lembro. Na casa de Biriouchkine, talvez.

KOT. — Precisamente da casa dos Biriouchkine.

AGA. — Ah, não sabe do que aconteceu à filha?

KOT. — Claro que sim, ela se casou.

AGA. — Não, coisa muito mais triste, quebrou uma perna.

ARI. — Gravemente. Voltava de noite, de carruagem, o cocheiro estava bêbado, e derrubou-a.

KOT. — Sim, sim, foi isso mesmo, sabia que havia alguma coisa nesse sentido... Que ela se tinha casado ou quebrado a perna.

ARI. — Posso saber seu nome?

KOT. — Como não! Ilia Formitch Kotchkariov, somos mesmo um pouco parentes. Minha mulher fala na senhora constantemente. Com licença (*toma Podkoliossine pelo braço e o faz avançar*). Meu amigo Podkoliossine, Ivan Kouzmitch, conselheiro da corte, chefe de expedição, é ele que dirige todos os negócios, conhece a fundo o seu ofício.

ARI. — (*a Podkoliossine*) — Dê-me o nome de novo. Como é mesmo?

KOT. — Podkoliossine, Ivan Kouzmitch Podkoliossine. Seu diretor só aparece para constar. É Ivan Kouzmitch, sozinho, que dirige tudo.

ARI. — Muito bem, queira sentar-se.

### Cena XIX

#### Os mesmos e Starikov

STA. — (*Cumprimentando de modo rápido, à maneira de um negociante com as mãos nas cadeira*) — Bom dia, Arina Panteleievna. Os rapazes do mercado disseram-me que você vendia lã, minha velha?

AGA. — (*Desviando-se com pouco caso, à meia-voz, mas de modo a que a ouçam*) — Aqui não é uma casa de negócios.

STA. — Ah, sim! Será que cheguei em hora imprópria? Ou concluíram o negócio sem me esperar.

ARI. — Entre, por favor, Alexis Dmitriévitch. Não temos lã para vender, mas temos o prazer da sua visita. Sente-se, por favor. (*Todos se sentam — Silêncio.*)

OME. — Está um tempo esquisito, hoje. Esta manhã parecia que ia chover, e agora parece que o tempo melhorou.

AGA. — Sim, é um tempo curioso. Às vezes, parece bom, de repente põe-se a chover. Muito desagradável.

JEV. — É como na Sicília, onde estivemos, na primavera, com a nossa esquadra, época que corresponde ao nosso mês de Fevereiro. Às vezes a gente sai à rua com um belo sol, quando menos se espera desanda a chover, ah sim, e chove de fato.

OME. — O mais desagradável e a gente viver sozinho num tempo como este. Para um homem casado, não é a mesma coisa; não se aborrece, mas quando se está só... é realmente...

JEV. — A morte! Uma verdadeira morte!

ANO. — Sim, realmente...

KOTU. — Uma verdadeira tortura e se maldizer a vida! Deus nos livre de tal provação!

OME. — E se tivesse de escolher, Senhorita? Permita que lhes pergunte: qual seria o seu gosto? Desculpe-me de estar lhe falando com tamanha franqueza. Qual a profissão que no seu modo de pensar, lhe parece mais conveniente a um marido?

JEV. — A senhorita quereria ter por marido um homem familiarizado com os temporais do mar?

KOT. — Não, não, eu acho que o melhor marido seria um homem capaz de dirigir quase que sozinho um departamento inteiro do ministério.

ANO. — Por que essa presunção? Por que desdenhar um homem que, embora tenha servido na infantaria, sabe apreciar as maneiras da alta sociedade.

OME. — Senhorita, à senhora é que cabe decidir. (*Agafia cala-se.*)

FIO. — Responda, responda, minha filha! diga-lhes alguma coisa!

OME. — Então, senhorita?

KOT. — Qual a vossa opinião, Agafia Tikhonovna?

FIO. — (*baixo a Agafia*) — Diga-lhes alguma coisa, diga: "Eu lhes agradeço", ou "muito prazer". Não é direito ficar calada.

AGA. — (*Baixo*) — Estou com vergonha, encabulada, quero ir embora, quero ir embora! Tiazinha, receba-os por mim.

FIO. — Ah, não nos envergonha, não vá embora, vai nos cobrir de ridículo! Só Deus sabe o que eles poderão pensar de nós!

AGA. — Não, não quero saber, vou-me embora, vou-me embora! (*Ela foge Fiokla e Arina a acompanharem.*)

### Cena XX

OME. — Ah, e agora? Foram-se! Que significa isto?

KOT. — Com certeza aconteceu qualquer coisa.

JEV. — Algum contratempo na toilette... Há sempre alguma coisa que consertar, uma camisa, um alfinete. (*Fiokla entra. Todos se precipitam a seu encontro, perguntando: "o que houve houve, etc."*.)

KOT. — Que aconteceu?

FIO. — Nada. Juro que não aconteceu nada.

KOT. — Então por que saiu?

FIO. — Os senhores a intimidaram, eis a razão. Sentiu-se tão constrangida que não pode ficar. Pede desculpas e os convida a tomar xícara de chá esta tarde. (*Sai*)

OME. — (*À parte*) — Ah, conheço essa história de chá! Eis a razão porque não gosto dessas visitas, sempre a mesma coisa! Hoje é impossível, venha amanhã, e depois... depois de amanhã, tomar uma xícara de chá, em seguida, vou ver... Entretanto, não é difícil. Realmente, não há razão de se afligir. Sou um homem ocupado com os diabos! Não tenho tempo a perder.

KOT. — (*A Podkoliossine*) — Não é de todo má, a dona da casa?

POD. — Sim, é interessante!

JEV. — De minha parte, acho bem bonitinha essa pequena.

KOT. — (*À parte*) — Aí está! Este imbecil caiu de amores pela pequena! Ainda vai nos atrapalhar.

(em alta voz). Ah, não, não tem nada de bonita, absolutamente!

OME. — O nariz é grande demais.

JEV. — Não notei. Eu acho que é um amor de pequena.

ANO. — Concorde com esses senhores. Não, não é bem isto... É bem possível que ela ignore as belas maneiras. Será que sabe ao menos falar francês?

JEV. — Por que não experimentou? Vocês poderiam ter lhe falado em francês! Talvez ela saiba!

ANO. — O senhor está pensando que eu sei falar francês? Não, não tive a sorte de receber instrução. Meu pai, era um canalha, um brutalhão. Nem mesmo pensou em fazer com que eu aprendesse francês. Quando criança, era fácil aprender, bastava me dar umas palmadas e eu teria aprendido, certamente que o teria.

JEV. — Uma vez que o senhor não sabe essa língua, que adianta que sua mulher...

ANO. — Ah não, para a mulher não é a mesma coisa! É absolutamente necessário que uma mulher saiba francês. Do contrário, na casa dela, por isso ou por aquilo, (*faz um gesto*) nada andarão direito.

OME. — (*À parte*) — Está aí um problema que pouco me preocupa. Eu trato logo de examinar por fora a casa, e as alas. E se tudo estiver direito, levo desde já o meu quinhão. Esses pretendentinhos não são perigosos; uns magricelas, as moças não gostam desse tipo de homens. (*Sai*).

JEV. — Que tal uma cachimbada, agora? (*A Anoutchkine.*) Não vamos na mesma direção? Onde mora, se me permite perguntar?

ANO. — No quarteirão dos Peski. Travessa Petrovska.

JEV. — Sim, teria que fazer uma grande volta, moro na ilha, mas isso é o menos, posso acompanhá-lo. (*Saem*).

STA. — (*À parte*) — Já vi tudo, está se fazendo de orgulhosa. Mais dias menos dias, Agafia Tikhonovna, você há de chegar. Senhores, com meus respeitos! (*Sauda e sai*).

## Cena XXI

### *Podkoliossine e Kotchkariov*

POD. — Que estamos esperando, vamos embora também!

