

117

cadernos de teatro

JOGOS DRAMATICOS — M. Chekov

TARDE CHUVOSA — W. Inge

GERAÇÃO TRIANON — Anamaria Nunes

CADERNOS DE TEATRO Nº 117

Abril, Maio e Junho 1988

PATROCÍNIO FUNDACEN

ESTA REVISTA TEM O PATROCÍNIO DO
INSTITUTO DE TEATRO
DA
FUNDAÇÃO 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 KOSOVSKI*

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.*

Comédia del'Arte — ou de máscara, ou de improviso, ou de bufões, ou mais diretamente comédia italiana — é o termo que indica o teatro dos cômicos italianos, organizados em uma atividade que hoje chamaríamos profissional, no período de tempo que vai da metade do Século XVI a todo o Século XVII, considerando-se esse último o século da sua crise e da sua morte, sem levar em consideração alguns acontecimentos episódicos e nos primeiros anos do século seguinte.

O teatro literário, aquele que hoje chamados comédia erudita, foi uma das razões imediatas do aparecimento da Comédia del'Arte.

Observemos as imagens, as gravuras, desenhos, pinturas que pretendem documentar ou interpretar o fenômeno da Comédia del'Arte, isto é, a representação viva em si e por si mesma, pronta a morrer a cada instante, mas frenética na rapidez de uma existência presente. Observemos essas imagens: em algumas vemos pequenos palcos improvisados, construídos nas praças, rodeados de gente que ouve, comenta, se diverte ou continua a conversa iniciada. Os atores se movem, falam, cantam, tocam, chamam o público e prendem com cenas cômicas, alusões pessoais e atitudes engraçadas. São funâmbulos, máscaras, músicos e quase sempre há um bastão levantado sobre a cabeça de alguém. Os espectadores se renovam, diminuem, aumentam. Muitas vezes descobre-se que são elementos a serviço de charlatães ou de vendedores de mercadorias várias e a presença deles na praça onde o cômico tem sua atividade, tem a finalidade de vender qualquer coisa (a venda de qualquer objeto na rua e nas praças tem sempre esse caráter espetacular e agressivo. Mas esses são minoria.)

Devemos lembrar a *piazza* (praça) como o lugar onde a Comédia del'Arte mediu suas possibilidades e frente a qual se transformou a sala de teatro da corte, a sala de teatro acadêmica.

Mais tarde, os *comici*, com a necessidade de funções contínuas, preferiram abandonar a praça e deixá-la a manifestações menores ou às manifestações por ocasião das grandes festas de Carnaval.

Outras imagens mostram uma cenografia que se repete quase sempre, os mesmos elementos funcionais: uma perspectiva, a praça, a casa do Doutor Graziano, a hospedaria etc. No século XVII vemos as grandes invenções cenotécnicas, a aparição da máquina de voar, da máquina de nuvens, etc. Vemos máscaras em posições acrobáticas, plásticas, grotescas, com seus músicos cômicos, mas ambíguos e ferinos e a agitação de todos quase sempre em volta de Pantaleão (nome adotado pela máscara que era de início o Magnífico), do Capitão, pretencioso Doutor, dos enamorados (esses últimos sempre sem máscaras). Alguns atores eram verdadeiros virtuosos e tocavam variados instrumentos em um único espetáculo, em números de grande sucesso. Muitos eram identificados pelo uso de determinados objetos, como o Arlequim pelo bastão, o Magnífico pela bolsa de dinheiro, o Doutor pelos livros, o Capitão pela espada, mas todos pelo jogo mínimo acrobático, dançante, desenfreado. O diálogo devia atingir várias intensidades: do cômico ao grotesco, do lamentoso, chorado, ao heróico, do vulgar ao grosso, pesado, mas tudo devia resultar num nutrido diálogo de sentido, de ocasiões fantásticas e imaginativas, que unia a regra da improvisação ao dom do imprevisto. O espetáculo resultava do indispensável conhecimento de uma técnica, da qual falaremos adiante, e da contribuição da criação individual do ator.

OS CÔMICOS EM CENA

Que faziam esses cômicos em cena? Segundo um livro publicado em Veneza em 1585, intitulado "La piazza universale di tutti le professioni del mondo" uma Companhia del'Arte — possivelmente não de excelente categoria — chega na praça anunciando seus espetáculos de um modo que já é uma representação, uma prévia. Eis o que diz o autor: "Da maneira como esses cômicos entram numa cidade imediatamente se

sabe que os Senhores Cômicos tal e qual chegaram. Vem uma senhora vestida de homem, com uma espada na mão, falando sobre o espetáculo e convidando o povo a assistir a comédia, tragédia ou pastoral no Palácio ou na hospedaria e imediatamente o povo, ansioso por coisas novas e curioso de natureza, acorre à sala de representação. Na sala preparada encontra-se um palco e improvisado, um cenário esboçado a carvão, sem muitos detalhes e não muito naturalista. Ouve-se música e assiste-se a um prólogo em tom cômico e por vezes um pouco pesado."

É uma companhia ambulante e não uma companhia protegida pelo duque ou pelo príncipe. Podem participar da mesma atores de renome, mas a indicação serve para estabelecer um uso e um comportamento que deveria ser norma da vida cotidiana e constituir um acontecimento esperado na organização de uma comunidade. Era a chegada dos cômicos, fossem eles de qualquer categoria, tipo ou valor, pois sabemos que mesmo as companhias dependentes dos *signori* tinham também uma atividade ambulante, não só na Itália como em outras nações européias.

Uma companhia, portanto, como aquela já indicada adverte os cidadãos de sua presença na cidade e sobre o espetáculo daquela noite. A expectativa é geral e muitas vezes a população acolhe com calor os cômicos e as celebridades provocam manifestações extraordinárias.

Os atores da Companhia que chega são as máscaras que vimos nas várias imagens da Comédia, acrobatas, músicos e bailarinos, mas com uma linguagem preferencialmente mímica. As palavras que pronunciam são abafadas pela máscara de expressão arguta, lasciva, bestial ou grotesca, que escondem Arlequim, Pantalão, Capitão, dos quais todos já conhecem, de maneira clara e peremptória, a função, o caráter, a linha que adotarão durante o espetáculo, seja do ponto de vista das coisas que deverão acontecer como das falas e diálogos, todos previstos mesmos, se não já conhecidos. (Poderíamos aqui lembrar os palhaços de nossos circos, cujas graças e situações são já de todos conhecidas).

Até o cenário já é conhecido. Desenhado a carvão, como o da companhia já citada, mas freqüentemente obra de artistas famosos. Eram, no entanto, sempre parecidos. Devemos frisar apenas a descoberta da pers-

pectiva. Os atores com suas roupas vistosas, fantasiosas e coloridas recitam a comédia esquematizada por roteiros ou enredos.

Depois de termos tido uma imagem da cena e dos atores colocados para o espetáculo, tomemos conhecimento agora do fundamento sobre o qual improvisavam os cômicos mascarados. Para esse fim transcrevemos parte de um manuscrito do "seicento" existente na Biblioteca Casanatense di Roma. O roteiro do qual damos o primeiro quadro se chama: "A ninfa celeste ultrajada e a força do arrependimento." Depois dos nomes dos personagens vem a lista de elementos de cena e a descrição do cenário, isto é, do necessário para a representação. Cenário: Palácio no meio do bosque de um lado, com três fontes. Cadeira, palheta de pintor com pincéis bem acondicionados, tela para retrato, uma escada, roupa íntima para Casimira, arcabuz e pistola, duas cartas escritas, uma de Don Carlos e outra da Infanta, sela de cavalgar, corneta de arauto, espeto para assar caça, corda, armas par os vilões, costume de morte e de diabo, bonito espelho, peles para Casimira, roupa de Mercúrio.

"A NINFA CELESTE ULTRAJADA E A FORÇA DO ARREPENDIMENTO"

Primeiro quadro

(tromba, tambores e vozes que gritam viva, viva)

DUQUESA CASIMIRA (narrando a Guglielmo e conselheiros da corte que terminou o luto pela morte do pai e hoje, com pompa solene, recebeu o título de Duquesa. Todos gozam com o sucedido e a exortam, diante da sucessão, a casar-se, já que não existe outro membro na família senão ela. Casimira que não sente ainda a chama do amor, ordena a realização de festas e caçadas solenes para alegrar seu povo depois de tão longo recolhimento e entra com todos, menos Guglielmo que fica lamentando seu amor por Casimira e o fato de ter vindo incógnito servi-la e vai embora).

BERTOLINO (falando com Oliveta sobre o amor que os prende faz uma cena de amor e afetuosa, com promessa de matrimônio e com o fim de aproveitar a festa, entram).

DON CARLO E BUFETO (chegando de viagem, fizeram esse longo caminho por terra para que

Don Carlo visse Casimira. Bufeto o repreende, pois poderia ter ido, por mar, de galera, esposar a Infanta da Sicília e não estar nessa corte fazendo o Ganimede, o que entende errado. Don Carlo diz-se que quer fazer a coisa a sua moda). Nisto

GUGLIELMO (vendo Carlo, depois de cumprimentá-lo, diz ser um pintor e vir de Messina onde retratou a Infanta e diz estar a caminho de Nápolis para fazer o retrato de Don Carlo. Tendo chegado a Consenza a fama de Casimira ele diz ter o desejo de retratá-la). Nisto

CASIMIRA (entra e recebe os agradecimento de)

OLIVETA — que de jardineira foi promovida a sua dama —, Don Carlo diz também a Casimira ser excelente pintor e mostra o retrato da Infanta. Casimira olha com afeto o retrato e também o pintor, pedindo-lhe que permaneça um pouco por ali, pois deseja ser retratada por ele; entra Bufeto que *fa lazzi* para Oliveta que entra. Don Carlo diz a Bufeto que Casimira lhe agrada e gostaria de casar-se com ela. Bufeto tenta dissuadi-lo. Don Carlo lhe ordena que arrume a palheta e os pincéis, pois com esse truque teve ingresso em muitas cortes e sucesso com muitas Damas.) Nisto

CASIMIRA (vem dizendo a)

OLIVETA (não ver a hora de ser retratada por Don Carlos, que crê um virtuoso pelo seu belo aspecto. Oliveta diz que também se fará retratar pelo seu aluno (Bufeto) que lhe parecera ser um bravo homem) Nisto

BUFETO (que tem ordem de pintar Oliveta fala-lhe sobre o grande pintor Bufeto que breve ela deverá conhecer).

DON CARLO (depois de muita encenação pega a palheta e os pincéis para começar o retrato, como se fosse o melhor pintor do mundo que deve retratar beleza tão singular; ela o repreende mas se envaidece, fazem uma cena de altercação, ele se revela um príncipe, dá-lhe a carta, promete ser dela, se dão as mãos. Começa a escurecer. Ela o espera no jardim e entra. Ele está muito satisfeito). Nisto

GUGLIELMO (pergunta-lhe se fez o retrato e Carlo lhe mostra o esboço e lhe entrega para que termine e saem).

BUFETO E OLIVETA (fazem cena de amor e ela o espera no jardim. Principia a anoitecer).

Assim é o primeiro quadro do 1º ato. Há um segundo quadro, mais ou menos com o mesmo desen-

volvimento. Seguem-se outros dois atos carregados de romantismo. O exemplo não basta para entender o enredo da peça, mas serve para dar uma idéia de como eram feitos esses roteiros. Os milhares de roteiros del'Arte conhecidos não se distinguem muito deste exemplo.

Digamos agora que a necessidade de uma nova organização técnico-cultural, a necessidade e a utilidade de se unirem para levar avante uma atividade, a mais rendosa possível, implicava em um modo de espetáculo, de recitação e de preparação que não podiam prescindir de certas condições. Via-se a gradual tomada de posição profissional por parte dos cômicos, que declaravam prescindir das comédias escritas. O tempo ideal de teatro, pensavam os cômicos, não corresponde ao tempo criado pelo autor e o retomado pelos atores para comunicá-lo à platéia, mas é um tempo que corresponde ao acontecimento cênico, ao desenvolvimento concreto de um fato que não tem um passado e tem um futuro ligado apenas à sua suposta repetição, — nunca a mesma — atribuída àqueles que, unicamente, têm tal possibilidade de renovamento: os atores.

Afirmavam ainda uma coisa mais importante, que o autor de teatro é o ator, dispensando o autor e pedindo-lhe somente um esquema para suas invenções. Daí por diante os próprios atores mesmo escreveriam para aumentar seus repertórios. A guerra à comédia literária ou erudita estava declarada.

A Comédia del'Arte, na sua realidade cênica cotidiana, não foi uma forma de teatro popular como alguns dizem, se bem que gozando do favor do público, no sentido mais vasto da palavra. Na definição de tal teatro vemos a confluência de diversos tipos da cultura e do gosto da época que provocam o desencadear de um tipo de teatro natural, cômico, que mede sua fantasia em uma criatividade onde prevalece a ordem técnica no sentido de provocar a união imediata do palco e da platéia em correspondência com o que estão encenando. O que vale é a invenção cômica fantástica que se impõe e se esgota nas suas manifestações irresistíveis e esplêndidas, grotesca e provocante, absoluta-

mente credível em aparência. O que acontecia no palco podia ser recusado pela plateia, cortês ou não, somente se a imprevisibilidade necessária ao ato teatral não correspondesse ao que cada espectador esperava que cada máscara impusesse ao público e a si mesma. Eram sempre iguais na sua atuação concreta e na sua alusão abstrata, mas sempre ligados a uma experiência reconhecível do momento teatral; Arlequim, Pantaleão, Lélío, Angélica, Lavinia, Esmeraldina, repetem com mil variações e inumeráveis surpresas a mesma comédia cada noite.

Esses fragmentos cômicos, mesmo os de origem jogralescas tomaram corpo, ordem cênica, senão ordem lógica e mesmo consciência, nas festas de Carnaval e outros festejos tradicionais. O fato de termos feito referência às festas e ao Carnaval nos leva a dizer qualquer coisa sobre as máscaras e dialetos usados por cada personagem. Foi o Carnaval especialmente que mais estimulou a Comédia del'Arte, propondo tipos e mesmo diálogos, mas a ação ativa é recíproca, pois os cômicos propõem ao Carnaval toda uma mímica e sobretudo uma capacidade de linguagem e de comunicação consciente.

Recordemos que na tradição carnavalesca mais antiga, o fato de se usar uma máscara tinha um significado particular. Era um ato com o qual a pessoa renunciava a si própria e por conseguinte às suas responsabilidades normais durante aqueles dias de festa, encoberto e protegido por uma aparência inquietante.

As máscaras representam diversas regiões italianas ou melhor dito, os dialetos (Milão dá Beltrani e Scapin, irmãos de Briguella; Nápolis, depois de Polichinelo, de Scaramouche e Tartaglia; Roma, Meo-Pataca, Marco-Pepe e Cassandrino; Turim, Gianduia; Veneza, Pantaleão; Bergamo, Arlequim; Bolonha o Douto, etc.)

As máscaras podem ser a proclamação da vitalidade dos personagens que se repetem ao infinito sabendo repetirem-se e classificam tal certeza como uma técnica especial.

Os dialetos não são uma sugestão popular ou uma concessão ao sucesso. Cada personagem usa o dialeto que melhor se adapta à sua máscara e tipo.

(O sério, o patético dos enamorados era confiado ao toscano).

Os personagens são sempre os mesmos, derivados das comédias clássicas, de suas situações e intrigas.

Oposição de velhos ricos e aváros e de jovens dissolutos ou enamorados, de velhos e jovens rivais em amores, de velhos e de servidores astutos, fantasiosos e aproveitadores; depois surgem os parasitas, os capitães, os adivinhadores, os pais, os filhos; os naufragos, o reconhecimento, todo o romanesco da comédia transportado para outro clima como pretexto. A dupla fábula, duas situações iguais, duas intrigas amorosas que vêm alargadas sem limites até criar uma confusão que provavelmente aumentava as possibilidades de improvisação. No que diz respeito à *improvisação* é claro que se criou um mito, bem como a figura romântica do ator que improvisa diretamente no palco suas comédias. Essa idéia se estabeleceu na mente de muitos. A verdade é muito mais consistente e séria. Os Cômicos del'Arte aprendiam a técnica e os modos de improvisação a tal ponto que em determinados momentos do espetáculo improvisado eram *obrigados* a corresponder ao anteriormente estabelecido. O desenvolvimento das comédias eram confiadas a atores com preparo técnico, entre os quais estavam aqueles "apontadores" que se impunham pela personalidade como os verdadeiros criadores e guiavam o desenvolvimento cênico. Os cômicos que não possuíam recursos de improvisação tinham de possuir capacidade técnica que lhes permitisse responder e continuar fulminantemente o diálogo cênico proposto pelo protagonista ao antagonista. Mas todos do maior ao menor, sem nenhuma exceção, se apoiavam no conhecimento dos instrumentos (noções básicas) que formavam a característica da improvisação típica da Comédia del'Arte. Por isso se disse que os cômicos aprendiam a improvisar. Isso não constitui um contrasenso, pois a improvisação era a qualidade da qual mais se orgulhavam.

A base de tudo eram os roteiros sobre o qual o diretor construía com seus atores o espetáculo. Existiam coleções de roteiros, chamados Zibaldoni, que continham sugestões várias, ditos típicos ligados a cada personagem e às situações em que freqüentemente se metiam. Tais sugestões tinham nomes precisos. Eram as *tiradas*, monólogos explicativos da situação; *conceitos*, quase sempre de amor e de ciúmes desenvolvidos numa linguagem barroca; as *saidas* que sublinhavam uma situação, os *fechos*, as *metáforas*, os *conselhos* ou as *maldições* ao filho ("Ó filho — quase te chamei de cornudo — é assim que me pagas ter-te posto no mundo? Assim começa uma invectiva de Pantaleão).

Continuam ainda sugestões a respeito da bravura do capitão, os diálogos de amor correspondido, de amor desdenhado, de desdenho e desdenho, de desdenho e paz. E acima de tudo os *lazzi* confiados à memória, à técnica e a capacidade criativa dos grandes improvisadores. O *lazzo* (da expressão *fare una azione*, *fare l'azione* decomposta, o artigo se une à palavra que se quer expressar abolindo-se o verbo) é o fragmento mímico e verbal que interrompe a ação principal e sublinha o lado grotesco. Era o alimento predileto dos Zanni e tinha suas regras. (Ainda aqui, com Zanni, a pesquisa etmológica tentou vários caminhos para firmar-se no significado mais óbvio: Zanni é igual a Giovanni ou Gianni, e era o nome dado aos empregados, àqueles que faziam trabalho pesado, em Veneza durante o Renascimento). É lógico pensar-se que se tratava de uma indicação genérica, a menos quando o roteiro exigisse uma definição para um *lazzo* especial. Em alguns roteiros se lê, por exemplo, que Mezzettino, *fa lazzi* ou então que *fa lazzi* de sonolento, ou *lazzi* de alegria ou *lazzi* de desdenho.