KOT. — Então, confesse agora: a pequena é bonita mesmo!

POD. — A falar verdade, não me agrada tanto!

KOT. — Vamos, o que é que há? Há pouco achavas que era deslumbrante.

POD. — Não sei, mas não é isso, o nariz é grande demais, não fala francês...

KOT. — Esta é boa agora. Que necessidade tens de francês?

POD. — De qualquer maneira uma noiva deve saber francês.

KOT. — Mas, por que?

POD. — Bem, não sei mesmo porque... enfim... porque... não é direito.

KOT. — Ora essa, basta que um imbecil te tenha dito isto para que o repitas por tua vez. Mas é uma beleza, meu caro, uma verdadeira maravilha! Igual não encontrarás!

POD. — Sim, no começo achei encantadora. Mas quando os outros começaram a dizer: "ela tem um na-

riz comprido, tem um nariz comprido", eu fui olhar de mais perto, e também achei que tinha um nariz comprido.

KOT. — Bobalhão, caiu como um patinho! Mas fizeram de propósito, para que não gostasses dela. Eu também fiz o mesmo, é a regra do jogo. Mas, meu caro, trata-se de uma moça como raramente se vê. Bastam os olhos, eles falam, vivem, brilham! E o nariz nem sei como descrevê-lo. Que brancura de alabastro! Nem mesmo o alabastro serve de comparação. Pensa bem!

POD. — (*Sorrindo*) — Sim, agora estou vendo. Ela é bonita, sem dúvida!

KOT. — Mas claro que é linda! Escuta aqui. Agora que eles já saíram, vamos procurá-las, explicar a situação, e acabemos com isso!

POD. — Ah não, isso eu não faço!

KOT. — Por que?

POD. — Ah, não seria decente! Somos muitos, que ela escolha por si mesma.

KOT. — Não tens nada que te ocupar dos outros! Temos a concorrência? Se queres, eu despeço todos num minuto.

POD. — E como te vais arranjar?

KOT. — Isso é comigo. Tu me dás a palavra de que depois não recusarás?

POD. — Se fazes questão, posso dá-la! Estás vendo que sou franco quero me casar!

KOT. — Tua mão!

POD. — (*Estendendo a mão*) — Toque.

KOT. — É o que eu queria!

(*Saem*)

PANO

2º ATO

*Um quarto na casa de Agafia  
Tikhonovna*

Cena I

*Agafia Tikhonovna só, depois  
Kotchkariov*

AGA. — Na verdade, é difícil a escolha. Se fosse um, ou dois, ainda vá lá, mas quatro! Como decidir? Nicanor Ivanitch Anouchkine não é de todo mau, apesar de magro. Ivan Kouzmitch Podkoliossine também não é mau. E para dizer a verdade Ivan Pavlovitch Omelette apesar de gordo, é bem simpático. Baltazar Baltazaritch Jevakine também tem qualidades. Ah, como é difícil escolher. Não sei o que fazer! Se pudesse plantar o nariz de Ivan Kouzmitch em cima dos lábios de Nicanor Ivanitch e se pudesse tomar um pouco da elegância de Baltazar Baltazaritch e adaptá-la à gordura de Ivan Pavlovitch, aí então a minha escolha estaria feita. Ao passo que agora, só de pensar nisso me dá dor de cabeça. Acho que o melhor ainda seria tirar a sorte. Entregar-me às mãos de Deus. O que sair será meu marido. Vou escrever seus nomes em pedacinhos de papel, dobrá-los e em seguida, aconteça o que acontecer. (*Vai à secretária, toma um papel, tesouras, corta os bilhetes, e dobra-os falando ao mesmo tempo.*) Situação embaraçosa a de uma moça quando está apaixonada! Homem algum se poderia em nosso lugar nem tentaria compreender. Bem, tudo pronto. Aqui estão todos. Só falta pô-los na minha cestinha, fechar os olhos,

e esperar a sorte. (*Põe os bilhetes e mistura-os.*) Estou com medo. Ah, Deus queira que seja Nicanor Ivanitch! Não, por que ele? Seria melhor Ivan Kouzmitch! E por que Ivan Kouzmitch? Em que os outros são piores? Não, não quero... Ficarei com o que sair, seja quem for. (*Procura na cestinha, e em vez de tirar um só bilhete, tira todos.*) Ouf! Tirei todos, todos! Meu coração está pulando. Mas só preciso de um, unicamente um, apenas um! (*Repõe os bilhetes na cestinha e agita-os.*) (*Neste momento Kotchkariov entra devargazinho e pára atrás dela.*) Ah, se pudesse tirar Baltazar — não queria dizer Nicanor Ivanitch... não não quero, não quero, seja o que a sorte designar.

KOT. — Fique com Ivan Kouzmitch, é o melhor.

AGA. — Ah. — (*Dá um grito e esconde a rosto nas mãos, não se atrevendo a virar-se.*)

KOT. — De que tem medo? Nada receie, sou eu. Fique com Ivan Kouzmitch, eu lhe garanto.

AGA. — Ah, que vergonha, o senhor ouviu tudo.

KOT. — E que importância tem isso? Não sou seu parente? Não há razão para se envergonhar. Mostre o seu bonito rostinho.

AGA. — Não, estou com vergonha. (*Descobre apenas a metade do rosto, nas mãos.*)

KOT. — Vamos, fique de uma vez com Ivan Kouzmitch.

AGA. — Ah! — (*Dá um grito e de novo esconde o rosto entre as mãos.*)

KOT. — Realmente, é um homem maravilhoso. Um administrador que conhece a fundo seu ofício... Um homem admirável!

AGA. — (*Descobrimdo pouco a pouco o rosto.*) E o outro? Nicanor Ivanitch é também um homem muito direito.

KOT. — Desculpe-me, mas é um João Ninguém comparado a Ivan Kouzmitch.

AGA. — Por quê?

KOT. — Mas é evidente! Ivan Kouzmitch é um homem, um homem realmente como não se encontra igual!

AGA. — E Ivan Pavlovitch?

KOT. — Ivan Pavlovitch também é um João Ninguém! De resto todos os demais não valem nada!

AGA. — Todos?

KOT. — A senhorita mesmo pode julgar, é só comparar. De um lado, você tem alguém: Ivan Kouzmitch. Do outro, os João Ninguém, Ivan Pavlovitch, Nicanor Ivanitch, nem se sabe bem o que são!

AGA. — É verdade. Parecem... modestos demais.

KOT. — Modestos! Homens brigões, que só procuram encrencas. Pode ficar certa de que levará uma surra no dia seguinte do casamento.

AGA. — Ah, meu Deus, é a pior desgraça que me poderia acontecer.

KOT. — Também acho. Não se pode imaginar nada pior.

AGA. — Então, o senhor me aconselha a escolher Ivan Kouzmitch?

KOT. — Ivan Kouzmitch, evidentemente! (*À parte.*) Creio que a senhorita está bem encaminhada. Padkoliossine me espera, vou procurá-lo quanto antes.

AGA. — Então, para o senhor é Ivan Kouzmitch?

KOT. — Sem a menor dúvida!

AGA. — E os outros, terei que recusá-los?

KOT. — Claro.

AGA. — E como fazer! Não tenho coragem!

KOT. — Por quê? É só dizer-lhes que a senhorita é muito moça e que não quer se casar.

AGA. — Não vão acreditar e perguntarão: Por que? Como?

KOT. — Bem, se a senhorita quer acabar com isso de uma vez, é só dizer: "Dêem o fora, imbecis!"

AGA. — Como se pode dizer tal coisa?

KOT. — Experimente e eu lhe garanto que desaparecerão todos, sem nada perguntar.

AGA. — Mas isso não seria correto.

KOT. — E o que é que tem? A senhorita não os veria mais.

AGA. — De qualquer modo, não é correto. Vão se aborrecer.