Na segunda metade do século começa a delinear-se a involução que levará à crise e ao fim a Comédia improvisada e que veio a culminar no século seguinte.

DECADÊNCIA DA COMÉDIA DEL'ARTE

Na primeira metade do século XVII a *Comédia Del'Arte* entra em decadência. A essa altura, já se enriqueceu, tornou-se granfina, teve contatos com a nobreza e os reis e perdeu o seu feitio popular. Não ousa mais enfrentar assuntos de atualidade; os grandes atores dedicam-se aos papéis cômicos, deixando as partes sérias aos atores novatos ou medíocres. Este desequilíbrio se nota na construção dos enredos, onde as cenas de amor são repetidas com fórmulas fixas. Particularmente grave é a decadência do elemento feminino. Como terceiro fator de decadência: a pornografia invade o espetáculo. Também o luxo da montagem, os truques de carpintaria, a abundância de trechos dançados e cantados tiram à *Comédia* o seu feito ingênuo de espetáculo pobre e inteligente, confiado exclusivamente ao talento dos atores, talento que agora se deixa sufocar pela parte visual do espetáculo. E o excesso de tradições (hábitos, cacoetes técnicos, repertórios escritos, efeitos repetidos) mata a improvisação.

A *Comédia Del'Arte* acabou sendo uma comédia escrita, se não no papel mas na memória dos atores, e uma comédia ruim, de enredo convencional, perdendo qualquer contato com a espontaneidade popular.

O APARECIMENTO DE CARLO GOLDONI

A essa altura aparece *Carlo Goldoni*. *Goldoni* não pretendeu fazer literatura. Quis apenas melhorar o teatro e antes de tudo o teatro como representação e espetáculo. Verificando que os espetáculos não correspondiam mais à mentalidade da época, quis tornar o teatro novamente vivo como o fora antes e, com isso, chegou à verdade de que o espetáculo é apenas a interpretação dum texto.

Goldoni começou escrevendo *scenários* para a improvisação dos cômicos; em seguida passou a escrever, para cada *scenario*, uma ou duas cenas por ato, especialmente cenas sérias; depois passou a escrever quase toda a peça, reduzindo a parte de *canovaccio* apenas aos papéis das *máscaras*. Mais tarde escreveu peças com *máscaras* (personagens da *commedia* que usavam *máscaras*), porém, já com o texto completamente fixado. Afinal aboliu as próprias *máscaras* e escreveu suas comédias psicológicas na mais absoluta liberdade, como qualquer autor moderno, esse trabalho de revolução do teatro italiano levou quase vinte anos.

Teatro Cômico (1749), na obra de *Goldoni*, representa um verdadeiro manifesto de reforma, que abriu a série de peças polêmicas que se passam na caixa de teatro e que deviam culminar com *Pirandello* (*seis personagens*).

Arlequim, servidor de dois patrões (1745) foi a última e maior expressão — a única — da *Commedia Dell'Arte*. Peça escrita em *Pisa*, a convite do *Arlequim* (*Truffaldino*) *Antonio Sacchi*, famoso ator do *Teatro San Samuele*, de Veneza, o qual lhe sugeriu o título e o argumento.

Esta peça é definida por *Goldoni* como *comédia jocosa*, pois nela o jogo de *Arlequim* é a maior parte. É uma comédia-intriga ou comédia-farsa e, neste sentido, é uma obra-prima. Tudo que há de velho e romanesco na vã perseguição dos dois namorados (*Florindo* e *Beatriz*) não constitui elemento negativo naquele mundo das *máscaras*. Toda a vida poética da peça está concentrada na personagem de *Arlequim*, que se apre-

senta aqui como o único, maravilhoso Arlequim remanescente da *Comédia*. O melhor ato é, sem dúvida, o segundo, da famosa cena do almoço; mas por toda a peça a alegria goldoniana continua fluindo com a fertilidade de seu gênio.

Carlo Goldoni, poeta cômico, nasceu em Veneza em 1707. Faleceu em 1793. Ficou conhecido como o Molière italiano. Escreveu, além de Arlequim servidor de dois amos, La Locandiera (Mirandolina), e a Viúva astuciosa, já vistas no Brasil além de muitas outras, ficando conhecido como o Molière italiano.

O mundo civilizado celebra em Carlo Goldoni a memória, e a incorruptível presença do fundador do realismo teatral, do autor que abriu as portas do teatro moderno para a vida concreta dos homens, das cidades, das profissões, das classes, dos pequenos ou grandes afetos familiares e diários. É todo um cosmo de fatos e figuras — e, conseqüentemente, de valores — que só se movimenta no amável e preciso caleidoscópio de teatro goldoniano, mundo evocado por uma arte que não primitiva ou inicial, com relação à noção de realismo, mas sim, final e paradigmática. Com efeito, o realismo goldoniano já é, antes de qualquer suspeita da possível chegada de um fenômeno como o naturalismo, antinaturalista por definição, graças ao seu respeito pela forma humana e civil dos sentimentos, os quais não são escândalos, mas sim, acontecimentos, e não determinaram o pitoresco, o agressivo, o colorido, mas sim, o cotidiano, o simples, o límpido. Da mesma forma, o realismo goldoniano é, apesar da espantosa capacidade de caracterização psicológica dos personagens, um realismo antipsicológico, isto é, antianalítico, pois visa sempre e vigorosamente a síntese, o traço essencial, o traço e o momento que não “descrevem” a figura ou a situação cênica, mas — muito ao contrário — a transformam constantemente numa “função”; nada vê, nada aceita, afora o funcional. Ninguém, porém, pense em *Goldoni* (na base do que acabamos de dizer) como num monstro de premeditação técnica, como num desses místicos da estrutura e do mecanismo teatrais; Goldoni é um prodígio de fluidez e de naturalidade, tudo sai fácil de sua mão, tudo é feito por obra e graça e sua espontaneidade poética, de seu

instintivo bom senso de observador das coisas e de artesão incansável. Goldoni é antes de Balzac, de Gogol, de Tolstoi, o primeiro autor europeu que traz em si mesmo a mais simples das verdades estéticas, e que parece feito de propósito para nos convencer de tal verdade: ser realista, para um moderno, é o único modo possível de ser clássico. Não há outra chave para o equilíbrio, essencial à idéia de classicismo; que é sinônimo (nos antigos) de obediência a um conceito transcendental de Beleza — e, nos modernos, de fidelidade à consciência imanente da vida, à sua variedade tumultuária, a que o artista devolve o senso e a paz. O antigo é clássico na medida em que olha para o mundo como se fosse Deus o moderno, na medida em que o vê com os olhos da História. Apenas, em Balzac ou Tolstoi, essa verdade estética tem outra perspectiva: o classicismo (o realismo) deles, vem paralelo, ou posterior, ao seu contrário, isto é ao romantismo nas suas várias formas: ao passo que Goldoni vem antes do romantismo, e contém igualmente, por força de antecipação, aquela parte insuprimível de contribuição romântica, que nos outros realistas está presente por força de experiência, convivência e influência. Nisto, também, Goldoni reflete com espantosa fidelidade o momento mais afirmativo da burguesia européia; momento que culmina na revolução francesa e na construção de um mundo de ciências e indústrias, cuja cultura, de tipo enciclopédico e iluminado, presta uma radical homenagem à Razão, porém guarda em si mesma, como incentivo dialético um aspecto afetivo, literário e humanitário, que é a sua marca de dignidade moral e que constituirá o fermento mais positivo do primeiro romantismo.

No teatro, esse maravilhoso século XVII de Diderot e de Mozart — esse lúcido e corajoso despertador de uma consciência coletiva, inclusive estética, que nunca mais devia encontrar um modo de expressar tão singular e conseqüente — no teatro, o século traz os nomes de Goldoni, de Beaumarchais, de Lessing. Três gigantes, cuja grandeza reside justamente na ausência de qualquer titanismo: na sua defesa de óbvio, de razoável, de necessário. Nada há, do que nós mais profundamente desejamos e invocamos para o teatro do nosso tempo, que já não exista nesses três mestres; eles nos mostram, com toda a clareza o que é o que há de ser, uma literatura de hegemonia — do momento

hegemônico de uma nova classe e de uma nova cultura, quando elas se apresentam à ribalta da História.

Dos três, Goldoni é o menos polêmico, e absolutamente não é ideológico; muito pelo contrário, não tem quase consciência da sua situação cultural e histórica. Não sabe de filosofias, não pertence a partidos, comporta-se aparentemente como o mais conformado cidadão; faz, apenas teatro; não conhece senão o teatro, que é a sua vida e a sua razão de ser. Mas, de teatro tem uma idéia tão instintivamente limpa e alta — uma idéia essencialmente moral — que o projeta de uma vez no mundo implacável de verdade e da responsabilidade. Não pode mentir, não pode inventar diversões; e sabe que tem de prestar contas, do que o teatro propala, à própria consciência e ao Deus em que calmamente acredita, um Deus bonachão como ele mesmo.

Bonachão, porém terrivelmente sério. O divino sorriso goldoniano é como a divina melancolia de Mozart: empenham o homem sem forçá-lo, através da paciência e da indulgência, através do espetáculo da própria perfeição feita de honestidade. Eu, veneziano, sei de que cores, de que horas, de que águas é feita esta luz; mas todo o mundo o sabe melhor do que eu — porque há três séculos que, graças a Goldoni, nas noites mais serenas e sinceras oferecidas aos povos pelo teatro, o mundo é veneziano.

ARLEQUIM, SERVIDOR DE DOIS PATRÕES

Esta peça pertence mais à *Commedia dell'Arte* do que à obra de *Goldoni*. Não fosse esse Arlequim, não teríamos da *Comédia* senão informações e lendas, além do esquematismo indecifrável dos *scenarios* e da comicidade bolorenta dos *zibaldoni*. Quer o considere como o relatório taquigráfico dum espetáculo do teatro improvisado, quer o interprete como uma fiel estilização, fruto da inteligência goldoniana, não há dúvida de que a peça pertence, por espírito e técnica, à *Comédia dell'Arte*, da qual nos dá um testemunho movimentado e brilhante, em que a máscara de Trufaldino vive para nos contar tudo.

QUE É O ARLEQUIM

Tudo o que se queira que ele seja, responderia o Arlequim Gherardi. Encontra-se dificuldade em des-

cobrir a sua primeira imagem, devido às suas transformações sucessivas. É preciso não esquecer antes de mais nada a silhueta fina de losangos multicores e rutilantes, o bicórnio negro, a máscara veneziana. O Arlequim de Bérgamo era antes de tudo um pobre diabo que fazia sua roupa de pedaços remendados de outras roupas; e mesmo mais tarde, quando esses pedaços tomaram formas regulares sobre a túnica e sobre as calças, mesmo quando sua cintura, muito baixa, passou com o tempo para o lugar normal, ainda conservava ele aquela máscara sombria, de barbas hirsutas. A verdade é que o herói bergamasco escondia sob sua ingenuidade toda, um bom senso popular e reservas de malícia que lhe garantiam o favor e a simpatia do público.

ARLEQUIM

É uma das mais antigas máscaras da comédia-de-arte e sempre foi a mais popular, devido ao seu caráter essencialmente cômico. Foi interpretado, nos séculos XVI, XVII e XVIII, por grandes atores, dos quais o mais famoso foi Domenico Biancolelli, chamado *Dominique* e durante muitos anos o principal ator dos *Comédiens du Roi*, companhia fundada por Mazarino, no reinado de Luiz XIV. Seu traje típico consistia, a princípio, numa roupa comum de criado, com remendos de várias cores. Mais tarde esses remendos se estilizaram em losangos de diversas cores. O último dos grandes Arlequins foi Sacchi, para quem GOLDONI escreveu *Arlequim, servidor de dois amos*. Arlequim é um criado ignorante, mas inteligente, hábil, endiabrado, capaz de embulhar seu dono e o mundo inteiro. A fertilidade imaginativa de Arlequim está desenvolvida numa forma mais universal na própria personagem de Lélío, n' *O Mentiroso*, e o aspecto da mesma personagem, que representa a evolução popular paralela à decadência da nobreza às vésperas da revolução francesa, foi sem dúvida o ponto de partida para o imortal *Figaro*, de Beaumarchais.

Esta peça foi escrita a pedido do Arlequim Antonio Sacchi famoso ator do Teatro E. Samuele, de Veneza, que deu a *Goldoni* o argumento e o título. É provável que Sacchi tivesse enviado a *Goldoni* um resumo do *Arlequim valet de deux maitres* para que ele o usasse como base de sua peça.

De fato *Goldoni* permaneceu fiel ao esqueleto do *scenario* francês, conservando a mesma intriga romanesca, os *lazzi* principais e até muitos nomes de personagens. Todavia no *Servitore di due padroni* representado pela primeira vez, provavelmente em 1746, só estavam escritas três ou quatro cenas sérias de cada ato. Não sabemos quando *Goldoni* reescreveu a peça por completo.

A representação de *Arlequim* em vários países, em épocas diversas, sempre teve enorme sucesso, destacando-se a dirigida por Goethe, em Weimar e a de Max Reinhardt, considerada uma *audaciosa deformação*.

No Brasil, *Arlequim* foi representada pelo Teatro dos Doze, na interpretação de Sergio Cardoso, no *Arlequim* e Beyla Genauer, no papel de Beatriz e pelo Tablado — numa produção dirigida por Maria Clara Machado com cenários e figurinos de Ana Letycia.

PANTALEÃO

O velho mercador veneziano Pantaleão dos Bisinhos representa a burguesia e todas as manobras dessa classe para se sobrepor à aristocracia decadente do século XVIII. Pertence à família do *Pappus*, uma das antigas máscaras do teatro romano que representava o velho ridículo, apaixonado por mocinhas, aparentando-se com Harpagon, Shylock e outros mercadores avarentos do teatro clássico. A habilidade com que esse comerciante consegue enriquecer e dominar os nobres por meio de empréstimos, revela a vitalidade da classe burguesa nessa época e sua vingança contra a aristocracia pelos sofrimentos dos séculos precedentes. Pantaleão, sem piedade para com seus ricos fregueses, é cheio de dedicação para com a família. O traje de *Pantaleão*, — preto e vermelho — provém diretamente da roupa do Tentador das farsas religiosas medievais.

O DOUTOR

No teatro do século XVIII, assistimos à formação de um monopólio econômico e de um monopólio intelectual por parte da classe média. O lado intelectual é representado pela máscara do Doutor que, numas peças é advogado e, noutras, médico, mudando também de nome, dos quais os mais freqüentes são o Doutor Balanção e o Doutor Lombardi. A matéria usada

pelo Doutor para dominar seus fregueses é a do típico cabotino, falando latim, pronunciando frases empoladas e incompreensíveis, a fim de impressionar os ignorantes. É o natural aliado de Pantaleão, com quem une as forças pelo casamento dos filhos. O traje do Doutor é sempre preto, a fim de sublinhar a austeridade e dignidade de que se reveste o personagem. Fala o dialeto de Bolonha, cidade tradicional da cultura universitária.

ESMERALDINA COLOMBINA

Assim como *Arlequim* se chamou sucessivamente Trufaldino, Escapino, Trivelino, Mezzetino, etc., o mesmo aconteceu com *Colombina* que, seja na *Comédia*, seja na obra de *Goldoni*, recebeu os nomes de Coralina, Diamantina, Esmeraldina, etc. A personalidade de *Colombina* é mais ou menos a de um *Arlequim* de sala. É tipo representativo do período que antecede a revolução e mesmo, em algumas peças, *Colombina* tenta ou consegue se casar com o patrão, chegando a se tornar duquesa ou marquesa. Em outras peças, especialmente em *Goldoni*, recusa pretendentes nobres e ricos para permanecer fiel ao homem do povo, que é quase sempre o próprio *Arlequim*. Foi desse último tipo de *Colombina* que *Goldoni* extraiu a maior personagem de toda a sua carreira de autor, *Mirandolina*, protagonista de *La Locandiera*.

As citações feitas neste artigo, sobre a *Comédia Del'Arte* e a obra de *Goldoni* são transcritas ou adaptadas por Virginia Valli dos seguintes autores:

Sheldon Cheney (*The Theatre*)

Ruggero Jacobbi (*Expressão Dramática*)

Xavier de Courville (*A Máscara e a Commedia Della'Arte*).

OS FIGURINOS

ARLEQUIM

Os mais antigos costumes que conhecemos de *Arlequim* são muito diferentes dos costumes decorativos que vemos atualmente. Remendos de cores diferentes são presos de um lado e de outro sobre a calça e a túnica. Ele tem a cabeça raspada como os antigos mímicos. Seu toque segue a moda de François I ou

de Henri II, foi e será sempre ornamentado com um rabo de coelho ou de raposa e raramente uma pena. No século XVII os remendos tornam-se triângulos de várias cores, azul, vermelho, verde, dispostos com simetria e ligados entre si por um fino galão amarelo. Mais tarde no fim do século XVII esses triângulos tornam-se losângulos. O casaco ou túnica encurta e o bicórnio substitui o toque.

O hábito de raspar a cabeça foi substituído pelo uso de uma carapuça preta sob o chapéu. Sua máscara é preta. A seu respeito diz Duchartre: "Esta máscara tem muito de fato e de negro, tal como os viam os pintores renascentistas. Pode-se sonhar indefinidamente diante da máscara de Arlequim, sendo que a menor modificação fisionômica muda sua expressão." Uma grande verruga, avermelhada, está sempre sobre o olho direito. Arlequim usa um cinto no qual está presa uma bolsa e muitas vezes um bastão, uma faca e raramente uma espada.

PANTALEÃO

A roupa mais antiga de Pantaleão caracteriza-se por uma blusa curta, colante, vermelho-laranja, longas calças da mesma cor que se ajustam na perna e no tornozelo. Quando ele usa um casaco é este geralmente de mangas largas, compridas e todo preto, é a *zimmara*. (Esse casaco foi vermelho e passou a preto em virtude de luto decretado na cidade de Veneza.) Pantaleão tem na cabeça um boné grego (sem bordos) ou um toque preto. Calça sandálias turcas ou pantuflas moles. O Pantaleão do Século XVI traz e empunha seguidamente um punhal de lâmina larga e mais raramente uma espada. Tem sempre uma bolsa na cintura.

Vemos pequenas variações nas roupas de Pantaleão: calças largas, franzidas e presas abaixo do joelho, com meias vermelhas. Em algumas reproduções em vez de blusa vemos uma jaqueta um pouco mais comprida. Quase sempre a blusa tem gola fina, que ora é branca ora é vermelha. Tem um cinto que é usado às vezes acima da cintura. Pantaleão tem um estômago proeminente que pode ser forçado com a colocação de enchimentos ou depender da expressão corporal. Algumas vezes sua roupa é inteiriça, podendo ser até mesmo uma malha, aberta na barriga, logo abaixo da cintura de onde sai um lenço ou pano branco.