KOT. — E daí? Não podem fazer nada. O pior que pode acontecer é um deles cuspir-lhe na cara, só isso!

AGA. — O senhor está vendo.

KOT. — Que mal há nisso? Garanto que isso já aconteceu a muita gente. Conheço mesmo um homem distinto, de face rosada, que de tal maneira amolou seu superior pedindo aumento que o outro não se contendo mais, cuspiu-lhe na cara. "Toma", disse-lhe ele, "aqui está teu aumento! Dê o fora, vá pro inferno!" O que não impediu que fosse aumentado. Não há nada de grave numa cuspidela. Seria aborrecido se a pessoa não tivesse um lenço à mão, mas quando o tem no bolso, tira-o, enxuga-se, e pronto. (*Batem à porta.*) Alguém está chegando. Com certeza algum deles, não quero encontrá-los. Não haverá outra saída?

AGA. — Sim, pela escada de serviço. Na verdade, estou tremendo.

KOT. — Não há de ser nada. Fique calma. (*À parte.*) Vou depressa trazer Podkoliossine.

## Cena II

### Agafia e Omelette

OME. — Vim de propósito, senhorita, um pouco cedo, para conversar a sós com a senhorita, bem calmamente. Minha situação superior que já a conhece, sou assistente de (collège), benquisto pelos meus superiores, respeitado pelos meus subordinados. Só me falta uma coisa: uma companheira fiel.

AGA. — Perfeitamente.

OME. — Acabei de achar essa companheira. Essa companheira é a senhorita. Diga-me francamente: sim ou não? (*Olha para seus ombros.*) (*À parte.*) — Nada magrinha, essa pequena; é até bem sacudida.

AGA. — Sou ainda muito moça, nem tenho vontade de me casar.

OME. — Então, em que deu toda a trabalhadeira da velha? Quem sabe a senhorita quis dizer outra coisa, explique-se melhor (*ouve-se bater.*) O diabo que os carregue! Não se tem sequer um minuto para conversar seriamente.

## Cena III

### Os mesmos e Jevakine

JEV. — Perdão, senhorita, talvez tenha vindo cedo demais. (*Volta-se e percebe Omelette.*) Ah, já encontro alguém. Ivan Pavlovitch, meus respeitos.

OME. (*À parte*) — O diabo te carregue com teus respeitos! (*Em voz alta.*) Então, senhorita, só quero uma palavra: sim ou não. (*Torna a bater a campainha.*) (*Omelette cospe raiva.*) — Outra vez esta sineta!

## Cena IV

### Os mesmos e Anoutchkine

ANO. — Talvez tenha chegado um pouco mais cedo, senhorita, do que recomenda o código das boas maneiras... (*Notando os outros, faz uma exclamação e saúda.*) Minhas homenagens!

OME. (*À parte*) — Fique com as tuas homenagens! Não precisavas ter vindo, melhor seria que tivesses quebrado uma perna no caminho! (*Em voz alta.*) Então, senhorita, espero que se decida, sou um homem atarefado, não disponho de muito tempo: sim ou não.

AGA. (*perturbada*) — Não, é inútil, é inútil. (*À parte.*) — Não sei o que dizer.

OME. — Como inútil? Que quer dizer? Explique-se!

AGA. — Não, não é nada. Não quis... (*Encorajando-se.*) — Vá-se embora. (*À parte, juntando as mãos.*) Mas meu Deus, o que é que eu disse?

OME. — Como, vá-se embora! O que significa vá-se embora! Permita-me saber o que isso significa. (*As mãos na cadeiras, ameaçador, aproxima-se dela.*)

AGA. (*Fixando-o exclama*) — Ah, vai me bater, vai me bater! (*Foge. Omelette fica de boca aberta. Arina*



corre e vendo Omelette exclama por sua vez:) "Vai nos bater!" (Foge.)

OME. — Não compreendo nada! Que confusão! (Batem à porta, depois ouvem-se vozes.)

VOZ DE KOT. — Mas entre de uma vez! Que deu em você?

VOZ DE POD. — Passe na frente, que eu o sigo. Preciso amarrar uma presilha.

VOZ DE KOT. — Não, eu te conheço, acabas fugindo.

VOZ DE POD. — Não, não, juro que não.

## Cena V

### Os mesmos e Kotchkariov

KOT. (Entrando) — Realmente, precisas amarrar os cordões!

OME. (À Kotchkariov) — Diga-me, por favor, a noiva não será, por acaso, meio maluca?

KOT. — Por quê? Que aconteceu?

OME. — Seu procedimento é dos mais curiosos. Fugiu de repente e pos-se a gritar: "Vai me bater, vai me bater!" Realmente, é absurdo.

KOT. — Com efeito, ela às vezes costuma ficar assim. Um tanto.

OME. — Diga-me, o senhor é parente?

KOT. — Sim, sou.

OME. — E em que grau?

KOT. — A bem dizer, não tenho a menor idéia. Uma das tias da minha mãe era qualquer coisa de seu pai. Ou melhor seu pai era alguma coisa de minha tia, minha mulher é que sabe. Isso é coisa dela.

OME. — E há muito tempo que ela é meio assim?

KOT. — Desde criança.

OME. — Seria melhor, é claro, que fosse inteligente. Mas, mesmo

assim, uma idiota não é de todo mau, contanto que seu dote seja garantido.

KOT. — Mas ela não traz absolutamente nada.

OME. — Como, nada? E a casa de pedra?

KOT. — Essa casa tem apenas fama de ser de pedra. Se soubesse como é construída, as paredes de tijolo, entre os tijolos uma porção de porcarias: cascalho, entulhos, cisco e outras coisas.

OME. — Será possível?

KOT. — Com certeza. O senhor sabe muito bem como hoje se constroem casas, unicamente como garantia de empréstimo.

OME. — Entretanto, não me consta que esteja hipotecada.

KOT. — Quem o disse? Hipotecada, e sem pagar juros há mais de dois anos. Além disso, ela tem no palácio, um irmão que também está de olho na casa. Um espertalhão como nunca se viu igual. Capaz de arrancar a camisa até da própria mãe, esse patife.

OME. — Entretanto, a comadre me dizia... Ah, rebotalho de gente! (À parte.) E se ele está mentindo? Vamos submeter a velha a um interrogatório severo, e se acaso for verdade mesmo ela há de ser haver comigo!

ANO. — Permita-me fazer-lhe uma pergunta: Como não sei francês, confesso que me é difícil perceber se uma mulher o fala ou não. Será que a dona da casa fala francês?

KOT. — Não pesca uma palavra.

ANO. — Não é possível!

KOT. — Vejamos, estou em condições de saber. Ela e minha mulher

foram internas no mesmo colégio. Era uma perguiçosa inveterada sempre de castigo e com as orelhas de burro. O professor de francês dava-lhe surras.

ANO. — Acredite que desde o primeiro momento tive o pressentimento de que não sabia francês!

OME. — Bolas para o francês! Mas que esta maldita comadre tenha ousado... Ah, a futriqueira, a bruxa velha! Se o senhor soubesse em que termos ela me descreveu esta moça! Uma obra-prima, verdadeira obra-prima! Casa de pedra, alas sobre alicerces, colheres de prata, trenós — basta sentar e mete o chicote, cocheiro! Em resumo, isto ultrapassa o que se pode ler num romance. Ah, bruxa velha, se um dia te pego!

## Cena VI

### Os mesmos e Fiokla

(Ao verem Fiokla todos se precipitam gritando)

OME. — Ah, lá vem ela! Chega para cá, bruxa velha! Chega para cá!

ANO. — Com o que então você mentiu. Fiokla Ivanovna!

KOT. — Venha cá, vamos acertar as contas!

FIO. — Não entendo nada! Vocês me atordoam.

OME. — A casa não é construída de tijolo, velha embusteira, e tu mentiste com as tuas invenções.

FIO. — Não sei de nada, não fui eu quem a construiu. Se a fizeram assim é porque havia alguma razão.

OME. — E além do mais, está hipotecada! O diabo que te arrebente maldita feiticeira! (Ele treme de raiva.)

FIO. — Vejam só! Ele me insulta! Outro qualquer, teria me agradecido os passos que dei.

ANO. — E a mim, Fiokla Ivanovna, você me garantiu que ela sabia francês.

FIO. — Mas sabe, meu filho, sabe. Assim como alemão e o resto; é muito prendada.

ANO. — Ah, não vou nisso! Acho que ela só fala mesmo é russo.

FIO. — Que mal há nisso? O russo é mais fácil de compreender, eis por que fala russo. Se falasse turco, você ficaria aborrecido, não entenderia nada. Além do mais, não vale a pena discutir, a gente já sabe o que é russo, uma língua que todos os santos falaram.

OME. — Vamos, aproxima-te, maldita feiticeira! Venha cá!

FIO. (*Recuando para a porta*) — Não, eu o conheço, você tem a mão pesada, é capaz de me bater.

OME. — Eu te prometo, sua fingida, que não ficará nisso, farei com que a policia te detenha, para que aprendas a respeitar as pessoas de bem. Tu vais ver! Quanto à noivinha, tu lhe dirás de minha parte, que ela não é mais do que uma sabidona, ouviste? É isso que lhe vais dizer. (*Sai.*)

FIO. — Vejam só que sujeito desfrutável! Como é gordo e grandalhão permite-se tudo. Você também não passa de um boboca; isso é que você é!...

ANO. — Confesso, minha cara; que nunca pensei que fosse me enganar dessa maneira. Se tivesse sabido que a noiva era tão mal educada, jamais teria posto os pés aqui. Jamais, sabel! (*Sai.*)

FIO. — Ou ficaram loucos, ou beberam demais. Como são exigentes!

Foi a instrução que virou a cabeça deles!

## Cena VII

*Fiokla, Kotchkariov e Jevakine*

(*Kotchkariov ri a bandeiras despregadas, olhando Fiokla e apontando com o dedo*)

FIO. (*Com raiva*) — Por que ri tanto? (*Kotchkariov continua a rir.*)

FIO. — Decididamente, está com vontade de rir!

KOT. — Olha só a casamenteira! Mete-se a casar as pessoas, e sabe como se arranjar! (*Ri mais.*)

FIO. — Começou a crise! Não me espanta que tua falecida mãe tenha enlouquecido antes de te dar à luz. (*Sai furiosa.*)

## Cena VIII

*Kotchkariov e Jevakine*

KOT. (*Rindo sempre*) — Ah, não agüento mais, não agüento! Parece que vou arrebentar! (*Continua a rir*) (*Jevakine vendo o outro a rir, começa a rir também*) (*Kotchkariov, sem forças cai num sofá.*) Oh, está acima de minhas forças! Se continuo assim, vou estourar!

JEV. — Aprecio muito o seu caráter alegre. Tínhamos, na esquadra do capitão Voldyriov, um segundo tenente chamado Pietoukhov, que era também muito alegre. Bastava mostrar-lhe um dedo, para que logo se pusesse a rir, e Deus me perdoe, ria às vezes até a noite, era tão irresistível que, só de vê-lo, todos começavam a rir também.

KOT. (*Tomando fôlego*) — Senhor Todo Poderoso, tem piedade de nós, pobres pecadores! Em que foi se meter esta velha maluca! Como se fosse capaz de casar alguém! Ao passo que eu, eu caso quem quero!

JEV. — Como, o senhor pode realmente tratar um casamento?

KOT. — Claro que sim! Caso quem quer que seja com quem quiser.

JEV. — Então, case-me com a dona da casa!

KOT. — O senhor? Por que quer se casar?

JEV. — Como por quê? Permita-me observar que sua pergunta é um tanto estranha. Sabe-se lá porquê!

KOT. — Mas, o senhor acaba de ouvir, ela não tem dote.

JEV. — Nada é impossível. Evidentemente é aborrecido, mas, no final das contas, com uma moça tão encantadora, de tão finas maneiras, pode-se viver mesmo sem dote. Um quarto pequeno (*mede-o com um gesto*) com uma salinha, um biombo ou alguma outra separação...

KOT. — Mas o que é que tanto lhe agradou nela?

JEV. — Para falar verdade, agradou-me porque é bem roliça. Sou um entusiasta do fisico feminino.

KOT. (*Olhando de lado, à parte*) — Entretanto, ninguém dá nada por ele, uma verdadeira galinha morta. (*Em voz alta.*) — Não, o senhor não deve absolutamente se casar.

JEV. — E por quê?

KOT. — Apenas isso. Cá entre nós, o que o senhor parece? Com essas pernas de galo...

JEV. — De galo?

KOT. — Naturalmente. O senhor é um desplante!

JEV. — Perdão, que entende o senhor por pernas de galo?

KOT. — Simplesmente, pernas de galo.

JEV. — Quer me parecer que o senhor está aludindo à minha pessoa!

KOT. — Estou lhe falando porque sei que é um homem sensato, a outrem não o diria. Vou casá-lo, mas com outra pessoa.

JEV. — Mas é que não quero casar-me com outra. Queira me casar com esta.

KOT. — Está bem. Vou casá-lo, mas com uma condição. O senhor não se mete em nada, nem mesmo se apresente a esta moça, e arranjaréi, tudo, sem o senhor.

JEV. — Como vai se arranjar sem mim? No fim terei que aparecer.

KOT. — Absolutamente desnecessário. Volte para casa e espere; esta noite mesmo, tudo será resolvido.

JEV. (*Esfregando as mãos*) — Perfeito. Mas não será preciso uma certidão, um atestado de serviço. A noiva há de querer verificar. Vou buscá-los.

KOT. — Nada disso. Volte calmamente para casa, esta noite mesmo lhe avisarei. (*Acompanha-o até a porta.*) — Sim, conte comigo e durma tranqüilo! Mas onde se meteu Podkoliossine?... É um esquisito. Será que não acabou de amarrar a presilha? O melhor é ir buscá-lo.

## Cena IX

*Kotchkariou e Agafia Tikhonovna*

AGA. (*Olhando em redor*) — Como, foram-se embora? Não há mais ninguém?

KOT. — Ninguém. Sairam todos.

AGA. — Ah, se o senhor soubesse que medo eu passei! Nunca me vi

em situação igual! É realmente um pavor, esse Omelette! Que tirano não há de ser para uma mulher! Receio que queira voltar!

KOT. — Oh, de modo algum. Aposto a minha cabeça que nenhum dos dois põe mais o nariz aqui.

AGA. — E o terceiro?

KOT. — Que terceiro?

JEV. (*Metendo a cabeça através da porta*) — Tenho uma vontade louca de ouvir de seus próprios lábios o que pensa de mim esse botaózinho adorável!

AGA. — Baltazar Baltazaritch?

JEV. — Aqui estou de novo. (*Esfrega as mãos.*)

KOT. — Ah, é verdade! Não me lembrava mais dele.

JEV. — O que está a dizer? Confesso que não entendo nada.

AGA. — Mas ele parece bom sujeito.

KOT. — Um bêbado.

JEV. — Não estou entendendo mais nada.

AGA. — Bêbado, é verdade?

KOT. — Canalha da última espécie.

JEV. — Perdão, não o encarreguei de dizer isso. Deixar escapar algumas palavras em meu favor, louvar-me, vá lá, mas tratar-me desse jeito, tenha paciência, deixe isso para os outros, eu sou seu servidor.