A máscara de Pantaleão é esverdeada e tem um nariz fino, comprido. Tem uma barbicha em ponta, avançando para a frente. Cabelos brancos, compridos e barba cinza.

Pantaleão é de Veneza.

O DOUTOR

A roupa do Doutor no Século XVI até o começo do Século XVII é aquela que os homens de ciência e letrados de Bolonha usavam tanto na cidade como na universidade. O Doutor está sempre vestido de preto: calças pretas e sobre essa uma túnica preta que chega até os joelhos. Sobre isso traz uma longa capa preta que vem até os tornozelos. Usa um toque preto. Por volta de 1653, Augustin Lolli, que fazia o papel do Doutor, transforma o figurino. Traz um chapéu preto extravagante (de abas largas e moles) se veste à Luiz XIV, com uma calça curta, franzida, presa um pouco abaixo do joelho, meias pretas e em volta do pescoço um colorate (fraise) branco. Traz muitas vezes presa à faixa da cintura suas luvas brancas ou um lenço.

A máscara do Doutor é diferente da das outras figuras da Comédia, cobre apenas a fronte e o nariz, que é bem grande. Sua cor é avermelhada. As suas faces são pintadas de vermelho. A antiga máscara do Doutor se completava com uma pequena barba talhada em ponta. O aspecto geral do rosto do Doutor vem dessa mistura da máscara que lhe dá um ar de tolo e de toda sua pretensa suficiência e correção.

Transcrevemos uma descrição do Doutor da Enciclopédie Vallardi: "A máscara do doutor tem uma tradição antiga, teatral e novelista, e que faz desse pedante objeto de riso e de comicidade. O Doutor torna-se, com o nome de Graziano e posteriormente de Balanzone, o segundo velho da Comédia dell'Arte em contraposição a Pantaleão. Fala bolonhes e corrige o dialeto com frases italianas e com sentenças em latim macarrônico. É um personagem destinado a ser objeto de pilhérias e troça."

BRIGUELA

Sua roupa é freqüentemente composta de uma túnica e de uma calça larga, com galões sobre as costuras, ou tiras pequenas de fazenda verde. Ele traz o

tabaro, casaco curto que é preso no ombro esquerdo e cai sobre o braço direito. Pode trazer em vez do *tabaro* uma capa, com gola larga. Na cabeça um chapéu de copa larga e franzida com uma pequena aba. Briguela tem quase sempre uma grande bolsa de couro e um pequeno punhal, presos a seu cinto. Indicações claras de suas tendências. Sua máscara é esverdeada; tem olhos oblíquos, querendo acentuar sua vivacidade e matreirice. Tem muitas vezes um bigode fino, levantado nas pontas e um pouco ralo. Seus cabelos caem até os ombros, ralos e um pouco encaracolados. Muitas reproduções antigas mostram Briguela com um pequeno cavanhaque. Conserva sempre o chapéu tradicional.

Sua roupa evolui com a aproximação do Século XVII e torna-se praticamente uma redingote branca, sempre enfeitada com galões verdes.

No Século XVIII — os descendentes de Briguela não serão mais do que lacaios — pois sua personalidade também veio sendo alterada — com libré, ao gosto do dia e do país.

Flautino é uma variação da máscara de Briguela. Briguela é de Bergamo.

JOGOS DRAMÁTICOS

ALGUNS TEMAS DE IMPROVISAÇÃO

Michael Chekov

OS LADRÕES

Numa região deserta, perto de uma fronteira, encontra-se um pequeno albergue de aspecto miserável. É inverno, a noite está fria e sopra um vento glacial.

A sala do albergue, mal iluminada, está toda enfumaçada e em desordem. O soalho está coberto de pontas de cigarro e sujeira, e sobre a longa mesa de madeira nua estão espalhados restos de comida.

Homens e mulheres de idades diferentes estão dispersos na sala. A maioria tem o ar tão sinistro e pouco atraente como o cenário. Uns estão preguiçosamente estirados nos bancos, outros jogam cartas, outros travam, a propósito de nada, brigas insignificantes que terminam tão bruscamente como começaram, outros cantam ou assobiam baixinho para matar o tempo.

No entanto, sente-se que estão inquietos, que esperam alguma coisa. De tempos em tempos, um deles vai dar uma olhada furtiva pela janela, ou ainda, depois de ter feito sinal aos outros para se calar, entreabre ligeiramente a porta para escutar.

A atmosfera torna-se cada vez mais tensa. As pessoas que acabamos de ver são, na verdade, um bando de ladrões que pertencem a uma quadrilha internacional. Eles são especializados em assaltar comerciantes ricos que transportam mercadorias preciosas de um lado para outro da fronteira. Tinham-lhes avisado sobre um grande golpe em perspectiva para essa noite. Um grupo de negociantes deve passar a fronteira e graças ao mau tempo e à grande distância até a aldeia mais próxima, há grande chance deles serem obrigados a procurar, à noite, abrigo naquela casa.

De repente, o chefe do bando, que tem um ar menos sinistro que os outros, solta um longo assobio modulado. Imediatamente todo o mundo se imobiliza e apura os ouvidos, enquanto ele vai até a porta verificar se são os comerciantes que estão se aproximando.

A seu sinal, tudo vai-se transformar como por encanto. Com uma vassourada as sujeiras são eliminadas, a mesa é arrumada e coberta com uma toalha limpa, os móveis são colocados no lugar e tudo fica em ordem: acendem-se velas, uma é colocada na janela para dar um ar acolhedor à casa. Um fogo crepita na lareira. Os homens colocam as roupas próprias dos camponeses da região, as mulheres se penteiam com ares sedutores, enfeitando-se coquetemente com chales sobre os ombros nus. A mais velha vai sentar-se em uma cadeira de rodas colocada perto da lareira e estende uma coberta sobre os joelhos. Para completar o quadro o chefe, que está agora de óculos escuros e um bonê, pega uma Bíblia enorme que coloca na ponta da mesa.

Ouvem-se logo vozes que se aproximam, e três homens do bando, de aspecto menos inquietante, são mandados ao encontro dos viajantes. Os outros movimentam-se em silêncio preparando, o mais naturalmente possível, a ceia familiar.

Os três emissários voltam introduzindo um grupo de comerciantes muito carregados com bagagens e agasalhos com roupas cobertas de neve. Eles têm o ar gelado. As moças mais atenciosas vêm em sua direção e ajudam-nos a desembaraçar-se de seus pesados casacos enquanto que seus três guias, atentos, tomam conta das bagagens e pacotes dos comerciantes.

Em seguida o chefe vem desejar as boas vindas aos recém-chegados e convida-os a sentar à mesa. Se bem que ele "seja um pobre hospedeiro com uma mulher enferma", ele tem o suficiente para dar de beber e comer a todos, e pede que aceitem compartilhar sua refeição.

Os convidados estão contentes por sentar-se e aquecer-se. Não buscam pratos e garrafas sem esquecer uma bandeja para a pobre velhinha "paralítica". Mas antes de tocar na comida, o "chefe de família" abre respeitosamente a Bíblia e lê alguns versículos.

Os viajantes atacam então o jantar. As moças lhes servem bebida, precipitam-se para encher seus copos antes mesmo que estejam vazios. Tanta solicitude não

passa despercebida aos comerciantes. Eles reparam que o vinho que lhes servem não vem das mesmas garrafas que estão bebendo seus anfitriões, e devido ao rápido efeito que faz, adivinham que estão sendo dopados.

Lentamente, imperceptivelmente, a atmosfera piedosa, quente e amigável do início transforma-se em jovialidade, em franca alegria, e rapidamente torna-se descontraída. Os comerciantes, que parecem já estar bêbados, tornam-se familiares com as jovens que lhes servem, e os homens encorajam curiosamente suas audácias. As moças os excitam e cada uma se dedica a flertar com o que lhe agrada. Pouco a pouco, os homens da quadrilha retiram-se, ou parecem se desinteressar do que se passa ao redor. Um deles, nesse meio tempo, tira um acordeão e começa a tocar algumas canções.

Em menos tempo do que o esperado, a atmosfera novamente se transforma: os casais soltam-se, cantam, dançam, as moças fazem rodopiar seus pares cada vez mais rápido. A finalidade é evidentemente torná-los tontos, atordoá-los completamente, e elas, com efeito, o conseguem. É uma verdadeira orgia. Quando os homens parecem que vão desmoronar, as moças jogam-se nos seus pescoços querendo fazê-los beber mais. Mas os comerciantes que parecem se deixar levar, na verdade entornam habilmente seus copos, como já haviam feito antes, para não beber o vinho drogado que estavam lhes servindo. Depois, como os outros esperavam, fingem cair num sono pesado ou cambaleiam, emburtecidos, ao redor da sala. O acordeão toca mais baixo. Assim que todos os comerciantes parecem indefesos, o chefe dos bandidos assobia de novo. Rapidamente todos os membros do bando entram em ação, incluindo o chefe e a "inválida". Desta vez, agem furtiva e felinamente, explorando habilmente as roupas dos comerciantes atrás de relógios, jóias e carteiras. O roubo é entregue ao chefe que coloca tudo num saco.

Mas bruscamente ouve-se um assobio diferente dos outros mais estridentes e mais autoritário, parecido com um apito de polícia. Os bandidos sobressaltam-se. Instantaneamente os comerciantes ficam de pé e com a prontidão de um raio, cada um se precipita sobre o ladrão mais próximo. Segue-se uma briga violenta; voam cadeiras, pratos, garrafas... Finalmente os ladrões são vencidos, algemados, enquanto as mulheres apavoradas, juntam-se amedrontadas num canto.

Então o menor dos comerciantes vai abrir a porta e solta na noite um assobio estridente. Um motor de caminhão responde ao longe e ouve-se um carro que se aproxima. O falso comerciante volta-se na direção dos culpados, declara que estão presos e depois os faz sair.

O caminhão parou diante da porta. Ouve-se o motor parar e os policiais-comerciantes voltam para pegar suas roupas e suas bagagens. O menor sai por último depois de ter retirado debaixo da mesa o saco do roubo que o chefe do bando tinha escondido.

Depois de alguns minutos ouve-se ligar o motor e o caminhão partir. O barulho afasta-se, nada mais resta. No silêncio, só a pequena sala do albergue deserto cuja desordem traz a marca do drama que acaba de ser representado.

A SALA DE OPERAÇÃO

Estamos num hospital. São três horas da manhã.

Na véspera, um importante homem de Estado, estrangeiro em visita oficial ao país, foi vítima de um acidente de automóvel quando voltava de um grande jantar oferecido em sua honra.

O que os médicos tinham tomado primeiro por um ligeiro ferimento da cabeça revelou-se logo, no decorrer da noite, uma grave fratura craniana. A comitiva do homem de Estado e os membros do governo que o convidaram estão extremamente inquietos. Em algumas horas o mundo inteiro conhecerá a novidade. A população dos dois países manifestará seu espanto e sua emoção. O mais célebre neurocirurgião foi alertado e o ferido rapidamente transportado ao hospital.

A improvisação começa no momento em que a sala de cirurgia está ainda mergulhada na obscuridade. Uma jovem enfermeira entra e acende a luz. O médico-chefe chega atrás dela seguido de várias enfermeiras a quem ele pede para preparar tudo para a operação. Depois entram sucessivamente o radiologista, o anestesista e vários especialistas que febrilmente se ocupam de seus instrumentos com gestos de uma precisão profissional.

A atmosfera é pesada e tensa. A reputação do hospital e o futuro das relações entre os dois países estão em jogo. Cada um tem consciência de sua responsabilidade.

Logo o grande cirurgião entra. Ele examina o relatório e as radiografias que lhe apresentam seu assistente, verifica seus instrumentos e inspeciona rapidamente o pessoal. As enfermeiras ajudam-no e aos diferentes especialistas que o assistem a lavar as mãos e a vestir seus aventais brancos.

Quando tudo está pronto, conduzem o ferido numa maca (é preferível que seja um personagem fictício) e o colocam na mesa de operação. Procede-se à anestesia e prepara-se a transfusão de sangue.

É nessa atmosfera tensa que começa enfim a operação. O cirurgião e seus dois assistentes estão inclinados sobre a cabeça do paciente. Tudo se passa em silêncio; as ordens são dadas por sinais.

Mas durante a operação acontece uma crise. O anestesista avverte ao cirurgião que a pulsação do paciente está mais lenta, diminui perigosamente, e que sua respiração torna-se irregular e difícil. Tudo indica que o operado está enfraquecendo-se rapidamente. A atmosfera fica tensa ao extremo.

O cirurgião deve tomar uma medida urgente. Ele decide injetar no ferido uma droga que vai-lhe permitir suportar a operação até o fim, mas que pode provocar problemas cardíacos, que o doente, em seu estado atual, talvez não suporte. Não há mais que cinquenta por cento de chance de dar resultado. O cirurgião ordena que se aplique a injeção.

A operação continua. Depois de um momento, o anestesista sobre quem está concentrada toda a atenção, anuncia que o pulso volta a bater mais nitidamente e que a respiração está mais regular. O paciente recupera-se e suporta o choque. A atmosfera se descontra um pouco.

Enfim, a operação termina e é um sucesso.

Levam o paciente na maca. Os assistentes e enfermeiras felicitam o cirurgião por sua habilidade e audácia. É nessa atmosfera de contentamento geral e de alívio que as enfermeiras ajudam os médicos a tirar aventais e a lavar-se.

No momento de deixar a sala de operação, alguns médicos atrasam-se para exprimir ao cirurgião sua admiração e se despedir dos colegas. Enquanto isso, as enfermeiras colocam a sala em ordem e saem, uma atrás da outra, à medida que acabam seu trabalho.

Fica apenas o cirurgião e a jovem enfermeira. Ela o ajuda a colocar seu paletó e o acompanha até a porta.

Ele lança um último olhar satisfeito na sala onde acaba de se desenrolar um grande momento de sua carreira. A jovem enfermeira apaga a luz, e fecha-se a cortina, como se abriu: sobre a sala mergulhada na escuridão.

UM DOMINGO A TARDE

A cena se passa numa família pequeno-burguesa, de uma pequena cidade do sul da França, uma dessas famílias prolíficas que compreendem toda uma tribo de tios, tias, primos e parentes afins.

É um desses monótonos domingos de tarde de verão. O calor é sufocante. Todos se arrastam e tentam matar o tempo tentando não sofrer muito em suas vestes engomadas de domingo.

Os homens teriam vontade de ir dormir lá fora, embaixo das árvores, ou de conversar em volta de um garrafa na frescura da adega, não fossem obrigados a ficar com suas mulheres. E estas gostariam de ficar à vontade, desarrumadas, na penumbra de seus quartos, mas infelizmente a família espera a visita formal do Sr. Pichaud, o velho farmacêutico, a qual não podia ser evitada, por ser importante figura da cidade. E todo mundo sabe a que ponto ele é um chato.

Ouve-se o ranger do portão, e alguém lembra que o Sr. Pichaud está mais adiantado que de costume. Talvez saia também mais cedo, diz com esperança um outro.

Mas, em vez do Sr. Pichaud, é o Sr. Labatte que entra. Ainda estão surpresos quando percebem que a visita do Sr. Labatte não é puramente convencional. Com efeito, o notário, que é um velho amigo da família, traz debaixo do braço sua legendária pasta de couro.

Mas o Sr. Labatte é esperto. Começa por falar de chuva e do bom tempo e deixa-os um bom momento curiosos para saber o motivo dessa visita tão inesperada, num domingo, e com tal calor. Ele se diverte em lembrar que foi sempre um grande amigo da família e deixa entender que breve será seu maior benfeitor.

Ardendo de curiosidade, a família suplica-lhe para ir logo ao assunto. O notário se faz de rogado mantendo seu auditório atento.

Chega enfim o grande momento. "Lembram-se daquele mau elemento da família, Pedro Luís, aquele primo afastado, celibatário, que a família inteira rejeitava?"

As reações são as mais diversas; uns franzem a sobrançelha, outros dissimulam, contraem-se, desconfiam, torcem o nariz com ar de nojo. Todos parecem visivelmente decepcionados.

O Sr. Labatte pede que sejam caridosos e que se mostrem indulgentes senão pelos os que estão vivos, ao menos por aqueles que estão mortos, e sobretudo pelo primo celibatário que arrependeu-se de suas faltas. Com efeito, não virou ele as costas a seus numerosos filhos ilegítimos para deixar toda sua fortuna, mais de um milhão para... quem? Mas sim! Claro! Justamente à esta família que o Sr. Labatte está visitando.

Todos ficam mudos de surpresa. Alguns abrem a boca mas retêm o que iam dizer. Eles esforçam-se para dissimular sua alegria e salvaguardar as aparências conservando a dignidade que convém a uma família enlutada.

Mas está acima de suas forças. Incapazes de reprimir por mais tempo seus verdadeiros sentimentos, começam a perder o ar circunspecto. Logo todos tiram a máscara e deixam explodir seu bom humor. Para festejar a boa nova o pai vai pegar na adega uma garrafa de seu melhor conhaque, reservado para as grandes ocasiões, enquanto as mulheres vão procurar copos e trazem doces.

Mas no momento exato que a rolha salta, ouve-se bater à porta. Muitas batidas lentas e regulares. Meu Deus! Deve ser o Sr. Pichaud, o velho farmacêutico! Todos o haviam esquecido completamente. Vai ser impossível livrar-se desse maçador que vai "grudar" e falar pelos cotovelos até matar a todos de tédio.

Imediatamente, o pai pula diante da porta e dá suas ordens aos outros. Rapidamente a garrafa desaparece, os doces são escondidos, os copos guardados, os papéis do notário recolocados dentro da pasta e a pasta dissimulada debaixo do sofá. Quando a sala retoma uma aparência de calma de um domingo à tarde, faz-se entrar o visitante.

Uma vez trocados os cumprimentos de costume, a família não encontra grande coisa para dizer ao velho farmacêutico; mas este se arranja muito bem sozinho. Conversa sobre o calor, sobre os remédios modernos que destronam a arte nobre do boticário; queixa-se de seus males, suas dores, e passa em revista as últimas doenças de toda cidade. Durante este interminável monólogo, seu auditório está angustiado e só pensa na

pequena festa interrompida. Pode-se ler a impaciência em todos os rostos. Depois de algum tempo, uns fazem cara de sono, outros, muito sem educação, conversam em particular, e duas das mulheres têm ataque de riso e saem da sala.

No final, o Sr. Pichaud deixa entender que não é tão ingênuo a ponto de não notar que há algo no ar de anormal, que sabe muito bem que está sobrando ali, e que estão tentando lhe esconder alguma coisa. Mas como ninguém parece dar importância às suas observações nem se ocupam dele, e ninguém manifesta a intenção de trazer alguma bebida, ele termina por encontrar uma desculpa para se retirar.