KOT. (*À parte*) — Como é que esse aí veio aparecer de novo! (*À Agafia, a meia voz.*) Repare nele, mal se mantém em pé. Todos os dias a mesma coisa. Despeça-o de uma vez, não se fala mais nisso. (*À parte.*) E Podkoliossine que não chega nunca! Que patife! Ele me paga! (*Sai.*)

## Cena X

*Agafia e Jevakine*

JEV. (*À parte*) — Prometeu auxiliar-me e me liquidou, que sujeito esquisito! (*Em voz alta.*) — Sobre tudo, senhorita, não acredita...

AGA. — Queira desculpar-me, estou indisposta, com dor de cabeça.. (*Faz menção de sair.*)

JEV. — Pode acontecer que alguma coisa em mim lhe tenha desagradado. (*Mostrando a cabeça.*) Não dê importância a esta ligeira calvície que tenho aqui. Não é nada, foi consequência de uma febre. Os cabelos não tardarão a nascer.

AGA. — Para mim, não tem a menor importância. Asseguro-lhe que isso não me interessa.

JEV. — Senhorita... quando me meto num fraque minha pele torna-se logo clara!

AGA. — Tanto melhor para o senhor! Adeus! (*Sai.*)

## Cena XI

*Jevakine, só, falando em direção à porta*

JEV. — Senhorita, queira explicar-me qual o motivo... — Haverá em mim algum defeito capital? Foi mesmo embora! Estranho procedimento! Já é a décima vez que isso me acontece, sempre da mesma maneira; no começo, parece que tudo vai às mil maravilhas; quando se chega ao final, é infalível, mandam-me às favas. (*Anda pelo palco, absorto.*) — Ora veja, esta aí era minha décima sétima noiva! Afinal de contas, que é que ela quer? Que é que lhe está faltando?... E por

que motivo? (*Refletindo.*) — A coisa não está clara, absolutamente. Se eu ainda fosse mal feito de corpo, (*examinando-se.*) Mas não se pode alegar isso, tudo está no seu devido lugar, a natureza não me traiu. Não compreendo! Poderia talvez voltar para casa, remexer nos meus papéis, ali encontraria alguns poemas tão bem trabalhados que mulher nenhuma poderia resistir. Realmente, não compreendo... A princípio a coisa ia bem... e agora é preciso voltar para trás. É pena, realmente, uma pena! (*Sai.*)

## Cena XII

*Podkoliossine e Kotchkariou.*  
*Entram e olham para trás*

KOT. — Não nos notou. Viu com que cara saiu daqui?

POD. — Será que foi recusado como os outros?

KOT. — Na certa.

POD. (*Com um sorriso suficiente*) — No fundo, deve ser vergonhoso ser recusado!

KOT. — Também acho.

POD. — Não posso crer que ela tenha dito francamente que me preferia.

KOT. — Não só te prefere aos outros como está inteiramente perdida por ti! Não podes imaginar os nomes ternos com que se referiu a tí; explica-se, não é mais dona de si própria.

POD. (*Sorrindo com ar suficiente*) — Realmente, as mulheres nesse estado são capazes de inventar palavras doces, fica-se a pensar onde foram buscá-las; minha carinha de anjo, meu bichinho, meu neguinho.

KOT. — Isso ainda não é nada... Casa-te primeiro, e verás que palavras te serão ditas nos dois primeiros meses. Meu caro, tu vais te derreter todo.

POD. (*Sorrindo*) — Verdade?

KOT. — Palavra de honra. Mas chega, agora mãos à obra. Fala com ela, abre logo teu coração, e pede-lhe a mão imediatamente.

POD. — Imediatamente, como? Você está brincando.

KOT. — Absolutamente. Lá vem ela.

## Cena XIII

*Os mesmos e Agația Tikhonovna*

KOT. — Aqui lhe trago, senhorita, este pobre mortal. O amor dele é tão grande que jamais se viu igual no mundo. Deus nos livre, não o desejaria a meu pior inimigo.

POD. (*empurrando-o com o cotovelo, em voz baixa*) — Parece que você está indo depressa demais...

KOT. — Não tem importância: deixa-me agir. (*Baixinho a Agația.*) Seja mais atirada, êle é muito tímido. Mais desembaraçada, mexa com as sobranceiras, ou então, baixe as pálpebras, em seguida, bruscamente, dê-lhe uma olhadela que faça perder o fôlego a esse patife; ou então descubra um pedaço do ombro, até tonteá-lo, esse canalha! Pena que a senhorita não tenha posto um vestido de mangas mais curtas, enfim, assim mesmo serve. (*Em voz alta.*) Está bem, vou deixá-los em agradável companhia. Preciso dar uma espiadela na sala de jantar e algumas ordens na cozinha; o maître d'hotel a quem encomendei o jantar

deve aparecer de um momento para outro. É mesmo possível que os vinhos já tenham chegando. Até logo! (*A Podkoliossine.*) Coragem, hein!

## Cena XIV

*Podkoliossine e Agația*

AGA. — Queira sentar-se. (*Sentam-se em silêncio.*)

POD. — Gosta de passeios, senhorita?

AGA. — Que tipo de passeio?

POD. — No verão é agradável dar passeios de barco.

AGA. — Sim, às vezes faço isso com amigos.

POD. — O próximo verão, ninguém sabe como será.

AGA. — É de esperar que seja ameno. (*Silêncio.*)

POD. — Qual sua flor preferida, senhorita?

AGA. — A que cheira mais forte, o cravo.

POD. — As flores vão muito bem para as senhoras.

AGA. — Sim, é agradável. (*Pausa. Silêncio.*)

AGA. — Em que igreja estive no último domingo?

POD. — Na igreja da Assunção. Domingo anterior na catedral de Kazan. Aliás, para rezar qualquer igreja serve. Só que na catedral, os ornatos são mais belos. (*Silêncio, Pausa. Podko tamborina com os dedos na mesa.*)

POD. — Em breve teremos a festa de Ekaterinehof.

AGA. — Sim, dentro de um mês.

POD. — Parece que mais cedo.

AGA. — Sem dúvida, vai ser muito divertida essa festa.

POD. — Hoje... é dia 8... (*conta nos dedos*) nove, dez, onze, doze, vinte e dois dias.

AGA. — Não é possível que falte tão pouco.

POD. — E note-se que não estou contando o dia de hoje. (*Silêncio.*)

POD. — Como o povo russo é corajoso!

AGA. — Como assim?

POD. — Refiro-me aos operários. Trabalham em alturas vertiginosas. Passei perto de uma casa onde um estucador fazia revestimentos, pois bem, ele não tinha medo!

AGA. — Ah sim? Em que lugar?

POD. — Na rua que eu atravesso diariamente para ir ao Ministério. Pois, saiba, todas as manhãs, vou ao Ministério. (*Silêncio. Podko começa a bater com os dedos na mesa. Pega enfim seu chapéu, levanta-se, saúda.*)

AGA. — Já está de partida?

POD. — Sim, desculpe-me se a incomodei.

AGA. — Como, ao contrário. Sou-lhe muito agradecida por uma conversa tão agradável.

POD. (*Sorrindo*) — Tenho a impressão de que a importunei.

AGA. — De maneira alguma, fique certo.

POD. — Bem, nesse caso, espero que me permita voltar uma destas noites.

AGA. — Com muito prazer. (*Cumprimentam-se. Podkoliossine sai*)

## Cena XV

### Agafia só

AGA. — Que senhor de respeito! Agora que o conheço, acho difícil deixar de amá-lo. Tão modesto, tão

sensato. Sim, seu amigo o descreveu muito bem, apenas lamento que tenha partido tão depressa. Gostaria que ficasse um pouco mais. Que boa prosa tem! O que nele me agrada principalmente é que fala sempre para dizer alguma coisa. Bem que eu quis dizer duas ou três palavras, mas confesso que me faltou coragem; meu coração batia tão forte... que homem perfeito, vou contar tudo a minha tia. (*Sai.*)

## Cena XVI

### Podkoliossine e Kotchkariov (*Entrando*)

KOT. — Que idéia é essa de voltar para casa? Que besteira, voltar para quê?