Só depois de ouvirem o portão se fechar que o grupo começa a descongelar. Num piscar de olhos os copos e doces reaparecem, a garrafa de conhaque sai do esconderijo acompanhada de outras garrafas. Brinda-se à saúde de uns e de outros, à doença que levou o pobre primo Pedro Luis para um mundo melhor... Brinda-se à pequena fortuna que aguarda a família, e o Sr. Labatte brinda a seus honorários. Todas as razões são boas para beber e brindar nessa explosão de alegria.

Antes da cortina fechar, a família decide partir para Paris, para começar a gastar o dinheiro da herança antes que alguma outra pessoa a venha reclamar.

CENA DE MAR

Há dois dias que a tempestade é violenta. Não se tem notícia de quatro barcos de pesca que partiram já há uma semana e que deveriam normalmente ter voltado.

Na beira do pequeno cais do porto de pesca estão reunidas as famílias dos pescadores e pessoas da cidade, olhando ansiosamente o horizonte debaixo das rajadas de chuva, espreitando o menor sinal de chegada.

A atmosfera é tensa pela angústia mas também é de esperança, fruto de uma estoica paciência, nascida de uma longa tradição do mar.

Depois de um momento alguém parece distinguir um objeto muito longe no horizonte, que poderia ser um barco, talvez dois, lutando contra a tempestade e a investida das ondas. Binóculos permitem saber que só há de fato um barco, e que o mastro quebrado dava a falsa impressão de que existiria um outro do lado dele.

Não se pode ainda adivinhar de qual barco se trata, mas à medida que ele se aproxima percebe-se

que sobre a ponte estão concentrados mais homens que comportam normalmente uma tripulação. Para os que estão no cais isso só pode significar uma coisa: os outros barcos naufragaram e este recolheu uma parte de seus tripulantes.

Mas quais são os barcos que desapareceram? E entre os tripulantes, quais se salvaram? Os mais corajosos colocam outros barcos no mar para irem ao encontro do barco desamparado e ajudar os homens exaustos a chegar no porto. A espera torna-se insuportável.

A medida que os barcos voltam e os recapturados desembarcam na praia, percebe-se que há ausentes e compreende-se rapidamente quais são as famílias infelizes. Há cenas penosas: uma garota, acreditando reconhecer seu pai, precipita-se em direção a um homem e depois recolhe-se espantada, percebendo seu engano.

Sente-se as diferenças psicológicas bem nítidas entre os comportamentos dos que encontraram os seus e os que os perderam. Os primeiros não ousam manifestar muito abertamente sua alegria em presença das famílias pesarosas, e essas, apesar da sua dor, não podem ser egoístas a ponto de ignorar a felicidade dos outros.

O que se passa a seguir? Os que perderam os seus vão embora, cada um para o seu lado, ou reagrupam-se? Como cada família vai reagir?

O CASO DE CONSCIÊNCIA

Numa vasta região agrícola isolada, o Dr. Starke é o único médico, num raio de 300 quilômetros.

Mas há vários dias ele interrompeu suas visitas para cuidar em casa de sua filha única, uma menina acometida por grave doença infecciosa. Ele deseja ansiosamente que ninguém o chame para consulta.

Sua mulher e uma enfermeira revesam-se constantemente à cabeceira da menina, fazendo tudo o que for médica e humanamente possível para salvá-la. O momento é decisivo. A vida da criança está por um fio e qualquer desatenção pode ser fatal. O médico, apesar de sua fadiga, prefere velar ele mesmo, para ter certeza que nenhum erro vai ser cometido.

Infelizmente o que o doutor temia acontece. O Sr. Blohm, da fazenda próxima, vem buscá-lo para uma emergência. Sua mulher acaba de ter uma crise cardíaca...

A Sra. Starke não quer deixar sair seu marido. O médico tenta explicar ao fazendeiro que não pode sair no momento. De um lado e de outro se coloca um problema de consciência: se o médico deixar sua filha... e se a Sra. Blohm ficar sem socorro?... Os dois homens compreendem-se mutuamente.

Como sairão dessa situação sem agir com raiva, agressividade, ou amargura?

A INICIAÇÃO DE UM JOVEM DIRETOR

Julian Welli é um jovem diretor, terrivelmente sincero, ainda não estragado pelo métier. Seu entusiasmo e seu amor ao trabalho lhe valeram um sucesso rápido, e bem depressa ele foi chamado a Hollywood.

Nós o encontramos em plena filmagem, num estúdio, ensaiando a primeira grande cena de seu primeiro longa metragem. Seu dinamismo é contagiante. Ele encoraja todo o mundo, dá atenção ao mais insignificante dos figurantes, ao simples maquinista, etc. O estúdio é como um oásis de bom humor e gentileza, onde todos trabalham alegremente.

Os atores ensaiam a cena com entusiasmo. Ao final, tudo está perfeito; é uma felicidade.

Começa-se a preparar para rodar num clima de verdadeira inspiração. A paixão que emana do jovem realizador parece contagiar a todos. Enfim a cena é filmada. Tudo ficou perfeito, tão brilhante que não é preciso refilmá-la.

Quando o diretor grita "Corta!" há um breve instante de interrogação inquieta, depois todo o mundo no palco deixa explodir sua alegria. As mulheres o abraçam, felicitam-no e cumprimentam-se mutuamente. Jamais na história do cinema filmou-se uma cena tão magnífica. Para coroar tudo, ouvem-se aplausos vindos de um canto escuro do estúdio.

Todos se voltam e vê-se emergir da sombra o produtor e um de seus acólitos, que haviam observado a filmagem escondidos num canto. "É excelente, magnífico, muito bom", exclama o produtor e seu assistente apressa-se em concordar com meneios de cabeça. Só que...

E ei-lo a propor modificações, aconselha mudar aqui e ali... "Uma simples sugestão, é claro..." E o assistente não pára de aprovar com a cabeça.

Progressivamente, o ambiente muda. A medida que o produtor, desencavando todos os detalhes destrói pouco a pouco toda a cena, todo esse trabalho maravilhoso, incluindo a moral do diretor, dos atores e dos técnicos vai abaixo.

O diretor não está de acordo com as "sugestões" do produtor. Envergonhado de estar sendo humilhado diante de seus intérpretes, resiste, tenta defender sua concepção da cena e a interpretação dos atores. Pouco à vontade, os atores vão sumindo um após outro, como se soubessem com antecedência a inutilidade de retrucar. E o diretor vai ficando cada vez mais irritado.

Afinal, sentam apenas no palco do estúdio o diretor, o produtor e seu assistente. O produtor lhe dá um ultimato: ou ele refilma a cena modificada como pede ou será substituído.

Ao ficar só, o jovem realizador, o coração partido após este batismo de fogo de Hollywood, medita, como muitos jovens antes já fizeram, sobre as vicissitudes de sua profissão.

A LIÇÃO PARTICULAR

Para ganhar algum dinheiro extra, um estudante pobre dá lições particulares de matemática para uma menina de doze anos com o rosto coberto de sardas. O pai da menina, um senhor muito rico considera sua filha como uma menininha charmosa e travessa; mas para o estudante, ela é apenas uma pirralha antipática.

A lição passa-se relativamente bem, até o momento em que o rapaz lhe dá um problema, que ela não consegue resolver. Furiosa, ela o desafia a encontrar a solução. Ele também não consegue! Ele procura pretextos, recomeça suas explicações mas não encontra a resposta, e sua aluna sente prazer maldoso em lhe confundir. Para completar o embaraço do pobre estudante o pai entra nesse momento e se instala do lado deles para assistir a lição e admirar os progressos de sua filha. O rapaz procura se esquivar da dificuldade propondo um novo problema, mas a sórdida menina rapidamente o faz voltar ao primeiro. Ele tenta ainda muitas vezes, em vão. Então o pai vendo que o estudante consome-se desesperadamente, explica-lhes o problema.

O estudante fica muito envergonhado; ele espera ser dispensado de seus serviços. Mas o pai é boa pessoa e atenua o incidente contando-lhe que ele próprio, em

sua juventude, emperrou muitas vezes em problemas desse tipo. Finalmente, à guisa de consolação, ele convida o rapaz a ficar para jantar.

O estudante aceita, e o pai deixa-os continuar a sós lição. Mas desta vez a menina tem uma luz de triunfo nos olhos e fica evidente que daí em diante será ela que "estará por cima", como sempre fez com todo mundo.

OS SOTERRADOS

Um grupo de turistas visita uma célebre mina de cobre de Montana, cujas galerias estendem-se por mais de um quilômetro e meio de profundidade. Nesse grupo encontram-se reunidas pessoas de tipos e de características extremamente diferentes, que em nenhuma outra parte seriam encontrados na companhia uns dos outros.

No meio deles, por exemplo, além do guia, há um corretor, um escroque que espera a ocasião de o depenar, a mulher do corretor, dois professores, uma prostituta, um jovem casal em viagem de núpcias, um assassino e o detetive que está na pista dele, um alcoólatra inveterado, e uma menina com uma doença incurável, cujas férias serão talvez as últimas.¹

O ascensorista acaba de colocá-los no fundo da mina e subir. Eles esperam na penumbra, habituando-se à atmosfera confinada do local, quando de repente, no exato momento em que o guia pede para acenderem suas tochas ouve-se uma enorme explosão. Os turistas são jogados no chão sob o efeito do impacto. Toneladas de terra e pedras desabam no poço do elevador e bloqueiam a entrada. A pressão é tão considerável que a terra se amontoa imediatamente. Os turistas estão completamente soterrados!

Quando eles dão por si, recebem um novo choque ao compreender que estão enterrados vivos, e que a situação, é, no mínimo muito séria. A natureza secreta de cada um revela-se durante o pânico que se segue. A jovem recém-casada erra de terror. O corretor exige do guia que ele faça alguma coisa. Sua mulher desmaia e a prostituta tenta reanimá-la. O assassino e o detetive pegam pás e começam desesperadamente a cavar um túnel. O alcoólatra quer procurar conforto na bebida mas se dá conta que a garrafa quebrou no seu bolso

¹ Que grupo, hein? (Nota do editor.)

quando caiu. E assim por diante com os outros personagens.

Assim, as primeiras reações de cada um são quase todas ditadas pelo egoísmo. Depois, à medida que se torna evidente que todo contato com a superfície é impossível, que a fome e a sede se fazem sentir, que as pilhas das lanternas vão enfraquecendo, que se percebe que o sistema de ventilação da mina não funciona mais e que gases nocivos vindos do subsolo invadem a atmosfera — então esse egoísmo transforma-se em verdadeiro ódio mútuo, que se manifesta em cada palavra e em cada gesto.

Sentindo-se condenados à morte, eles lutam e defendem-se como feras selvagens, acusando os outros de todos os males, tornando-os responsáveis por sua sorte, acusando-se mutuamente de não fazer nada para tirá-los dali. Os que possuem espírito de vingança o fazem livremente, os covardes ficam ainda mais covardes que de costume, e os que são inclinados à piedade e à resignação esforçam-se por escondê-las.

No entanto existe no homem um sentido de solidariedade profundamente enraizado, que reaparece no momento em que a morte está realmente iminente. Esse momento chega afinal. Cada um compreende que toda esperança está perdida, que é preciso resignar-se com o inevitável e que, já que eles devem todos morrer juntos, não existe mais nada a fazer senão aceitar o destino.

Então opera-se uma verdadeira mudança na situação. Todas as feridas morais, todas as fraquezas humanas são pesadas. Suas condutas, seus sacrifícios revelam o que há de melhor no homem, sua bondade, seu altruísmo sincero.

Cabe ao grupo que trabalha nessa improvisação fazer sentir o quanto esses últimos minutos — durante os quais cada um parece encontrar o "estado de graça" — corresponderia na vida de todos os dias à mais feliz das utopias. A representação dos atores deve ser bastante convincente para que seja justificada a frase de um dos personagens, dizendo que jamais havia encontrado entre os homens uma tal paz e uma tal compreensão. No entanto esse personagem sabe que se eles forem salvos, cada um voltará inevitavelmente a ser o mesmo e que esse estado de graça será quebrado e ele pede para que ninguém venha salvá-los!

Os turistas devem ser ou não finalmente salvos? Quais serão então suas reações? Os prolongamentos possíveis para esta improvisação, que o grupo pode ou não explorar, vão depender dos objetivos para o qual o exercício foi selecionado.

TARDE CHUVOSA

William Inge

Tradução de Maria Luísa Prates

PERSONAGENS: WILMA
BILLIE MAE
VIC

Um velho celeiro de uma cidadezinha de meio-oeste. Lá fora uma chuvinha constante, garoa lenta. Duas garotas, vestidas com roupas velhas e rasgadas de suas mães, brincam de tomar chá, como numa casa imaginária, usando brinquedos velhos, pedaços de madeira e sobras como móveis e utensílios. À esquerda, uma escada tosca leva a um depósito totalmente às escuras. Das duas meninas, Wilma é a mais velha e mais agressiva. Anda pelos dez anos. Billie Mae é mais nova. Brinca com insegurança, como se dependesse de Wilma o tempo todo. As duas têm suas bonecas a seu lado, tratando-as como crianças.

WILMA — Você precisa bater na sua filha. Senão, ela não fica quieta!

BILLIE MAE — A minha está quieta.

WILMA — Não está! Está chorando sem parar! Bate nela! Eu bato na minha o tempo todo, olha aí! (Mostra.)

BILLIE MAE — A minha não está chorando!

WILMA — Está sim, também! Bate nela!

BILLIE MAE — Tá, tá bom! (Bate de leve em sua boneca.)

WILMA — E grita com ela!

BILLIE MAE — Você é uma menina má! Você é uma menina má...

WILMA (voltando à brincadeira) — Tomara que você seja convidada para a festa do clube! Toda a sociedade vai estar lá! Vou usar um vestido novo, lindo! A Sylvia Jones também vai. Ela é uma cafona! Não tem um pingo de classe...

BILLIE MAE — Não?

WILMA — Um horror! Sylvia Jones não presta. Não sei por que convidam ela. Eu nem falo com ela.

BILLIE MAE — Quero ir pra casa.

WILMA — (sua própria voz) — Não pode!

BILLIE MAE — Por quê?

WILMA — Porque estamos tomando chá, idiota! Você não pode ir se levantando e se mandando!

BILLIE MAE — Não estou gostando da brincadeira.

WILMA — Você não sabe brincar?

(Vic Bates, um garoto da idade de Wilma, vem chegando com sua bicicleta.)

VIC — Garotas birutas! O que estão fazendo?

WILMA — Te interessa?

VIC — Só perguntei! Não me interessa mesmo!

WILMA — Então dê o fora. Nossas mães não gostam que a gente brinque com garotos.

BILLIE MAE — Vai embora!

VIC — Estou machucando alguém, aqui no meu canto?

WILMA — Pensei que os garotos estivessem todos naquele tal acampamento.

VIC — E a chuva? Não sacou que está chovendo?

WILMA, fazendo uma careta, ri, gozadoramente.

VIC — Por que as roupas de suas mães?

WILMA — A gente pode botar as roupas que quiser, você não acha, intrometido?

VIC — Não sei que graça vocês acham em brincar com bonecas!

WILMA — Garotas brincam do seu jeito.

BILLIE MAE — É! Garotas brincam do seu jeito!

VIC (aproximando-se) — Meu pai comprou um carro grande novo.

WILMA — O carro do meu pai é melhor!

VIC — É velho e feio!

WILMA — Conversa! Conversa sua!

BILLIE MAE (batendo em sua boneca) — Menina má! Vê se toma jeito!

WILMA (para Vic) — Quer brincar de casinha?

VIC — Como é que é?

WILMA — A gente faz de conta que é gente grande. Você vai gostar!

VIC — Acho besteira.

WILMA — Vem logo! Vem brincar!

VIC — Não tendo mesmo o que fazer...

BILLIE MAE — Minha mãe não quer que eu brinque com garotos!

WILMA — Sua mãe não precisa saber, sua apavorada!

BILLIE MAE (olhando para Vic) — Não gosto de garotos! Machucam a gente!

WILMA — Machucam não, idiota!

VIC — Tá. Vou ver como é. Que é que eu faço?

WILMA — Fazemos como gente grande. Sei de tudo o que a gente grande faz. Fico de olho na mãe e no pai. Sei de tudo.

Vic — Por exemplo?

WILMA — Você faz de conta que está voltando do escritório para casa. Está cansado e eu vou te dar o jantar.

Vic — E onde está a graça?

WILMA (*impaciente*) — Só fazendo, para ver!

Vic — Tá.

(*Afasta-se e volta como um marido cansado. Não leva jeito, mas se esforça. Estica os braços e cai numa cadeira.*)

Vic — Pô! Que dia, lá no escritório! Estou pregado!

WILMA — Pregado, maridinho? Pois eu joguei *bridge* com os Jones! Depois dei uma voltinha na Mercedes deles!

Vic (*o próprio*) — Somos ricos?

WILMA — Claro.

Vic (*no seu papel*) — Ganhei uns milhões esta tarde. Em ações.

WILMA — Que maravilha, querido. Agora posso comprar roupas novas. Estou cheia de minhas coisas velhas!

Vic — Talvez eu compre outro carro. Um carro de corrida, talvez!

WILMA — Quer uma bebidinha, querido?

Vic — Claro!

WILMA — A menina esteve terrível hoje, maridinho. Receio que você precise bater nela.

Vic — Tá legal.

WILMA — Ela não quis fazer nada do que mandei. O jeito é você lhe dar uma surra, para que ela não cresça assim!

Vic — Tá legal! (*Pega Billie Mae e começa a colocá-la sobre os joelhos.*)

BILLIE MAE (*acusadoramente, para Wilma*) — Não estou gostando!

WILMA — É só brincadeira, idiota!

Vic (*batendo de leve*) — Precisa ser uma menina boazinha, fazer tudo o que a mamãe mandar!

WILMA — Precisa bater com força, maridinho! Ela foi uma peste! (*Vic capricha.*)

BILLIE MAE (*pulando fora*) — Não vou mais brincar, se vão ficar me batendo!

WILMA — Acho que já apanhou bastante, maridinho. Vamos deixar a menina ir para a cama agora e vamos ver televisão.

Vic — Tá legal.

BILLIE MAE (*para si*) — Não sei por que sou "a menina!"

WILMA (*para Vic*) — Quer uma bebida, querido?

Vic — Claro!

WILMA (*ela mesma, para Billie Mae*) — Agora você é nossa empregada e vai trazer as bebidas!

BILLIE MAE — Não vou brincar mais! Você não falou de empregada!

WILMA — É só trazer uma bandeja com os copos. Ai você volta a ser a filha.

BILLIE MAE — Estou achando um saco! (*Junta copos velhos numa tábua e "serve".*) Aqui estão suas bebidas!

WILMA — Obrigada, empregada. (*Billie Mae se senta, outra vez como a filha.*)

WILMA (*para Vic*) — Não sei o que vamos fazer com a empregada, maridinho. É péssima. Não faz nada do que lhe peço!

Vic — Diz pra ela que ela vai pra rua!