POD. — E que é que eu ia fazer aqui? Disse-lhe tudo que tinha a dizer.

KOT. — Quer dizer que você lhe abriu seu coração?

POD. — Acho que foi a única coisa que não fiz.

KOT. — Essa agora! Por que não disseste nada?

POD. — Querias que eu lhe dissesse de supetão: Senhorita, quer se casar comigo?

KOT. — Então, que tolices andaram conversando durante meia hora?

POD. — Ora, falamos um pouco de tudo. Confesso que estou contente, passei momentos muito agradáveis.

KOT. — Escuta, é preciso que tu mesmo compreendas; assim não conseguiremos nada. Lembra-te de que daqui a meia hora vais casar na igreja!

POD. — Estás maluco! Eu me casar hoje?

KOT. — Por que não? Tu mesmo me deste a palavra de que, se forem repelidos os outros pretendentes, casarias imediatamente.

POD. — Estou pronto a cumprir a palavra, mas não imediatamente. Concede-me ao menos um mês para me refazer.

KOT. — Um mês!

POD. — É claro!

KOT. — Estás perdendo a cabeça!

POD. — De outra forma é impossível!

KOT. — Mas, cabeça de pau, já encomendei o jantar para esta noite. Escuta, Ivan Kouzmitch, não sejas teimoso... Casa-te quanto antes, meu caro.

POD. — Como, quanto antes? Que é que estás dizendo?

KOT. — Ivan Kouzmitch, eu te peço, não é só por tua causa, é também por mim!

POD. — Realmente, não posso.

KOT. — Podes sim, garanto. Eu te peço, meu velho, nada de caprichos.

POD. — Não, realmente. Isso vai me constranger, não posso.

KOT. — Por que constranger? Quem te disse? Reflete um pouco; és um homem inteligente. Digo-te isso não para te agradar nem porque sejas chefe de expedição; unicamente por amor a ti. Vamos, já chega, decide de uma vez, procede como homem sensato.

POD. — Mas, se fosse possível, teria...

KOT. — Ivan Kouzmitch! Meu querido, minha flor, queres que me ajoelhe diante de ti!

POD. — Para quê?

KOT. (*Pondo-se de joelhos*) — Olha, estou de joelhos. Como estás

vendo, eu te suplico! Não esquecerei nunca o serviço que me vais prestar, não sejas teimoso, meu grande amigo!

POD. — Não posso, meu caro, realmente, não posso!

KOT. (*Levantando-se furioso*) — Patife!

POD. — Pode xingar-me à vontade.

KOT. — Imbecil! Nunca vi cretino igual!

POD. — Continua, continua!

KOT. — Por que trabalhei tanto, fui gastar tantas energias? Por tua causa, imbecil, para teu próprio benefício! Bem merecias que eu te largasse de uma vez, e não me ocupasse mais de ti.

POD. — Mas ninguém te pediu nada! Podes ir embora, não preciso mais de ti!

KOT. — Mas sem mim ficarás perdido! Não conseguirás nada. Se eu não te casar, continuarás um cretino pela vida toda.

POD. — O que é que tens com isso?

KOT. — Cabeça de pau, é pelo teu próprio bem que eu estou lutando.

POD. — Peço-te, não faças mais nada!

KOT. — Está bem, então vai para o inferno!

POD. — Perfeitamente, vou agora mesmo.

KOT. — Vai de uma vez! Tomara que quebres uma perna no caminho. Só desejo que um cocheiro bêbado te jogue na lama e te amasse nos varais do carro. Não chegas nem a ser um funcionário! Juro-te que tudo

agora entre nós está acabado. Nunca mais me apareças pela frente.

POD. — Está bem, não aparecerei mais. (*Sai.*)

KOT. — Vai para o inferno, e não voltas nunca mais! (*Abre a porta e grita:*) Imbecil!

## Cena XVII

### *Kotchakoriov só*

KOT. — Já se viu alguma vez homem igual? Que imbecil. Na verdade, eu também sou um idiota! Digam-se todos, eu os tomo por testemunhas, não sou um palerma, um tolo? Afinal de contas por que me agito, e discuto até secar a garganta? O que é que ele representa para mim? É meu parente? E que represento eu para ele? Acaso sou sua tia, sua ama, sua sogra, sua comadre? E por que fico todo o tempo a preocupar-me com ele? Palavra que eu mesmo não sei! Vá a gente perguntar aos outros porque fazem isto ou aquilo! Ah, patife, canalha! — Se te pego um dia, encho-te a cara de bofetadas! (*Furioso, dá socos no vazio*) O que me dá raiva é que saíu daqui como se nada tivesse acontecido, não liga para nada, nada o incomoda. Vai voltar para casa, estender-se no divã, fumar o seu cachimbo. Ignóbil criatura! Já vi sujeitos indecentes, mas como esse aí, nunca! Nem inventado sairia melhor! Mas a coisa não fica nisso. Vou procurá-lo, fazê-lo voltar à força. Não o deixarei mais escapar, vou buscar esse patife. (*sai correndo*)

## Cena XVIII

### *Agafia entrando*

AGA. — Meu coração bate tanto que nem sei como... Por toda parte, onde quer que eu vá, vejo a imagem de Ivan Kouzmitch. Decididamente, não se pode fugir a seu destino. Inútil pensar noutro homem. O que quer que esteja fazendo, desenrolar um novelo, coser uma retícula, Ivan Kouzmitch não para de me aparecer, e parece surgir entre meus dedos. (*Depois de um curto silêncio*) E assim cheguei a uma encruzilhada de minha vida! Vão me carregar, conduzir-me à igreja, depois me deixar sozinha com um homem. Ouf! Sinto um arrepio. Adeus, vida de solteira (*chora*) tantos anos passados na calma, tantos anos vivendo tranqüila, e agora, o casamento! Quantas preocupações, filhos, garotos levados, e meninas que crescem, e que por sua vez precisam casar. Ainda bem se elas se casam com gente decente, mas se forem bêbados, ou jogadores que arriscam tudo numa cartada! (*Recomeça a soluçar*) Ah, nem tive tempo de ser mocinha, mal chego aos vinte e sete anos, e tudo acabado. (*Mudando de tom*) Mas por que Ivan Kouzmitch demora tanto a chegar?

## Cena XIX

### *Agafia, Podkoriossine, depois Kotchkariov*

(*Podkoliossine é violentamente projetado em cena, pelas duas mãos de Kotchkariov*)

POD. (*Gaguejando*) — Senhorita, venho falar-lhe a respeito de um

pequeno caso, mas antes desejava saber se isto não lhe parece estranho.

AGA. (*baixando a voz*) — De que se trata?

POD. — Não, senhorita, diga-me primeiro se isto não lhe parece meio esquisito.

AGA. (*mesmo jogo*) — Não sei de que se trata!

POD. — Confesse, estou certo de que o que eu vou tratar há de lhe parecer estranho.

AGA. — De modo algum. Como poderia parecer-me estranho! Desde que parta do senhor, tudo me é agradável.

POD. — Sim, o que vou dizer a senhorita nunca ouviu. (*Agafia baixa mais os olhos, enquanto que Kotchkariov entra na ponta dos pés e se coloca atrás de Podkoliossine*) Trata-se... talvez seja melhor dizê-lo noutra ocasião.

AGA. — Mas de que se trata então?

POD. — Trata-se... estou para dizê-lo agora, mas tenho ainda minhas dúvidas.

KOT. (*à parte, cruzando os braços*) — Meu Deus, que sujeito! Não é um homem, é um palhaço, uma caricatura.

AGA. — Mas por que tem dúvida?

POD. — Não sei... está acima das minhas forças.

KOT. (*em alta voz*) — É um idiota completo! Um bobalhão! Como está vendo, senhorita, pede a sua mão, está louco para dizer que não pode viver, existir, sem a senhorita. Quer apenas saber se a senhorita aceita em fazê-lo feliz.