WILMA — Pra rua? Está difícil conseguir ajuda!

Vic — Então por que você não faz as coisas?

WILMA — Mulheres ricas, da sociedade, como eu sou, não fazem nada. Os Van Uppingtons têm cinquenta empregados, e mordomos, também. E motorista. E... uma porção de gente. Está boa sua bebida, querido?

Vic — Está.

WILMA — Já está pronto para o jantar, querido?

Vic — Acho que sim.

WILMA (*chamando*) — Empregada! Empregada! Eu e o maridinho estamos esperando o jantar.

BILLIE MAE (*com sua voz*) — Você quer que eu seja a empregada de novo?

WILMA — Tá na cara!

BILLIE MAE — Jantar está servido!

WILMA — Diga "Madame".

BILLIE MAE — Madame!

WILMA — Melhorou. (*Para Vic*) — Me leva até a mesa, maridinho?

Vic (*erguendo-se*) — Tá legal!

WILMA — Temos peru assado, salada de maionese e musse de chocolate.

Vic — Pode ter batata frita, também?

WILMA — Está bem, querido, Batata frita. (*Sentam-se, frente a frente na mesa imaginária, enquanto Billie Mae coloca pratos imaginários.*)

Vic — Um barato, este peru!

WILMA — Foi o melhor que encontrei. Que tal, a maionese?

Vic (*fingindo comer*) — Ótimo!

WILMA (para Billie Mae) — Pode trazer a musse de chocolate!

BILLIE MAE — Tá!

WILMA — Espero que goste da sobremesa, maridinho!

VIC (o próprio) — Minha mãe chama o pai pelo seu nome!

WILMA — Gosto de brincar do meu jeito!

VIC — Parece maluca, com esse maridinho. Ninguém fala isso!

WILMA — Falam sim! Jantou bastante, maridinho?

VIC — Parece que sim.

WILMA — Vamos à sala de estar e ver televisão?

VIC — Prefiro jogar pôquer.

WILMA — Não pode me deixar sozinha, com a menina!

VIC — Tá legal.

WILMA — Vou pôr a menina na cama. Quer lhe dar um beijo de boa noite?

VIC — Vou ter de beijar ela?

WILMA — Claro, bobão! Está com medo?

VIC — Não. Que medo! É que é besteira!

WILMA (para Billie Mae) — Eu e papai viemos lhe dar boa noite, filhinha!

BILLIE MAE — Boa noite!

WILMA — Reze e durma bem!

BILLIE MAE — Tá legal... (Wilma a beija na face e se vira para Vic.)

WILMA — Agora é você. (Vic a imita.)

VIC — Boa noite, minha filha.

BILLIE MAE — Boa noite, papai!

WILMA — Feche bem seus olhos e vai dormir.

BILLIE MAE — Tá.

WILMA — Bem fechado!

BILLIE MAE — Não consigo apertar mais!

WILMA — Quero que ela cresça e seja uma boa moça! E você, maridinho?

VIC — Quero... também.

WILMA — Acho que não estou a fim de televisão!

VIC — Não me importo!

WILMA — Tive um dia apertado. Estou tão cansada. Acho melhor dormir.

VIC — Tá legal.

WILMA — Está pronto para dormir também, maridinho?

VIC — Eu? O quê?

WILMA — Trabalhou tanto no escritório! Acho melhor dormir agora e descansar bastante!

VIC — Bom... Eu...

WILMA — Vamos, maridinho.

VIC (ele mesmo) — Mas... o que vamos fazer?

WILMA — Nosso quarto é aí do lado. Vamos deixar a menina aqui!

VIC (limpando a garganta) — Eu... não acho que queira dormir agora! Você vai para cama... e eu vou dar uma volta!

WILMA — Não dá. Está chovendo lá fora.

VIC — Pô!

WILMA — Você está com medo!

VIC — Quem disse?

WILMA — Tá na cara!

VIC — Pois eu não estou!

WILMA — Então vamos. É só brincadeira!

VIC — Quer dizer... aí do lado? Brincadeira?

WILMA — Claro!

VIC — Bom... Não quero saber dessa brincadeira nunca mais. É maluca! Não vou brincar mais!

WILMA — Eu disse que era medo! (Vic pára.) Meninos são muito mais medrosos que meninas!

VIC — Que saco!

WILMA — E tudo está certinho, seu bobalhão! É só faz-de-conta! E só estamos fazendo o que nossos pais fazem! Por que estaria errado?

VIC — Eu... não sei, mas...

WILMA — A menos que você seja um covarde.

VIC — Já disse que não é medo!

WILMA — Pois prove!

VIC — Você é doida.

WILMA — Prove!

VIC — Bem... (Indicando Billie Mae, deitada, com os olhos fechados.)

WILMA (cochichando) — Não precisa saber de nada.

VIC — Bom... pô!

WILMA — Anda, seu medroso! (Começa a subir.)

VIC — Pô!

WILMA — Se você não vier em dois minutos, é o maior medroso que existe! Lá vou eu! (Continua a subir!)

VIC — Cala a boca, tá? Já vou!

WILMA (Pára e olha) — Vem logo!

VIC (seguindo-a de má vontade) — Já vou! Já vou! (Segue Wilma até o alto, na escuridão. Há um silêncio de alguns minutos.) (Billie Mae se senta e olha à volta.)

BILLIE MAE — O que estão fazendo? (Não há resposta e ela se sente sozinha e rejeitada.) Onde estão? (Nada. Billie Mae está de pé. Anda pelo celeiro, parando junto à escada.) O que aqueles malucos estão fazendo aí do lado? (Não há resposta.) Coisa boa não é. (Silêncio. Billie Mae começa a solucionar.) Não gosto mais de você, Wilma. Nem um pouquinho. (Sempre o silêncio.) Vou pra casa e contar pra minha mãe... e nunca mais vou brincar com você! (Nada. Billie

Mae anda para sair, esperando que a façam parar.) Já vou! (Silêncio.) Já vou... (Agora, o sentimento de rejeição é forte demais para ela suportar. Começa a chorar, enquanto se afasta, quase correndo.) Nunca vou voltar para brincar aqui outra vez! Eu te odeio, Wilma! Não sou mais sua amiga! Te odeio, odeio!

(O espaço está vazio, agora. Alguns momentos de absoluto e misterioso silêncio.) B.O.



O Festival de Teatro Brasileiro do Grupo Tapa

Desde 1985, o grupo TAPA vem apresentando o seu Festival de Teatro Brasileiro, que consiste de montagens teatrais de textos de autores brasileiros, com o propósito de retrazar a trajetória de nossa dramaturgia e de nossa literatura, revivendo peças do repertório do passado e dando expressão teatral, em adaptações, a importantes textos literários. Com isso, além de serem levadas ao público peças de um repertório que, de outro modo, dificilmente voltaria aos palcos, busca-se contribuir para a permanência efetiva de uma tradição cultural brasileira ao se proporcionar, através dos recursos vivos do teatro, o acesso a outros momentos de nossa história e de nossa sociedade, com seus costumes, suas preocupações, seu cotidiano, seus universos de crenças e valores, suas instituições e seus contextos culturais e artísticos próprios.

Durante o primeiro ano do Festival, foram encenadas, sempre no Teatro Ipanema, *O noviço*, de Martins Pena, *Caiu o ministério*, de França Júnior e *A casa de Orates*, de Artur e Aluísio de Azevedo, três textos que, reunidos, configuraram um quadro bastante vivo da vida urbana brasileira na segunda metade do século XIX.

Em 1986, o Festival de Teatro Brasileiro — Ano II apresentou uma adaptação teatral de *O alienista*, talvez o mais conhecido conto de Machado de Assis, em uma montagem onde a pesquisa de linguagem cênica traduzia a problemática do texto — a doença mental e a internação de “alienados” — a partir da crítica contemporânea da emergência do poder psiquiátrico na sociedade.

O terceiro ano do Festival iniciou-se com *O homem que sabia javanês*, conto de Lima Barreto, adaptado para a cena por Anamaria Nunes. A partir desta peça, o Festival passou a se apresentar no teatro da Casa de Cultura Laura Alvim, um centro cultural capaz de proporcionar as condições adequadas à continuidade de um projeto de natureza cultural e educativa como é o Festival. No segundo semestre de 1987, a montagem de *Eros e Psiquê*, de Renato Icarahy, inaugurou uma nova vertente do Festival: a valorização da dramaturgia nacional contemporânea, com a encenação de textos de novos dramaturgos, que veio somar-se aos seus objetivos anteriores.

Ao longo de três anos, esses espetáculos cumpriram temporada nos horários alternativos, primeiro no Teatro Ipanema e, a partir de 1987, no Teatro Laura Alvim, tendo sido assistidos por mais de 50 mil estudantes. Alguns deles, antes de chegarem ao palco do teatro, mambembaram pelas escolas da periferia da cidade, procurando um público não habituado a ir ao teatro e vivendo o teste de suas possibilidades cênicas. Depois de estrearem, uma parcela significativa do público que a eles assistiu era constituída por estudantes das redes escolares pública e particular do Rio de Janeiro, que iam ao teatro acompanhados de seus professores de língua, literatura, história e estudos sociais, participando dos debates que religiosamente se realizavam após cada espetáculo e assistindo à exposição sobre o autor da peça e sua época, sempre organizada pelo Festival, com a colaboração do Museu dos Teatros, no saguão do Teatro Ipanema ou nas arcadas da Casa de Laura Alvim. Essas “excursões teatrais” são organizadas pelo grupo TAPA junto às escolas com o sentido de garantir um dos mais importantes objetivos do Festival, talvez o mais antigo: a formação de platéias.

Finalmente, outro propósito do Festival do Teatro Brasileiro é proporcionar aos integrantes do grupo TAPA a oportunidade de se exercitarem em sua formação como profissionais de teatro: nas montagens do Festival surgiram novos diretores e adaptadores de textos para a cena, atores exerceram funções técnicas e de produção, firmando-se deste modo uma sedimentação da estrutura do grupo, graças ao funcionamento de toda a equipe, de forma cooperativa, numa constante busca da socialização do trabalho.

Em 1986, o grupo TAPA recebeu o Prêmio Mambebe destinado ao grupo ou movimento que mais se destacou no ano anterior, pela realização do Festival de Teatro Brasileiro.

A Geração Trianon inaugura o quarto ano do Festival de Teatro Brasileiro do grupo TAPA.

O DOUTOR TRIANON

A nossa geração teatral — a geração Trianon — está terminando. Muitos morreram, outros se afastaram, talvez não estejam vivos e atuantes nem 20 dos seus representantes. O início da “fase” coincide com a fundação da SBAT, e, assim, creio ser interessante fixar aspectos daquele período áureo da comédia brasileira neste oportunidade festiva.

Numa tarde de setembro de 1921, na redação de *A Pátria*, então no Largo da Carioca, palestrávamos João do Rio, Joracy Camargo, Ribeiro Couto e eu sobre coisas de teatro. Dissemos que o teatro que consolidou a comédia brasileira foi o Trianon e que, pelo seu prestígio, devia ser chamado *Doutor Trianon*. João do Rio gostou da expressão e escreveu crônica que a consagrou.

A casa de espetáculos da então Avenida Central começou como cinema Éclair em 1914. Em 17 de março de 1915, o ator português Cristiano de Sousa estreou no Trianon com a sua companhia: *Gruilherme, o conquistador (Le charme du mari, de Flers e Caillavet)* e *Apaches em Casa*, de Eustórgio Wanderley, foram o cartaz da estréia.

Um Clube Teatral

O Trianon localizava-se na Avenida Central, ao lado do cinema Parisiense, onde hoje funciona o Cineac. A fachada do teatro tinha 10 metros de largo com três portas. A sala de espera tinha 22 metros de fundo, com poltronas e duas bancadas laterais. De um lado e do outro, nas paredes, espelhos serviam de *affiches* para as peças de cada temporada. Ao fundo, num palanque, instalava-se a orquestra que tocava nos intervalos. De-

pois de um *hall* onde havia um bar, começava a sala de espetáculos, com escadaria que levava o público aos camarotes e balcões; embaixo, a platéia e as frisas.

O *Doutor Trianon* era um verdadeiro clube teatral. À tarde e à noite, na sua sala de espera, reuniam-se autores, artistas, empresários e críticos que discutiam e resolviam, ali, praticamente, os problemas da classe teatral. De 1915 a 1935 frequentaram, em várias épocas, assiduamente, o Trianon autores e críticos como Coelho Neto, Eduardo Vitorino, Abadie Faria Rosa, Cláudio de Sousa, Viriato Correia, Mário Nunes, Gastão Tojeiro, Otávio Rangel, Renato Viana, Pascoal Carlos Magno, Heitor Modesto, César Brito, Paulo de Magalhães, Oduvaldo Viana, Carlos Bettencourt, Miguel Santos, Armando Gonzaga, Joracy Camargo, Augusto Maurício, Brício de Abreu, Luís Iglésias, Geísa Bôscoli, Bastos Tigre, Raul Pederneiras, Álvaro Moreira e muitos outros.

Uma Academia Teatral

O *Doutor Trianon* foi acima de tudo, autêntica Academia Teatral. Ali trabalharam, ali aprenderam o ofício, autores, diretores, artistas, técnicos. Eu mesmo, além de ter estreado como autor no Trianon, aprendi o ofício de ensaiador com o mestre Eduardo Vieira e recebi, das mãos de Procópio Ferreira, o bastão de diretor-artístico, da sua famosa Companhia em 1926. Dezoito das minhas peças estrearam no Trianon.

Face aos *bordereaux* — único julgamento autêntico do sucesso — os maiores êxitos do Trianon foram: *Flores de sombra*, de Cláudio de Sousa, pela Companhia Leopoldo Fróes, com Apolônia Pinto; *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, pela Companhia Oduvaldo Viriato, Viggiani, com Procópio Ferreira, Abigail Maia e Manuel Durães; *Manhãs de sol*, de Oduvaldo Viana, com Abigail Maia, Manuel Durães e Procópio; *Cala a boca Etelvina*, de Armando Gonzaga, com Procópio e Ítala Ferreira; *Zuzu*, de Viriato Correia, com Procópio e Hortênsia Santos; *O interventor*, de Paulo de Magalhães, com Procópio e Regina Maura; *O bobo do rei*, de Joracy Camargo, com Procópio e Elza Gomes.

Depois das temporadas de Cristiano de Sousa, Leopoldo Fróes, ao lado da grande Lucília Peres, ocupou o Trianon, em várias oportunidades, tendo a seguir, como “estrelas” do seu elenco Belmira de Al-

meida, Sílvia Bertini, Iracema de Alencar, e a imortal Apolônia Pinto. No dia 3 de maio de 1916, o ator português Alexandre de Azevedo e sua companhia estrearam no Trianon, já então reformado pelo empresário J. R. Staffa, com a peça *Vinte dias à sombra*, de Pierre Weber.

Com a estréia da Companhia Oduvaldo-Viriato-Viggiani, no dia 27 de maio de 1921, teve o *Doutor Trianon* a sua consagração definitiva. O elenco reunia, entre outros, Abigail Maia, Procópio Ferreira, Antônio Sampaio, Manuel Durães, Nestório Lips, Natalina Serra, Sílvia Bertini, Palmira Silva. Depois da primeira peça, *Nosso Papás*, de Ribeiro Couto, estreou *Onde canta o sabiã*, de Gastão Tojeiro, um dos melhores êxitos do teatro nacional em todos os tempos.

Procópio Ferreira, verdadeira "Academia de Arte de Representar", instalou-se no Trianon em 1º de janeiro de 1925, com a peça argentina *Minha prima está louca*, participando do elenco, além de Procópio, Hortênsia Santos, Manuel Pera, Darcy Cazarré, Delorges Caminha, Albertina Pereira, e outros. Procópio Ferreira tornou-se o "rei do Trianon", e suas temporadas seguidas marcaram êxitos inolvidáveis. Depois de Procópio, Jaime Costa, o grande ator de tantos sucessos, foi o artista que mais vezes ocupou o Trianon. Iracema de Alencar, Dulcina de Moraes, Mesquitinha, Palmira Silva, Brandão Sobrinho, Raul Roulien, entre outros, encabeçaram companhias no Trianon.

Um Clube Social

João do Rio escreveu, *A Pátria*: "O Trianon não é apenas o teatro de maior prestígio no Brasil. É também um viveiro de elegâncias. A vida social do Rio de Janeiro, entre 1915 e 1930, resumia-se aos salões de D. Laurinda Santos Lobo, D. Bernadina Azevedo, da Condessa Cândido Mendes, e pouco mais. O Fluminense F.C., realizava *soirées* dançantes, o Clube dos Diários dava bailes mensais e, com a inauguração do Palace Hotel, instituíram-se os chamados "Chás Paulistas"; das 17 às 21 horas.

O dia do elegante carioca tinha o seguinte invariável programa: chá das 5 no Alvear, sessão de cinema no Odeon, no Pathé ou Palais. As temporadas teatrais de ópera e comédia francesa no Teatro Municipal, eram as "grandes paradas de elegância" de cada

ano. O Trianon tornou-se também centro social, e as suas estréias tinham a presença da melhor gente do Rio.

Oduvaldo e Viriato e, depois, Procópio e eu, realizamos "Vesperais Literárias" no Trianon que marcaram época. Durante muito tempo, às quartas-feiras, às 16 horas, Coelho Neto, Catulo da Paixão Cearense, Bastos Tigre, Raul Pederneiras, Luís Peixoto, Carlos Bettencourt, Álvaro Moreira, ao lado de artistas da moda e de senhoras de renome como Rosalina Coelho Lisboa, Nair Hermes da Fonseca, Maria Eugênia Celso, Gilka Machado e outras tomavam parte nas vesperais do *Doutor Trianon*, que foi, assim, centro artístico, iterário e social de toda uma época e ficou na história da cidade *et semper*. (Excertos do discurso pronunciado por Paulo de Magalhães, em 27 de setembro de 1964, na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais — SBAT.)

(Extraído do programa da peça *Geração Trianon*, encenada no Teatro Laura Alvim, maio de 1988. Direção geral de Eduardo Wotzik).

GERAÇÃO TRIANON

texto elaborado a partir de frases, expressões, citações e situações da nossa História Teatral nas décadas de 10, 20 e 30.

por Anamaria Nunes

PRÓLOGO

(A companhia apresenta a última cena de "A Ceia dos Cardeais" de costas para a platéia que entra no teatro. No palco temos os bastidores, onde a ação principal se desenrolará.)

EMPRESÁRIO — 102, 103, 104, 105, 106! 106 pessoas! Que prejuízo, meu Deus!

ENSAIADOR — Não consigo entender, a peça é boa, está bem ensaiada!

EMPRESÁRIO — É um fiasco. (Ouvem-se soluços na platéia.)

ENSAIADOR — Ouve? A platéia parece gostar...

EMPRESÁRIO — Chama meia dúzia de gatos pingados de platéia?