POD. (*assustado, empurra-o com o cotovelo e diz em voz baixa*) — Mas que deu em você?

KOT. — Então, senhorita, está disposta a fazer a felicidade deste mortal?

AGA. — Não ousaria imaginar que possa fazer alguém feliz... mas em vista disso, aceito.

KOT. — Naturalmente há muito tempo isto já devia ter sido feito; dê-me as mãos.

POD. — Imediatamente! (*Quer dizer alguma coisa em voz baixa a seu amigo, mas Kotchk ameça-o com a mão fechada e franze as sobrancelhas. Podkoliossine dá-lhe a mão*).

KOT. (*unindo as mãos deles*) — Que Deus os abençoe. Consinto na união dos dois e aprovo-a. O casamento é algo de... Enfim, não é como pegar um fiacre e seguir para qualquer lugar, enfim, é um outro dever, uma obrigação... enfim, hoje não tenho tempo, um dia te direi o que representa esta obrigação. Vamos, Ivan Kouzmitch, abraça tua noiva. Agora já podes fazê-lo, deves mesmo fazê-lo. (*Agafia baixa os olhos*) Não é nada, não se perturbe, deixe-se beijar.

POD. — Ah não, senhorita, agora já é permitido, deixe-se abraçar. (*Beija-a, tomando-lhe a mão*) Que linda mãozinha! Por que será, senhorita, que tem uma mão tão bonitinha? Senhorita, desejo que nosso casamento se realize logo, sem tardança.

AGA. — Como logo? Talvez seja rápido demais.

POD. — Não quero saber de nada. Quero que a cerimônia se realize imediatamente.

KOT. — Bravo, muito bem! És um homem de palavra! Confesso que não esperava menos de ti. Quanto à senhorita, pode ir se pre-

parando, vá se vestir e, para falar a verdade, já mandei procurar o carro e avisar os convidados. Estes foram diretamente para a igreja. Sei que seu vestido de noiva já está pronto.

AGA. — Sim, há muito tempo que está pronto. Vou vesti-lo e volto já. (*sai*)

## Cena XX

### *Kotchkariov e Podkoliossine*

POD. — Bem, meu caro, obrigado. Só agora percebo o enorme serviço que me prestaste. Nem um pai faria o que fizeste por mim. Vejo que procedeste como verdadeiro amigo. Obrigado, irmão. Jamais esquecerei o que te devo. (*Emocionado*) Na próxima primavera farei uma visita ao túmulo de teu pai.

KOT. — Não é nada, meu caro, eu mesmo estou encantado. Deixe-me abraçar-te (*Beijar-lhe as duas faces do rosto*) Deus queira que sejas feliz. (*Abraçam-se*) Na fartura, e na alegria; e que tenham muitos filhos...

POD. — Obrigado, meu amigo, obrigado. Agora sim, compreendo o sentido da vida. Um mundo novo se abriu para mim. Vejo agora como tudo se move, vive, respira, torna-se leve, e vaporoso, de tal maneira que é difícil saber o que se passa dentro de nós. Antes, não via tava privado de consciência, não via nada disso, não compreendia, estava privado de consciência, não refletia, não aprofundava, vivia como o comum dos mortais...

KOT. — Estou muito satisfeito. Vou saber agora se arrumaram a mesa, e volto já. (*à parte*) Por se-

guro, é bom esconder-lhe o chapéu. (Toma o chapéu de Podko e leva-o consigo)

### Cena XXI

POD. (só) — É isto mesmo. No fundo, que tenho sido até hoje? Compreendia o sentido da vida? Não, absolutamente, não compreendia nada. O que foi minha vida de rapaz? Que sentido tinha? Vivía o ramerrão de todo dia, ia ao ministério, comia, dormia. Era afinal o homem mais vazio e insignificante do mundo. Só agora vejo como são estúpidos aqueles que não se casam, a mór parte dos homens vivem assim como cegos. Se fosse rei de algum lugar, ordenaria a todos os meus súditos que se casassem, a todos sem exceção, de maneira que não houvesse em meu reino um celibatário sequer. Nem posso pensar: mais alguns minutos e estarei casado. Gozarei esta felicidade que só existe nos contos, e que não se pode exprimir, porque não há palavras para fazê-lo. (Depois de um pequeno silêncio) E no entanto, devo confessar que experimento certa ansiedade quando penso nisso. Ligarse a alguém para toda a vida, para toda a existência; e depois nada de queixas, nenhuma escapatória, mais nada, tudo acabado, tudo dito. Agora, mesmo que eu queira, é tarde para recuar, dentro de minutos estaremos casados, não haverá mais jeito de fugir, a carruagem já está aqui e tudo deve estar pronto. Mesmo que eu tentasse fugir... Não, não, é impossível, tem muita gente em frente à porta e nas imediações, vão me perguntar onde é que eu vou. Não, é impossível. Oh,

uma janela aberta; se eu tentasse fugir por ela? Não, é impossível, não fica decente, além do mais, é muito alta. (Aproxima-se da janela) Não, nem é tão alta assim; só há um patamar que não é muito alto. Mas não, não posso, estou sem chapéu. Não posso sair sem chapéu, seria inconveniente! E se eu tentasse, assim mesmo, sem chapéu? Afinal de contas... Tentemos de qualquer maneira! (Sobe ao rebordo da janela, depois de ter se persignado rapidamente dizendo: "Que Deus me abençoe", salta na rua. Escutam-se seus gemidos e suspiros) Oh, assim mesmo é bem alta! Eh, cocheiro!

### VOZ DO COCHEIRO

Para onde é que vai?

### VOZ DE PODKO

Para os lados do canal, perto da ponte de Semienov.

### VOZ DO COCHEIRO

Dez kopeks, serve?

### VOZ DE PODKO

Pode ser, vamos embora! (Ouve-se o barulho de um carro que se afasta)

### Cena XXII

#### Agafia e Fiokla

AGA. (Entra vestida de noiva, tímida, baixando os olhos) Não sei o que sinto... Estou outra vez com vergonha e tremendo. Ah! se ele não estivesse aqui, se tivesse saído, por um minutinho ao menos! (Olha

timidamente em torno) Mas onde está ele? Não vejo ninguém. Para onde teria passado? (Abre a porta da antecâmara e pergunta) Fiokla, aonde foi Ivan Kouzmitch?

FIO. — Mas ele está aí, ué!

AGA. — Onde então?

FIO. (Entrando) — Aqui, nesta sala.

AGA. — Você mesma está vendo que não.

FIO. — Mas também não saiu. Não me afastei da antecâmara.

AGA. — Então, onde é que está?

FIO. — Vou lá saber, talvez saísse pela escada de serviço, ou então entrou no quarto de Arina Pan-teleivna.

AGA. — Minha tia!

### Cena XXIII

#### As mesmas e Arina

ARI. (Vestida para o casamento) — O que houve?

AGA. — Ivan Kouzmitch está no seu quarto?

ARI. — Não, deve estar aqui, no meu não entrou.

FIO. — Tão pouco não passou pela antesala, estava aqui todo o tempo.

AGA. — Você não vê que aqui também ele não está.

### Cena XXIV

#### Os mesmos e Kotchkariov

KOT. — Que aconteceu?

AGA. — Ivan Kouzmitch sumiu.

KOT. — Como? Foi se embora?

AGA. — Não!

KOT. — Como é que sem ter ido embora, não está aqui!



FIO. — Não consigo saber por onde passou. Eu estava na ante-sala e não arredei o pé dali!

ARI. — Tenho certeza que não passou pela escada de serviço.

KOT. — Mas então o que significa isto, com mil demônios! Não podia desaparecer sem primeiro sair desta sala! Teria se escondido? Ivan Kouzmitch, onde está você? Não se faça de idiota. Saia quanto antes do esconderijo! Que brincadeira sem graça! Já é hora de ir para a igreja! *(Olha atrás do armário e lança um olhar debaixo das cadeiras)* Incompreensível! Não, não podia ter fugido... é impossível. Está aqui, o chapéu ficou na antesala, fui eu que o pus lá.