ENSAIADOR — Quem sabe amanhã o público vem...

EMPRESÁRIO — Não adianta ficarmos como baratas anunciando chuva... é um fracasso!

ENSAIADOR — Mas pode vir a ser um sucesso!

EMPRESÁRIO — Para o senhor, que é o ensaiador e, infelizmente, não paga ingresso!

ENSAIADOR — Esperemos a crítica.

EMPRESÁRIO — Isso acaba mal, olá se acaba! Espera, qual foi o crítico que cá esteve, ontem à noite?

ENSAIADOR — Foi o "Meto-lhe o pau."

EMPRESÁRIO — Esse é novo.

ENSAIADOR — Mas é crítico de prestígio, todo mundo lê.

EMPRESÁRIO — E por que esse apelido desairoso?

ENSAIADOR — Conta-se que, numa dada ocasião, uma atriz tipo ingênua, após dar a sessão, perguntou-lhe: Então gostou? Ao que ele teria respondido: Senhorita, das duas uma: ou meto-lhe o pau ou meto-lhe o pau!

EMPRESÁRIO — Que sacripanta! (Entra esse menino, o avisador.)

ESSE MENINO — A crítica do "Meto-lhe o pau."

EMPRESÁRIO — Meteu-nos?

ESSE MENINO — De uma vez só.

EMPRESÁRIO — Papagaios!

ENSAIADOR — Dá-me o jornal, Esse Menino! (Lendo.) O elenco não se havia muito bem, errando as marcas e solicitando o ponto a cada frase... mas o pior mesmo eram os postigos que inventaram para ornamento da cabeça do cardeal Montmer...

EMPRESÁRIO — Cebolas! Bem que o achei esquisito com aqueles cachinhos. Esse Menino, compre todos os jornais da cidade! Não, deixa pra lá.

ENSAIADOR — Esconda o jornal do doutor, Esse Menino.

ESSE MENINO — Sim, senhor.

ENSAIADOR — Imbecil.

ESSE MENINO — Não sou, não.

ENSAIADOR — O crítico. O crítico é um imbecil.

ESSE MENINO (à parte). — "Quando a crítica é boa é a opinião de todo mundo; quando a crítica é má é apenas a opinião de um imbecil."

EMPRESÁRIO — Um imbecil que todo mundo lê, diga-se de passagem.

ENSAIADOR (lendo.) — Em meio a tal catástrofe teatral, salva-se a brilhante interpretação do doutor que nos deu um Cardeal Gonzaga exemplar!

EMPRESÁRIO — Ao menos isso... enquanto o pau vai e vem descansam as costas! (Aplausos.)

ESSE MENINO — Acabou o espetáculo!

ENSAIADOR — Veja, seu Staffa, como aplaudem com vontade!

EMPRESÁRIO — Mas é óbvio, temos um excelente cabo de claqué!

ESSE MENINO — Lá vem o doutor! Ele fica tão bonito vestido de cardeal!

EMPRESÁRIO — Isso acaba mal, alá se acaba. (Entra o doutor.)

DOUTOR — Ô Staffa, chama-me o ponto agora. E ponha-o na tabela!

EMPRESÁRIO — Na tabela? O Almeida? Mas o que houve?

DOUTOR — Imagina que o salafrário respondeu-me atravessado. Pedi-lhe a deixa e ele respondeu-me... Jesus, sabem o que ele me respondeu? Estudasse.

ESSE MENINO — Que desaforo!

ENSAIADOR — É um impertinente!

EMPRESÁRIO — Isso lá é cousa que se faça ao doutor? Ponho-o já na rua!

DOUTOR — Não! Isto é, estamos a meio de temporada, Staffa.

EMPRESÁRIO — Ponho-o já na tabela!

DOUTOR — Isso sim.

EMPRESÁRIO — Multado em 50% do cachê.

DOUTOR — Ótimo. Esse Menino, o jornal!

ENSAIADOR (*rápido.*) — Então, doutor, gostou do espetáculo?

DOUTOR — Eu gosto. Gasto muito.

ENSAIADOR — Não disse, seu Staffa?

EMPRESÁRIO — É um fracasso! 106 pessoas!

DOUTOR — 106 pessoas?

ENSAIADOR (*rápido.*) — O doutor fez o Cardeal Gonzaga esplendidamente!

DOUTOR — Fiz mesmo (*Grita.*) O ponto e o jornal!

ESSE MENINO — Meto-lhe o pau escreveu.

DOUTOR — Meteu-me?

ENSAIADOR — Claro que não.

ESSE MENINO — Encheu o doutor de gentilezas... era soberbo para cá, magnífico pra lá!

ENSAIADOR — Disse que o doutor esteve irrepreensível!

DOUTOR — Estive mesmo! E quanto aos demais?

ESSE MENINO — Meteu-lhes o pau de uma vez só!

DOUTOR — Esses críticos são engraçados, "eles acham que podem ensinar cachorro a latir. Como me disse um grande amigo, ator também: os críticos são os pingentes da glória e nós, de camaradagem, não lhes cobramos a passagem!"

EMPRESÁRIO — Então, doutor, mudamos o repertório?

ENSAIADOR — Mas "A Ceia dos Cardeais" é um clássico!

DOUTOR — 106 pagantes, a crítica meteu-lhes o pau... bem...

TODOS — Bem?

DOUTOR — Está decidido: tiramos a peça de cartaz!

ENSAIADOR — Mas, doutor, a nossa peça...

EMPRESÁRIO — O que o senhor quer dizer com "nossa peça?" É a sua peça!

ENSAIADOR — Com muita honra, seu Staffa!

ESSE MENINO (*à parte.*) — Quando a peça é sucesso tem muitos donos, quando é fracasso é de um só!

ENSAIADOR — A peça é boa, doutor!

DOUTOR — Mas eu sou mau! (*Grita.*) Almeidinha! (*Entra o ponto.*)

PONTO — Pois não, doutor!

DOUTOR — O senhor está na tabela.

PONTO — Mas por quê?

DOUTOR — Então ousa fazer-se de desentendido?

EMPRESÁRIO — Foi um desaforo, seu Almeidinha.

ENSAIADOR — Imperdoável, seu Almeidinha.

ESSE MENINO — Francamente, seu Almeidinha.

EMPRESÁRIO — Dizer ao doutor que estudasse o texto...

PONTO — Eu?

DOUTOR — O senhor, sim. Quem mais? Pedi-lhe a fala e o que o senhor me respondeu? Estudasse!

PONTO — Não foi assim.

DOUTOR — Ousa chamar-me de mentiroso?

PONTO — Não. Digo que se engana, doutor. O que disse foi: isto dá-se...

DOUTOR — Pois então!

ESSE MENINO — Ainda repete!

PONTO — (*explicando*) Isto... dá-se.

ENSAIADOR — Creio ter ouvido "estudasse", seu Almeidinha.

PONTO — Frequentemente isto se dá!

DOUTOR — Ah? Ora, claro, claro, seu Almeidinha. (*Brinca.*) E eu a jurar que o senhor me repreendia...

PONTO — Jamais faria isso. Sei o meu lugar.

EMPRESÁRIO — Então, doutor, tiro-o da tabela?

DOUTOR — Claro que sim, idiota!

PONTO — Preciso de um banho. Estou exausto.

DOUTOR — Pontuar é trabalho que exige devoção!

PONTO — E o doutor, em paga, põe-me na tabela.

DOUTOR — Vamos, seu Almeidinha, não seja rancoroso. Foi um lamentável engano.

ENSAIADOR — Um mal entendido.

ESSE MENINO — Isso.

DOUTOR — Está feito: convidado a jantar comigo no Hotel Palace, então?

ESSE MENINO — Quanta honra, seu Almeidinha. Nossa, eu aceitava, sem pestanejar.

PONTO — Está bem, doutor. Com licença. (*Sai.*)

EMPRESÁRIO — Então, doutor, como ficamos?

DOUTOR — Ficamos mal, muito mal. Enfim, é a vida.

EMPRESÁRIO — Se tiramos a peça de cartaz hoje, domingo, que peça vamos dar na sexta-feira? É preciso renovar o repertório.

DOUTOR — Do repertório cuido eu.

EMPRESÁRIO — Somos sócios.

DOUTOR — O senhor é o sócio de fora, eu sou o de dentro.

EMPRESÁRIO — De fora ou de dentro, o meu dinheiro entra tanto quanto o seu.

DOUTOR — Mas, Staffa, recolher o repertório é tarefa ingrata. "Há peças que são o meu ganha-pão..."

EMPRESÁRIO — São as que me interessam!

DOUTOR — Mas as outras são o meu luxo, a minha fantasia.

EMPRESÁRIO — Falemos do seu ganha-pão, doutor!

DOUTOR — "Mas as outras são a poesia do teatro — uma espécie de amantes ingratas, dispendiosas, quase sempre deliciosas."

EMPRESÁRIO — E que só dão prejuízo. (Pausa.) Mas onde está o êxito?

DOUTOR — Na comédia, eu sei. "Desde o tempo de João Caetano, as peças que pegam, que o público gosta, que fazem sucesso são: as engraçadas, as engraçadas, as engraçadas e as engraçadas."

EMPRESÁRIO — Mas se pensa assim, por que monta "A Ceia dos Cardeais?"

ENSAIADOR — É um clássico.

ESSE MENINO — É tão bonita.

DOUTOR — Vê? É a poesia do teatro, Staffa. "E é assim mesmo. E ora adeus. Assim é que é bom."

EMPRESÁRIO — E o prejuízo? Enquanto o senhor faz poesia com o teatro, sou obrigado a fazer mágica para arcar com as despesas da companhia!

DOUTOR — Tente outro ramo, ora!

ENSAIADOR — Calma, senhores, precisamos decidir o repertório!

DOUTOR — Está bem. Reprisamos a última peça que dei no Pathé.

EMPRESÁRIO — Isto não vai dar nada. Está muito visto. Quem é que ainda quer ver "O Genro de Muitas Sogras?"

ESSE MENINO — Se é o doutor quem faz o genro, eu quero.

EMPRESÁRIO — Será que não há mais peças?

DOUTOR — Você reclama demais, Staffa.

EMPRESÁRIO — O teatro é meu, é justo que me preocupe.

DOUTOR — Seu teatro não é lá grande cousa, anda mesmo precisando de reparos...

EMPRESÁRIO — Mas o público vem.

DOUTOR — Vem ver a mim, vem por causa do meu prestígio de ator!

EMPRESÁRIO — Não seja vaidoso, doutor. As pessoas gostam do Trianon, das comédias ligeiras, do nosso apuro, do nosso estilo... da nossa qualidade! Do Trianon, enfim.

DOUTOR — De mim.

EMPRESÁRIO — Do Trianon.

DOUTOR — De mim.

EMPRESÁRIO — Do Trianon

ENSAIADOR — Dos dois.

ESSE MENINO — Do doutor.

ENSAIADOR — Dos dois.

ESSE MENINO — Do doutor.

EMPRESÁRIO — "Pois saiba que tenho um artista muito melhor que o doutor!" (Silêncio.)

DOUTOR — Então diga lá quem é essa sumidade!

EMPRESÁRIO — "Mora na Avenida Central, tem um público certo e se chama Trianon!"

DOUTOR — Qual, Staffa! O público certo do Trianon, ainda hoje à noite, fazia a receita do teatro

Recreio, do teatro Fênix, do Carlos Gomes, por que aqui não veio!

EMPRESÁRIO — Ou seria o público certo do doutor que fazia bacanal com as *girls* do teatro São José, já que não deu as caras esta noite por aqui?

Todos — Ó.

DOUTOR — Ousa fazer pouco caso do meu prestígio de ator? Seu teatro tem público certo? Pois então alegre-se. Ele é todo seu. Estou indo embora. (Entra a 2ª atriz.)

2ª ATRIZ — Boa noite, doutor.

DOUTOR — Como? Ah! senhorita! (Beija-lhe a mão.) Adoro quando a senhorita besunta-me de beijos em cena aberta! Isto compensa o mau humor do Staffa...

2ª ATRIZ — Meu coração está à larga!

DOUTOR — Malvada!

2ª ATRIZ — Adeuzinho! (Sai.)

DOUTOR — Essa atriz é um suco!

EMPRESÁRIO — Então, doutor?

DOUTOR — Então o quê? Estou indo embora! (Entra a 1ª atriz.)

1ª ATRIZ — Boa noite, doutor!

DOUTOR — Como? Ah, senhorita! (Beija-lhe a mão.) Mas vão todas de uma vez? Assim o teatro fica feio!

1ª ATRIZ — O carro de aluguel espera-me à porta...

DOUTOR — A senhorita está com uma encadernação belíssima!

1ª ATRIZ — E o senhor é um escangalhador de corações!

DOUTOR — Hoje à noite janto com o Almeidinha, mas jantamos amanhã, está bem?

1ª ATRIZ — Com prazer. Boa-noite. (Sai.)

DOUTOR — Ciumenta!

EMPRESÁRIO — Isto acaba mal, olá se acaba!

DOUTOR — O que acaba mal, Staffa?

EMPRESÁRIO — Tudo, tudo. O doutor há de compreender que a companhia, ainda que artística, precisa de viver.

DOUTOR — Está bem, Staffa, escolhamos o repertório!

EMPRESÁRIO — Ufa.

ENSAIADOR — Aleluia.

ESSE MENINO — Até que enfim!

EMPRESÁRIO — Que tal o Felisberto do Café?

ESSE MENINO — O Simpático Jeremias?

ENSAIADOR — Juriti.

DOUTOR — Não, não e não. Estão muito vistas.

EMPRESÁRIO — Não Me Conte Esse Pedaco.

ESSE MENINO — O Bernardo Derrapou.

ENSAIADOR — O Elegante Douorzinho.

DOUTOR — Não, não e não.

EMPRESÁRIO — Essa Terra.

ENSAIADOR — Manhãs de Sol.

ESSE MENINO — Flores de Sombra.

DOUTOR — Flores de Sombra... que sucesso, hem?

TODOS — Então?

DOUTOR — Não, não e não.

EMPRESÁRIO — A Dama das Panelas.

ENSAIADOR — Ipanema Túnel Novo.

ESSE MENINO — Carnaval em Família.

DOUTOR — Não, não e não.

EMPRESÁRIO — Onde Canta o Sabiá.

ENSAIADOR — Dança o Pai... as Filhas Dançam.

ESSE MENINO — Gigolô... Sangue Azul.

DOUTOR — Não, não e não e não.

EMPRESÁRIO — As Fãs de George Walsh.

ENSAIADOR — Sai da Porta, Deolinda.

ESSE MENINO — Cala a Boca, Etelevina.

DOUTOR — Cala a Boca, Etelevina! Pois sim, onde está a Belmira de Almeida? No teatro Carlos Gomes! A Iracema de Alencar? No Fênix. Lucília Peres? Em São Paulo. Abigail Maia, Elza Gomes, Alda Garrido? Onde está Margarida Max, meu Deus? E Palmira Bastos, hem? Cadê Aimée, a picante? Ora, não vêm que sem elas não temos o mesmo sucesso de ontem?

EMPRESÁRIO — Mas temos dona Emília!

ENSAIADOR — Dona Apolônia Pinto.

ESSE MENINO — Julinha Dias.

OS TRÊS — O doutor.

DOUTOR — Não. É tão difícil... Se temos a peça não temos os atores. Por onde anda o Manoel Pera? E o Abel? O Brandão? O Palmeirim, o Pires, o Alexandre Azevedo?

ESSE MENINO — O grande Chaby!

DOUTOR — Ah, tempo ingrato!

EMPRESÁRIO — Nada de saudosismo, doutor. Temos grandes atores na nossa companhia mesmo...

ESSE MENINO — O Mota, por exemplo!

ENSAIADOR — Cale-se, Esse Menino!

PONTO (entra) — Posso sugerir?

DOUTOR — Por favor, Almeidinha.

PONTO — Por que não um texto novo?

DOUTOR — Por que não?

TODOS — Por que não?

DOUTOR — Mas quem escreveria?

EMPRESÁRIO — Gastão Tojeiro.

ENSAIADOR — Oduvaldo Viana.

ESSE MENINO — Armando Gonzaga.

PONTO — Renato Viana, Viriato Correia, Paulo Magalhães...

DOUTOR — Não, não e não. Sabem, gostaria de ter um autor novo. Precisamos de gente nova. E depois gosto de lançá-los, de levá-los à glória!

PONTO — Posso sugerir?

DOUTOR — Por favor, Almeidinha.

PONTO — Há um rapaz magrinho, que veio do sul... é jornalista e tem estilo. Dizem que é excelente.

DOUTOR — Quem é ele?

PONTO — Abadie Faria Rosa.

DOUTOR — Está decidido: traga o homem!

EMPRESÁRIO — Onde podemos encontrá-lo?

ENSAIADOR — Será que ele escreve um texto até sexta-feira?

ESSE MENINO — Cinco dias é tempo demais pra se escrever um texto...

PONTO — Ele frequenta o Café Simpatia.

EMPRESÁRIO — Será que o encontramos agora?

PONTO — É hora do jantar. É provável que sim.

ENSAIADOR — Vamos até lá, seu Staffa?

EMPRESÁRIO — Vamos, sim. Apague o teatro, Esse Menino.

ENSAIADOR — Boa noite para todos.

TODOS — Boa noite.

(Saem todos, exceto o ponto e o doutor. O ponto entrega o chapéu e o cachecol ao doutor.)

DOUTOR — Obrigado, Almeida-nha.

PONTO — É um prazer servi-lo, doutor.

DOUTOR — Ainda está magoado?

PONTO — Não.

DOUTOR — Obrigado. Vamos? (Saída falsa.) Então, Almeida-nha?

PONTO — "Um teatro vazio dá-me a impressão de que a vida foi ontem"...

DOUTOR — Bonito.

PONTO — Um grande ator me disse isso.

DOUTOR — Fui eu?

PONTO — Por que não?

Fim do Prólogo

1º ATO

(Luz de serviço. Cortina aberta. Palco nu. Construção do cenário em "off". Martelo. Máquina. Limpeza. Descem gambiarras, painéis. Luzes vão acendendo no ritmo do samba que o pessoal da técnica improvisa. Acaba o samba. Gambiarras no chão. Palco aceso. Muito papel amassado que o autor atira no palco. O aviador cata os papéis. Barulho de máquina de escrever.)

AUTOR — Escuta, Esse Menino, como está o humor do Staffa?

ESSE MENINO — Parece-me alegre.

AUTOR — É o empresário!

ESSE MENINO — É estréia. A casa vai estar à cunha. O lucro, certamente, será fabuloso.

AUTOR — Está decidido: peço-lhe um aumento!

EMPRESÁRIO (entrando) — Isto ainda acaba mal, olá se acaba!

AUTOR — Seu Staffa...

EMPRESÁRIO (à parte) — O autor!

AUTOR — Eu gostaria de saber se o senhor não pode me dar um aumento...