ARI. — Se perguntássemos a Douniachka. Ela estava na rua, talvez saiba. Douniachka! Douniachka!

## Cena XXV

### Os mesmos e Douniachka

ARI. — Onde está Ivan Kouzmitch? Não o viste?

DOU. — Claro que sim, saltou pela janela! *(Agata salta um grito, levantando as mãos)*

Os Três — Pela janela!

DOU. — Sim, e depois que saltou tomou um fiacre e foi-se embora.

ARI. — É verdade mesmo o que estás dizendo?!

KOT. — Estás mentindo! Não é possível!

DOU. — Juro que saltou. O negociante da frente viu também. O cocheiro lhe pediu dez kopeks e partiu.

ARI. *(avançando para Kotchka-riov)* — Muito bem, meu paizinho, então você veio aqui para zombar de nós! Queria se divertir à nossa

custa! Desonrar-nos para toda a vida! Desde que existo, há mais de sessenta anos, nunca recebi ofensa igual. Se você fosse um homem de bem, eu lhe cuspiria na cara, depois do que fez. Se fosse um homem de bem, compreenderia que não passa de um patife. Ofender deste modo a uma mocinha, diante de todo o mundo. Eu apesar de camponesa, não seria capaz de tanto. E o senhor se diz nobre? Pelo que vejo, a sua nobreza só serve para praticar sujeiras e vilanias! *(Sai furiosa e leva sua sobrinha. Kotchka fica petrificado)*

FIO. — Muito bem, olhem só para ele, o homem formidável, o que sabe tão bem, sem casamenteiras, tratar um casamento! Mas se meus pretendentes são isto ou aquilo, mal enjambrados, ou o que seja, — em compensação, nunca tive dessa gente que salta das janelas.

KOT. — É um malentendido, só pode ser isso. Vou procurá-lo e trazê-lo aqui.

FIO. — Sim, sim, vá. Tente trazê-lo! Parece que não conhece os costumes. Se ele ao menos tivesse saído pela porta, seria diferente, mas um noivo que foge pela janela, tenha paciência, o melhor mesmo é baixar o pano!

Gogol, Nikolai (1809-52). Novelistas e dramaturgo russo, famoso no teatro principalmente pela sua comédia satírica *O Inspetor Geral* (1836). Escreveu também *A Casa dos Serviçais*, *O Processo* (ambas de 1832) e *O Matrimônio* (1837-42). As primeiras peças de Tchecov, aparentemente, foram grandemente influenciadas pela obra teatral de Gogol.

## Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Albee, E. — *A História do Zoo*, nº 85.  
Aldomar Conrado — *O Vôo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.  
Annouilh, J. — *Húmulus, o Mudo*, nº 92.  
Araújo, Alcione — *Cinco Movimentos a Duas Vozes*, nº 92; *A Caravana da Ilusão*, nº 100/1.  
Arrabal, Fernando — *A Bicicleta do Condenado*, nº 90.  
Artaud, A. — *O Jato de Sangue*, nº 95.  
Azevedo, A. — *A Consulta*, nº 88.  
Beckett, S. — *A Catástrofe*, nº 102.  
Bethencourt, João — *Planejamento Familiar — A Solução Brasileira*, nº 109.  
Brecht, Bertolt — *O Mendigo e o Cão Morto*, nº 93; *A Expulsão do Demônio*, nº 109.  
Büchner, G. — *Woyzeck*, nº 93.  
Byron, L. — *Caim*, nº 89.  
Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.  
Cabrujas, José Ignácio — *Ato Cultural*, nº 80.  
Checov, Anton — *O Pedido de Casamento*, nº 85.  
Coutinho, Paulo Cesar — *A Lira dos Vinte Anos*, nº 103.  
Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.  
Frappier, J. — *O Jogo de Adão*, nº 93.  
Garcia Lorca — *Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, nº 79.  
Ghelderode — *Os Velhos*, nº 98.  
Girandoux, J. — *O Apolo de Billac*, nº 92.  
Guerdon, D. — *A Lavanderia*, nº 110/111.  
Ibsen, H. — *O Inimigo do Povo*, nº 100/1.  
Kafka, F. — *O Guarda do Túmulo*, nº 97.  
Kaiser, G. — *Proscrição do Guerreiro*, nº 97.  
Linhares, Ricardo — *O Dia em que John Lennon Morreu*, nº 102.  
Machado, M. C. — *Os Embrulhos*, nº 100/1; *Minha Infância Querida*, nº 100/1.  
Martins Pena — *O Caixeiro da Taverna*, nº 60.  
Machiaveli, N. — *A Mandrágora*, nº 95.  
Molière — *Médico à Força*, nº 108.  
Musset, A. de — *Fantasio*, nº 104.  
Obaldia, R. de — *O Defunto*, nº 90.

Oliveira, Domingos — *O Triunfo da Razão*, nº 99; *Era uma vez nos anos 50*, nº 105.  
Oliveira, José Carlos de — *Good-bye, anarco-sindicalistas*, nº 88.  
O'Neil, Eugene — *Antes do Café*, nº 82.  
Pirandello, Luigi — *O Homem da Flor na Boca*, nº 81.  
Plauto — *Os Menecmos*, nº 111.  
Qorpo-Santo — *Hoje Sou um, Amanhã Sou Outro*, nº 88.  
Renard, J. — *Pega-Fogo*, nº 109.  
SaintExupéry, A. — *O Pequeno Príncipe*, nº 89.  
Santiago, Thiago — *O Auto do Rei*, nº 106.  
Shakespeare, W. — *Sonho de Uma Noite de Verão*, nº 91; *Uma Peça Como Você Gosta*, nº 107.  
Silveira Sampaio — *A Vigarista*, nº 84; *Treco nos Cabos*, nº 81; *Triângulo Escaleno*, nº 90.  
Tardieu, Jean — *A Fechadura*, nº 89.  
Wagner, Felipe — *Eternamente Nunca*, nº 106.  
William, Tennessee — *Algo que não é Falado*, nº 99; *Essa Propriedade Está Condenada*, nº 104.  
Wilde, Oscar — *Salomé*, nº 103.

## ATIVIDADES D'O TABLADO

### CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA CRIANÇAS:

*edelvira fernandes*  
*aracy m. mourthé*  
*vera motta*

### EXPRESSÃO CORPORAL:

*andréa fernandes*  
*luiz carlos tourinho*

### IMPROVISAÇÃO:

*aracy m. mourthé*  
*bia junqueira*  
*bernardo jablonski*  
*carlos wilson silveira*  
*dina moscovici*  
*fernando berditchevsky*  
*guida vianna*  
*José lavigne*  
*maria clara machado*  
*maria clara mourthé*  
*maria vorhees*  
*milton dobbin*  
*ricardo kosovski*  
*thais balloni*  
*toninho lopes*

### PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

### CADERNOS DE TEATRO

assinatura (2 n.<sup>os</sup>) ..... Crz 70,00  
número avulso ..... Crz 50,00

## INDICE

— Otelo: Uma Tragédia Construída sobre uma Estrutura Cômica — <i>Barbara Heliodora</i> .....	1
— Theatre du Grand Guignol — <i>Frantick Deak</i> .....	8
— O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume — <i>André Lorde</i> .....	16
— O Matrimônio — <i>Gogol</i> .....	25

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes — O TABLADO, pagável no Rio de Janeiro. Em caso de vale postal, o mesmo deverá ser remetido à agência dos correios do Jardim Botânico - RJ, sempre em nome de Eddy Cintra de Rezende Nunes. Números atrasados podem ser adquiridos da mesma forma, pelo preço atual.

Impresso pela Gráfica Editora do Livro Ltda.