EMPRESÁRIO — Um aumento? Pois se lhe pago cinco cadeiras por espetáculo!

AUTOR — É pouco se considerarmos o tamanho do teatro.

EMPRESÁRIO — É muito se considerarmos o tamanho do seu texto.

AUTOR — Ora, seu Staffa!

EMPRESÁRIO — Qual, seu Abadie!

AUTOR — Mas eu pensei...

EMPRESÁRIO — Pensou errado. Isso é com o doutor! Dou-lhe casa comida e cinco cadeiras por espetáculo. O doutor dá-lhe a fama. Então, é pouco? É a escrita, seu Abadie!

AUTOR (à parte) — Essa escrita não fui eu que escrevi... Harpagão!

MOCINHA — Dá licença?

TONICO — Seu Staffa, preciso de duas lâmpadas.

EMPRESÁRIO — O que o senhor quer dizer com "preciso?"

TONICO — Queimaram duas lâmpadas do painelão, uê.

EMPRESÁRIO — De uma vez só? Olha o prejuízo! Isto não vai acabar bem, olá se vai. (Grita.) Ô mestre Quintino, que barulheira é essa?

QUINTINO — Concerto o banco, seu Staffa!

MOCINHA — Dá licença?

EMPRESÁRIO — Mocinha!

MOCINHA — É que... vim candidatar-me ao papel de ingênua! Eu gostaria de entrar para a companhia.

EMPRESÁRIO — Ótimo! Mas de onde saiu esse conto de réis?

MOCINHA — Eu quero ser atriz. Possa entrar?

EMPRESÁRIO — Entrar onde?

MOCINHA — Na companhia.

EMPRESÁRIO — Mas a senhorita já me disse isso. (Grita.) Ô mestre Quintino, aproveita que está aí e pega um reforço na tapadeira. O pano está a esgarçar-se e cuidado para não esgarçar de vez!

MOCINHA — Por favor.

EMPRESÁRIO — Fale de uma sentada só. Estou muito ocupado.

MOCINHA — Eu queria entrar para a companhia, fazer a ingênua.

EMPRESÁRIO — Ingênua? Que ingênua? Olha, mocinha, se Deus existir, estreiamos dentro em pouco e não posso estar a preocupar-me com isso.

MOCINHA — Mas eu pensei...

EMPRESÁRIO — Pensou errado. Isso é com o doutor.

MOCINHA — Eu vou falar ao doutor?

EMPRESÁRIO (à parte). — Uma fã! É essa agora? (Para ela.) Minha filha, é proibida a entrada de estranhos. Espere na porta, por favor.

ENSAIADOR (entrando) — Seu Staffa, preciso que ubere o palco para o ensaio do entreato.

EMPRESÁRIO — Já está liberado. Quando quiser, professor.

ENSAIADOR — E pelo amor de Deus, seu Staffa, peça ao nosso autor que termine o texto e a última cortina!

EMPRESÁRIO — Seu Abadie está a escrever mas é lento demais, todavia tem estilo!

ENSAIADOR — E o doutor?

EMPRESÁRIO — Deve estar estourando.

ENSAIADOR — Vou buscar o elenco. Libere o palco e apresse o autor. Assim não é possível trabalhar...

EMPRESÁRIO — Faço o que posso. (*Grita.*) Seu Abadie!

AUTOR — O que é?

EMPRESÁRIO — A peça está quase a dar-se e o senhor não termina o texto!

AUTOR — Pelo visto a peça há de dar-se sem o 1º autor!

EMPRESÁRIO — Hom'essa! E sem texto final!

AUTOR — Faço o que posso!

EMPRESÁRIO — É pouco!

AUTOR — Pouco? Escrever um texto em quatro dias é pouco?

EMPRESÁRIO — O senhor é ou não é um escritor?

AUTOR — Sou escritor. Não sou máquina.

EMPRESÁRIO — No Trianon trabalha-se assim. É a escrita!

ENSAIADOR (*gritando de fora*) — Elenco no palco! Ensaio do entreto! (*Julinha, a 2ª atriz entra, é barrada pela Mocinha.*)

MOCINHA — Dá licença? A senhorita é a 1ª atriz?

2ª ATRIZ — Sou a 2ª atriz. A primeira é dona Isaurinha, mas ela ainda não chegou.

MOCINHA — E o doutor?

2ª ATRIZ — Deve estar chegando, por quê?

MOCINHA — Sabe o que é? Quero ser atriz...

2ª ATRIZ — Sim.

MOCINHA — O empresário mandou-me falar ao doutor.

2ª ATRIZ — O seu Staffa? Ele sempre faz isso. Quando não sabe resolver um assunto diz que é o doutor quem resolve e no final é assim mesmo. Então a senhorita quer ser atriz?

MOCINHA — Ingênua.

2ª ATRIZ — Tem experiência?

MOCINHA — Não, mas eu sempre quis ser atriz, desde pequenina eu quero ser atriz e sei que um dia vou ser... Eu vou ser atriz!

ENSAIADOR — Podemos começar?

2ª ATRIZ — Querida, desculpe mas durante o ensaio é proibida a entrada de estranhos. É melhor você esperar o doutor na porta. Boa sorte, querida! (*Entra o elenco do entreto.*)

MOTA — Estou pronto, professor.

ENSAIADOR — Vamos lá, então. Quero muito realismo nas cenas. Muita emoção. É preciso comover o público. Vamos?

MOTA — Intolerável!

OSVALDO — O senhor não pode acreditar nesta infâmia!

MOTA — É a minha honra, canalha! A minha honra!

OSVALDO — É uma vil calúnia!

MOTA — Calúnia? Pois vou matá-lo como se mata a um cão danado!

OSVALDO — Não.

MOTA — Sim. (*Puxa a pistola.*)

OSVALDO — Não.

MOTA — Morra, traidor! (*Atira.*)

OSVALDO — Miserável, tua bala arrancou-me a vida!

ENSAIADOR — Excelente. Mota, por favor, um pouco mais de verdade no texto final. A psicologia do personagem mostra um homem atormentado, sanguinário.

MOTA — Sim, professor. Vamos de novo, seu Osvaldo?

OSVALDO — Claro.

ENSAIADOR — Vamos.

MOTA — Sim.

OSVALDO — Não.

MOTA — Morra, traidor! (*Atira.*)

ENSAIADOR — Excelente!

MOCINHA — Dá licença?

TONICO — Queimou! Desce a gambiarra, Vavá!

ENSAIADOR — Dona Julinha e seu Osvaldo, a cortina 3.

OSVALDO — Pronta?

JULINHA — Meu batom.

OSVALDO — Ah, vida miserável, que fizeste de mim?

ENSAIADOR — Seu Osvaldo, não fale tão arrastado.

OSVALDO — Meu personagem é bêbado.

ENSAIADOR — Mas não precisa falar tão arrastado...

OSVALDO — Ah, vida miserável, que fizeste de mim? Sem o meu único amor não quero mais viver! Matto-me de desespero e de dor! (*Aponta a pistola para o peito.*) Adeus, vida ingrata! (*Atira.*)

JULINHA (*Entra.*) — Que tiro foi esse? Ó, meu Deus! Meu Deus!

ENSAIADOR — Muito bom! Obrigado. Seu Mota, por favor, a cortina número 4.

MOTA — "Miserável! Infame! Não sei onde estou que não te esbofeteio!"

OSVALDO — Infame és tu, que vives a cair de bêbado pelas vielas, sempre na companhia de peralvilhos do teu quilate.

MOTA — Tu não passas de um patife a quem hei de mandar azoragar pelo primeiro vagabundo que encontrar.

OSVALDO — Experimental!

MOTA (*Puxa a pistola e atira*)
— Morra!

OSVALDO — Covarde! (*Cai morto.*)

MOCINHA — Dá licença?

ENSAIADOR — Muito bem, muito bem. Assim vamos bem. Logo logo terminados. A cortina nº 5, por favor.

MOTA — Estou pronto.

ENSAIADOR — As marcas, primeiro.

MOTA — Muito bem. (*Sai.*)

ENSAIADOR — Vamos lá!

MOTA — Ó Desgraça!

ENSAIADOR — Desgraça digo eu, seu Mota! Eu disse para o senhor entrar pela direita baixa e vir para 2.

MOTA — Não foi o que eu fiz?

ENSAIADOR — O senhor veio pela esquerda.

MOTA — E olha que não sou canhoto! Com licença. (*Sai.*)

OSVALDO — Pior que um canastrão, dona Julinha, só mesmo outro canastrão!

JULINHA — Que o Mota não nos ouça, seu Osvaldinho, mas ele é mesmo um horror! Gosta do meu batom?

ENSAIADOR — Silêncio, por favor!

MOTA — Ó Desgraça!

ENSAIADOR — Mas o que foi agora, seu Mota!

MOTA — Perdoa-me, professor, mas não posso começar logo na 2?

ENSAIADOR — Não.

MOTA — Mas o meu desespero é grande e toda essa movimentação é excessiva...

ENSAIADOR — O seu desespero vem de lá, da direita baixa!

MOTA — Sim, professor!

MOTA — Ó Desgraça! Não suporto mais tanto remorso! Sou um canalha! Só na morte encontrarei...

ENSAIADOR — Dá-me apenas uma pausa mais longa entre "canalha" e "só na morte!" (*Grita.*) Ó Esse Menino!

MOTA — Ó Desgraça! Não suporto mais tanto remorso! Sou um canalha! (*Pausa.*) Só na morte encontrarei perdão para todas as minhas iniquidades! (*Apanha o punhal.*) Morre, consciência! (*Enfia o punhal no peito.*)

ENSAIADOR — Magnífico! Magnífico seu Mota!

MOCINHA — Dá licença?

ESSE MENINO (*Entra*) — Chamou?

ENSAIADOR — Trouxe a bexiga com sangue?

ESSE MENINO — Está na mão. Precisei mandar matar a galinha do vizinho.

ENSAIADOR — Tudo pela arte.

MOTA — A pobre galinha foi sacrificada pelo engrandecimento da arte teatral!

JULINHA — Seu Mota é um cretino!

OSVALDO — É um finório!

ENSAIADOR — Quando o senhor se apunhalar a bexiga arrebenta.

ESSE MENINO — Com a pressão da ponta da faca.

MOTA — Perfeitamente.

ESSE MENINO — Seu peito vai ficar cheio de sangue! Que bonito, professor!

ENSAIADOR — Obrigado, Esse Menino.

JULINHA — A platéia há de se deliciar vendo o Mota a esvair-se em sangue em cena aberta!

OSVALDO — Vão formar torcida, dona Julinha!

EMPRESÁRIO (*em "off"*) — Ó Esse Menino! Ó Esse Menino!

ESSE MENINO! — Já vou, seu Staffa.

ENSAIADOR — Pergunte ao seu Abadie pelo texto final!

ESSE MENINO — É comigo mesmo. (*Sai.*)

ENSAIADOR — A cortina nº 6.

MOTA — Fui traído!

JULINHA — Não é verdade, meu amor.

MOTA — Ainda nega?

JULINHA — Vou negar sempre, sempre. Só a ti amo e desejo.

MOTA — Traidora! (*Avança para ela e a estrangula.*) Traidora! Eu vou matá-la, matá-la! (*Ela morre.*) Ó! O que fiz, meu Deus?

JULINHA — Ufa!

ENSAIADOR — Muito bom!

JULINHA — É uma espiga, isso sim. O seu Mota podia ser mais gentil... quase bato o 3!

MOTA — Perdoa-me, dona Julinha, mas toda essa emoção...

JULINHA — É uma espiga, seu Mota!

ENSAIADOR — Menos realismo, seu Mota.

JULINHA — Que horror!

ENSAIADOR — Cortina nº 7, por favor.

JULINHA — Não.

OSVALDO — Eu a desejo com toda minh'alma.

JULINHA — Não quero ser sua. Não o amo.

OSVALDO — Se não for minha não será de mais ninguém! (*A pistola.*)

JULINHA — Louco.

OSVALDO — Adeus, meu amor! (*Atira.*)

JULINHA — Ó! (*Cai morta.*)

ENSAIADOR — Mas o que há, seu Mota?

MOTA — Não ouvi a deixa.

JULINHA — Eu caio morta, seu Mota, não é suficiente? Eu caio morta e não vou cair nem mais uma vez, ora. Que espiga! Francamente, professor, assim não é possível! E depois quero deixar bem claro que sou do elenco nobre da companhia! Eu não sou atriz de entreato!

OSVALDO — Muito menos eu, professor!

ENSAIADOR — Compreendo perfeitamente, dona Julinha!

OSVALDO — Atores gabaritados não fazem entreato!

ENSAIADOR — Cousas do Staffa, seu Osvaldo, que não contrata mais atores!

JULINHA — É uma espiga!

ENSAIADOR — A deixa, seu Mota, é "Adeus, meu amor!"

MOTA — Pois jurava que era "Ó".

JULINHA — O senhor quer matar-me, isso sim!

ENSAIADOR — Calma, dona Julinha, calma. Vamos repetir.

JULINHA — Preciso retocar o meu batom.

ENSAIADOR — Mas está ótimo!

JULINHA — Não, não está. E depois sinto-me insegura com tanta violência, sem meu batom...

ENSAIADOR (à parte) — E essa agora?

ESSE MENINO — Seu Abadie...

AUTOR — Que é?

ESSE MENINO — O texto.

AUTOR — Até você, estrupício?

ESSE MENINO — Gosto de estar bem informado.

AUTOR (à parte) — Esta só pelo diabo!

ESSE MENINO — Se o senhor quiser fazer parte da companhia do doutor, tem que ser mais ligeiro, como o Gastão, por exemplo...

AUTOR — Gastão?

ESSE MENINO — O Tojeiro, naturalmente. Escreve com as mãos nas costas. É nosso autor favorito. Deu-nos grandes sucessos.

AUTOR — E por que não o chamaram?

ESSE MENINO — Queríamos um autor novo, desconhecido. É que gostamos de lançá-los, de levá-los à glória!

AUTOR (à parte) — É possível isso?

JULINHA — Estou pronta, professor.

ENSAIADOR — Até que enfim. Vamos.

JULINHA — Não.

OSVALDO — Eu a desejo com toda minh'alma.

JULINHA — Não quero ser sua. Não o amo.

OSVALDO — Se não for minha não será de mais ninguém! (Pistola.)

JULINHA — Louco!

OSVALDO — Adeus, meu amor! (Atira.)

JULINHA — Ó! (Cai morta.)

MOTA — O que fizeste, desgraçado?

OSVALDO — Resistiu-me, assassinei-a.

ENSAIADOR — Excelente! Vamos à última cortina trágica! Seu Aprigio! Decorou o texto?

APRIGIO — Sim, professor.

JULINHA — Então, doutor, qual o diagnóstico?

APRIGIO — Tuberculose.

JULINHA — Não pode ser. Meu pobre filhinho. O doutor por certo há de se ter enganado...

APRIGIO — Não. Conheço esta criança desde... desde... desde o dia em que nasci!

ENSAIADOR — Então decorou o texto?

APRIGIO — Desde o dia em que nascemos!

ENSAIADOR — Obrigado, seu Aprigio, mas não temos mais tempo. O senhor fará esta cortina na semana que vem.

APRIGIO — Então não entro em cena?

ENSAIADOR — Está visto que não. O senhor não sabe as falas.

APRIGIO — Mas temos o ponto.

ENSAIADOR — O ponto pontua, não interpreta, seu Aprigio.

JULINHA — Que espiga, seu Aprigio! Mas na semana que vem o senhor consegue. Eu o ajudo.

APRIGIO — Muito obrigado, dona Julinha, mas preciso entrar em cena. É a minha primeira vez... vem toda a minha família!

JULINHA — Semana que vem, seu Aprigio, confia em mim!

ENSAIADOR — Estão liberados para o café!

(Os atores do entreato se juntam no fundo do palco, à exceção de Aprigio.)

EMPRESÁRIO (entra) — O mestre Quintino, que barulho dos infernos é esse? Para com esse martelo um pouco! (Entra o pianista.)

EMPRESÁRIO (parte) — O pianista! (Grita.) Mestre Quintino, esquece o que disse e continua martelando!

TONICO — Põe a lâmpada mais forte aqui.

VAVÁ — Mais aí é a marca do doutor.

TONICO — Por isso mesmo, toupeira.

ESSE MENINO — Os borderô, seu Staffa.

EMPRESÁRIO — Borderôssss, Esse Menino!

ESSE MENINO — Então! (O pianista começa a tocar.)

EMPRESÁRIO — Jesus! Por que não estou no ramo de secos e molhados?

ESSE MENINO — Ih, seu Staffa, os entreatos estão uma beleza!

EMPRESÁRIO — Tem muito tiro! Cebolas, isso ainda acaba mal, olá se acaba! E onde anda o doutor que até esta hora não apareceu? Acaba não havendo estréia! (Seu Aprígio aparece como que por milagre.)

APRIGIO — Não faça isso!

EMPRESÁRIO — Mas quem é o senhor?

APRIGIO — Sou ator da companhia.

ESSE MENINO — Sou o avisador.

EMPRESÁRIO — Eu sou o empresário. (À parte.) Ator da companhia! A que ponto nós chegamos!

APRIGIO — O ensaiador não quer me aproveitar...

EMPRESÁRIO — Boas razões terá...

APRIGIO — Mas minha família, em peso, virá!

EMPRESÁRIO (à parte) — É poeta!

APRIGIO — Preciso estar em cena.

EMPRESÁRIO — E quantos são?

APRIGIO — O quê?

ESSE MENINO — Os familiares, meu amigo.

APRIGIO — São 26.

ESSE MENINO — Que beleza, seu Staffa!

EMPRESÁRIO — Continue ensaiando, rapaz. O senhor irá longe. Papagaios, esse piano me deixa maluco!

AUTOR — Seu Staffa, cadê o doutor?

EMPRESÁRIO — Está chegando, está chegando. E o texto?

AUTOR — Está chegando, está chegando.

TONICO — Sobe a gambiarra da frente, Vavá.

ISOLDA — Boas tardes, seu Miguelzinho.

PIANISTA — Boas tardes, dona Isolda.

ISOLDA — Ensaiei bastante em casa.

PIANISTA — Os graves?

ISOLDA — E os agudos.

PIANISTA — Ótimo. Vamos?

ISOLDA — À vontade.

ISOLDA — Eu queria ser uma ave...

PIANISTA — A afinação, dona Isolda.

ISOLDA — Eu queria ser uma ave Para voar, voar.

Eu queria ser uma ave Para ruflar, ruflar.

PIANISTA — De novo! E mais agudo no 2º ruflar.

EMPRESÁRIO — Professor!

ENSAIADOR (entra) — Chamou?

EMPRESÁRIO — Temos aqui um rapaz iniciante... aquele ali, escondido na tapadeira, com cara de imbecil!

ENSAIADOR — O seu Aprígio!

EMPRESÁRIO — Aprígio, pois é, gostaria que ele estivesse em cena.

ENSAIADOR — Mas ele é um horror!

EMPRESÁRIO — Acredito que sim, contudo sua família tem 26 pessoas e, em tempo de crise...

ENSAIADOR — Não acho que arte se faça assim.

EMPRESÁRIO — Arte faz-se com dinheiro.

ENSAIADOR — Mas eu pensei...

EMPRESÁRIO — Pensou errado. Eu só quero os arames! (Faz sinal de dinheiro com os dedos.) Os arames!

ENSAIADOR — Eu sei. Arte é com o doutor!

EMPRESÁRIO — Pois sim! (Sai.)

ENSAIADOR — Ô seu Abadie, o texto, seu Abadie!

AUTOR — O doutor, professor, o doutor!

ENSAIADOR — Ainda falta muito?

AUTOR — Só a última cortina trágica. E a última cena da peça cena que o doutor quer escrever comigo. Quer dar uns toques.

ENSAIADOR — Pois então termine, ao menos, o entreato.

AUTOR — Estou tentando. Mas inspiração não é cousa que se ache a toda hora!

ENSAIADOR — Ah, seu Abadie, inclua um personagem que diz: o seu jornal, doutor!

AUTOR — Incluo onde?

ENSAIADOR — Onde o senhor quiser, mas inclua.

AUTOR — Mas...

ENSAIADOR — Pensou errado. Cousas do Staffa.

ESSE MENINO — Então, professor?

ENSAIADOR — Então o quê?

ESSE MENINO — Os tiros.

ENSAIADOR — Brilhantes. Não falhou um sequer.

ESSE MENINO — Nem vai falhar. Descobri um método novo, infalível.

ENSAIADOR — Tomara, tomara! Então, dona Julinha, tem alguma cena que queira passar?

JULINHA — Falta-me o último entreato.

ENSAIADOR — Não temos o texto ainda.

JULINHA — É uma espiga!
ENSAIADOR — Seu Aprigio!
APRIGIO — Sim.
ENSAIADOR — Quer estar em
cena?
APRIGIO — Se quero?
ENSAIADOR — O senhor fará a
última cortina. É apenas uma rã-
bula.
APRIGIO — Uma o quê?
ENSAIADOR — Uma ponta, seu
Aprigio.
APRIGIO — Tenho alguma fala?
ENSAIADOR — O seu jornal, dou-
tor.
APRIGIO — Só isso?
ENSAIADOR — E dê-se por satis-
feito. E trate de ensaiar para não
esquecer a fala. O senhor entra pela
direita alta e entrega o jornal ao
doutor. E sai.
APRIGIO — Direita alta, o seu
jornal, doutor!
ENSAIADOR — Perfeito. (Sai.)
VAVÁ — Tônico, sozinho não dá
pra arrastar esse móvel.
TONICO — Mas foi você que
trouxe sozinho.
VAVÁ — Trazer é uma cousa, le-
var é outra.
TONICO (grita) — Valdir, ajuda
o Vavá! Isso é pra hoje, gente!
APRIGIO — Eu consegui, dona
Julinha, consegui. Eu entro.
JULINHA — Meus parabéns, seu
Aprigio.
APRIGIO — Muito obrigado, dona
Julinha.
JULINHA — Então o senhor con-
seguiu? Vai estar em cena.
APRIGIO — Apenas uma rãbula.
JULINHA — Uma rãbula, não im-
porta, mas faz com vontade, como
se fosse o texto mais importante do
mundo.

APRIGIO — A senhorita é muito
boa.
JULINHA — O senhor vai conse-
guir. E logo logo estará fazendo
grandes papéis. Ah, estuda bem o
texto, hem?
APRIGIO — Vou estudar. (Sen-
ta-se.)
MOCINHA — O doutor vai de-
morar muito?
MOTA — Deve estar chegando.
MOCINHA — Preciso falar-lhe.
MOTA — Falar o quê, se me per-
mite?
MOCINHA — Sou candidada à
atriz ingênua.
MOTA — Encantado. Sou Mota,
grande ator trágico e dono da Sa-
pataria Mota, conhece?
MOCINHA — Claro! (Canta.) Sa-
pataria Mota, chinelos e botas,
Sapataria Mota... (Entusiasma-se
e canta e sapateia diante de um
Mota perplexo.) Desculpe, não diga
não. Sou assim desde pequena, de-
senvolta. Minha mãe sempre me diz
isso. Mas é que eu adoro o teatro.
É tudo tão bonito aqui.
MOTA — Pois veio ao lugar cer-
to: Teatro Trianon! E está falan-
do com a pessoa certa: Mota!
Observe-me mocinha. (Começa a
fazer seu monólogo trágico.)
ENSAIADOR — O texto, seu A-
ba-dic.
AUTOR — Falta-me inspiração,
professor.
ENSAIADOR — Ache-a, pelo amor
de Deus!
MOCINHA — Ah, eu estou ado-
rando, seu Mota!
ENSAIADOR — Seu Mota, por
favor.
MOTA — Com licença, mocinha.
O dever me chama. Ah, e não dei-
xe de me assistir, hem?

ENSAIADOR — O senhor está
pronto para a cena?
MOTA — Quase, quase.
ENSAIADOR — Pois então avie-se!
(Sai.)
MOTA — Sim, senhor. (Senta-se.)
TONICO — Traz o tangão mais
pra esquerda, Vavá.
VAVÁ — Tudo eu, tudo eu.
ESSE MENINO — As partituras,
seu Miguelzinho.
PIANISTA — Obrigada, Esse Me-
nino.
ESSE MENINO — O que tanto
ensaia?
APRIGIO — Vou entregar o jornal.
ESSE MENINO — Não tem fala?
APRIGIO — Uma só.
ESSE MENINO — Que fala?
APRIGIO — O seu jornal, doutor.
ESSE MENINO — E ele o que diz?
APRIGIO — Não diz. Dá-me uma
moeda.
ESSE MENINO — Pois então apro-
veite. Nunca ouviu falar em caco?
APRIGIO — Caco?
ESSE MENINO — É texto que os
atores acrescentam às falas. Juro
que muitas vezes é melhor que o
texto original. Tem até autores que
se alimentam de cacacos. Ah, pode-se
criar grandes papéis. Eu vi um fi-
gurante transformar uma rãbula
num 2º papel!
APRIGIO — Nossa!
ESSE MENINO — Então?
APRIGIO — Não sei...
ESSE MENINO — Quando ele lhe
der a moeda...
APRIGIO — Eu... eu lhe digo:
Perdão, senhor, mas não sou men-
digo!
ESSE MENINO — Muito bem, mui-
to bem. Só que não é mendigo.
APRIGIO — Não?
ESSE MENINO — É mândigo.

APRIGIO — Mêndigo? De forma alguma.

ESSE MENINO — Tenho certeza. É assim que o doutor fala.

APRIGIO — O doutor? Jura?

ESSE MENINO — Juro.

APRIGIO — Mêndigo... tem certeza?

ESSE MENINO — Absoluta.

MOCINHA — O doutor vem ou não vem?

ESSE MENINO — Com licença, seu Aprigio. Quem é a senhorita?

MOCINHA — Sou candidata ao papel de ingênua.

ESSE MENINO — A senhorita é ótima... já está aprovada!

MOCINHA — Obrigada. Mas quem é o senhor?

ESSE MENINO — Esse Menino, um seu criado.

MOCINHA — O senhor é da companhia?

ESSE MENINO — Desde pequerrucho. Sou o avisador.

MOCINHA — Avisador?

ESSE MENINO — Então quer ser atriz e não conhece os termos do ramo? Avisador é assim... é a figura indispensável! Vulgarmente conhecido como "pau pra toda obra". Na verdade a companhia sem mim não anda. E muito em breve serei promovido! O doutor prometeu-me até mesmo umas cotas na sociedade.

MOCINHA — Nossa!

EMPRESÁRIO — Esse Menino, traz um comprimido de cafiaspirina pra mim!

ESSE MENINO — Vê? Sou até mesmo um pouco médico. É como disse: sem mim a companhia não anda!

MOCINHA — Nossa! Deve ser bom ser assim... assim tão indispensável! Posso ir com o senhor?

ENSAIADOR — Esse Menino!

ESSE MENINO — O que é, professor?

ENSAIADOR — Fica nas marcas do doutor... Vamos passar a luz.

ESSE MENINO (*para a Mocinha*) — Isso é fácil! É só ficar aqui, bem no centro, quando muito um passinho pra lá, outro pra cá!

ENSAIADOR — Vamos lá, seu Tônico. (*Experimenta-se a luz das gambiarras, ribalta e tangões.*)

ENSAIADOR — Mais pra frente. Esse Menino! Ai!

ESSE MENINO — Não disse que era fácil?

MOCINHA — Nossa!

EMPRESÁRIO (*em "off"*) — A cafiaspirina, Esse Menino!

ESSE MENINO (*grita*) — Não posso agora. Estou fazendo o doutor! (*1ª atriz e o ensaiador discutem na escada da platéia.*)

ISAURINHA — Não.

ENSAIADOR — Não faz assim, dona Isaurinha.

ISAURINHA — Não, não e não. (*Entrando.*)

ENSAIADOR — Estamos em cima da hora.

ISAURINHA — Recuso-me a dizer texto tão... tão prosaico!

ENSAIADOR — Mas a situação pede, dona Isaurinha.

ISAURINHA — Não quero discutir, professor. Sinto-me mal dizendo essa frase.

MOCINHA — Quem é esta?

ESSE MENINO — Dona Isaurinha, a primeira atriz.

MOCINHA — Ai, que emoção.

ESSE MENINO — Vem. (*Saem.*)

EMPRESÁRIO — O que houve, madame?

ISAURINHA — Não gosto da frase. Não vou dizê-la.

EMPRESÁRIO — Madame não gosta da frase? Troca-se! (*Grita.*) Ó seu Abadie!

AUTOR — O que é agora?

EMPRESÁRIO — Madame não gosta de suas frases.

ISAURINHA — Desta frase apenas, seu Staffa.

AUTOR — Que frase, madame?

ISAURINHA — Rosinha é minha criada.

AUTOR — Mas é uma frase tola, circunstancial.

ISAURINHA — Por isso mesmo.

EMPRESÁRIO — Troque.

ENSAIADOR — Por favor, seu Abadie.

AUTOR — Vejamos... Você, Rosinha, infelizmente, por circunstâncias adversas da vida, má sorte no berço, acabou como minha criada. Então?

ISAURINHA — Eu gosto.

EMPRESÁRIO — Quando o senhor quer até que a senhor é ligeiro!

ISAURINHA — Obrigada, seu Abadie.

AUTOR — Foi uma honra, madame. Transcrevo-a imediatamente.

ENSAIADOR — Rápido, seu Abadie.

EMPRESÁRIO — Então, dona Isaurinha, mais satisfeita agora?

ISAURINHA — Um pouco. Então temos um sucesso?

EMPRESÁRIO — A coisa anda confusa, cheia de nós pelas costas mas acaba acertando. Então, está melhorzinha da constipação?

ISAURINHA — Apliquei bálsamo de benguê às têmperas. Que alívio! Ó seu Staffa, não está na hora de darmos uma peça de época?

EMPRESÁRIO — Agora nem pensar. Estamos com o orçamento estourado.

ISAURINHA — Eu também.

EMPRESÁRIO — Mas é a escrita, madame. Nas peças de época, a companhia assume os gastos, nas atuais, cada ator é responsável por seu figurino.

ISAURINHA (à parte) — É por isso que quase nunca damos peças de época.

EMPRESÁRIO — Fazer arte é sacrifício.

ISAURINHA — Sacrificam-se alguns, outros nem tanto.

EMPRESÁRIO — Não seja malvada. Não sacrifico eu minha saúde? Sou movido a comprimidos de cafiaspirina. (Grita.) Ô Esse Menino, meu comprimido!

PINTOR — Acabou a tinta preta, seu Staffa.

EMPRESÁRIO — Pinta de outra cor, sacripantal!

ESSE MENINO (entra) — Seu remédio, seu Staffa (Sai.)

MOCINHA — Sua água, seu Staffa! (Para Isaurinha, disfarçando.) A senhora é a 1ª atriz!

ISAURINHA — Sim, e você, mocinha?

MOCINHA — Sou candidata a 1ª atriz.

EMPRESÁRIO — Minha filha, já lhe disse que é proibida a permanência de estranhos aqui.

MOCINHA (rindo do Staffa) — É que o senhor não sabe ainda: o avisador aprovou-me. Só falta falar ao doutor. Eu vou ser a 1ª atriz da companhia.

EMPRESÁRIO — Vai mesmo? (À parte.) Que petulante! Mocinha, que fazer o favor de se reti...

ISAURINHA (rindo) — Deixe! Ela fica comigo. Bonitinha!

MOCINHA — Ai, eu estou adorando isto aqui! (O ponto chega.)

PONTO — Boas tardes!

ESSE MENINO — Até que enfim.
EMPRESÁRIO — Isso lá são horas, seu Almeidinha?

PONTO — O que há?

EMPRESÁRIO — O senhor está com duas horas de atraso.

ENSAIADOR (entra) — Afinal o senhor chegou!

PONTO — Mas o que há por aqui? São três horas da tarde e eu estou no rigor do meu horário.

TODOS — São cinco horas, seu Almeidinha.

PONTO — Não pôde ser. É uma brincadeira. E de muito mau gosto por sinal. (Todos riem.)

ISAURINHA — Esse pessoal é da fuzarca!

PONTO — Mas eu não sou, dona Isaurinha. Que todos riem, não me importo, mas dói-me vê-la rir-se de mim...

ISAURINHA — Perdoe-me...

ESSE MENINO — Queríamos pregar-lhe uma potoca!

PONTO — Mas por quê? Eu mereço? Dou 3 sessões diárias. Acabo o dia coberto de poeira. Toda a poeira que me chutam os atores, que a saia das atrizes me sacodem na cara. Isto de segunda a segunda. Fico exausto. E o calor? Os senhores já pensaram no calor que sinto dentro da caixa? Não? Sou um profissional. Será isso motivo de deboche? Eu mereço? Talvez algum dia quando alguém quiser saber um pouco sobre o que seja "amor ao teatro", alguém se lembre do ponto. Eu amo o teatro. A glória é de vocês. Deus, é como se eu visse a mulher que amo (Olha para Isaurinha) sempre distante de mim. Nunca estou do lado dela. Sempre abaixo! Nunca tenho os aplausos.

Não recebo flores. Eu soffro. "Outro dia quis cuspir e o cuspe não me saía, tão ressecado fico de poeira."

ESSE MENINO — Que bonito, seu Almeidinha.

MOCINHA — É tão romântico.

ENSAIADOR — Belas palavras, seu Almeidinha. Estudou o texto?

PONTO — Perfeitamente. (Eles discutem a cena a ser ensaiada com dona Isaurinha.)

AUTOR — Seu Staffa.

EMPRESÁRIO — O senhor não devia estar no seu quarto escrevendo?

AUTOR — Lembrei-me de uma cousa: o doutor não ensaiou!

EMPRESÁRIO — Claro que ensaiou. Ele estudou o texto em casa.

AUTOR — Mas ele não tem o texto!

EMPRESÁRIO — Não tem porque o senhor não escreveu, cebolas!

AUTOR — Só não escrevi o final.

EMPRESÁRIO — Pois então ele só não ensaiou o final! E depois o doutor conta com o Almeidinha, o melhor ponto da cidade, quicá do país...

PONTO — Gentileza, seu Staffa.

AUTOR — E vai dar tudo certo?

PONTO — Sempre dá.

EMPRESÁRIO — É melhor o senhor acabar de escrever. Em teatro é assim, só se tem sucesso quando cada um faz a sua parte da melhor maneira possível.

AUTOR — E como se juntam as partes?

PONTO — Algum anjo faz o arranjo no céu.

OSVALDO — Dona Julinha, vou confessar-lhe uma cousa... sinto-me muito mal fazendo o entreato!

JULINHA — Eu também. É uma espiga, seu Osvaldo! Sou a 2ª atriz

o senhor é o 2º ator, não temos que fazer cortinas! Somos do elenco principal!

OSVALDO — Mais que tudo, dói-me contracenar com atores do naipe do Mota!

JULINHA — E a Isolda? E o Aprigio? Seu Osvaldinho, vou queixar-me ao doutor!

ESSE MENINO (*entra com uma corbeille*) — Seu Staffa, seu Staffa!

EMPRESÁRIO — O que é agora?

ESSE MENINO — A baleira não veio.

EMPRESÁRIO — O que você quer dizer com “não veio?”

ESSE MENINO — Ela faltou, fez “forfait”.

EMPRESÁRIO — Fez “forfait”... (*à parte.*) E essa agora?

ESSE MENINO — Dona Isaurinha, veja que “copélia” linda que mandaram para a senhora”...

ISAURINHA — Não me mandaram uma “giselle”, Esse Menino?

ESSE MENINO — Não, só mandaram a copélia!

OSVALDO — O Chaves foi pateado em cena aberta?

PONTO — Eles montavam um dramalhão tremebundo, lá no Recreio, e o Chaves esfolava-se por dizer o papel...

OSVALDO — Olhos pregados no ponto, ora gaguejando, ora dizendo as falas dos outros... bom ator, igual ao Mota!

PONTO — Exatamente! Pois bem, a peça ia se dando quando o Chaves, dizendo que se ia, pergunta todo empolado: “Então, senhor conde, quando devo partir?” Foi aí que alguém da platéia gritou: “Agora, no primeiro trem!”

OSVALDO — Foi uma gargalhada só!

PONTO — A platéia ria às casquinadas!

OSVALDO (*à parte*) — Num dramalhão tremebundo!

MOTA — Cousas de canastrões!

ISAURINHA — Perdoa-me, professor, mas assim é demais.

ENSAIADOR — Paciência, dona Isaurinha.

ISAURINHA — Paciência, digo eu. Não vê que não posso entrar em cena sem o texto final?

ENSAIADOR — Eu sei, mas o autor é novo no ofício.

ISAURINHA — Que tente outro ofício então. Não entro em cena.

ENSAIADOR — Não entra?

ISAURINHA — Não entro e está acabado.

JULINHA — Se dona Isaurinha não entra, também não entro eu!

OSVALDO — Nem eu.

MOTA — Também eu não entro.

APRIGIO (*à parte*) — Eu entro!

ENSAIADOR (*para o Mota*) — O senhor é um favor! (*Para os outros.*) O que é isso, um motim?

EMPRESÁRIO — Isso acaba mal, olá se acaba. Hom’essa! Cebolas! Cadê a cafiaspirina? Isto vai à vela, vai devagar! Meu Deus, quebrem este piano! Dane-se o prejuízo! Chega! Esse Menino, liga para o doutor! Estou farto! Que ele venha logo, senão quem sai... sou eu! Cebolas! (*Saída falsa do Esse Menino.*)

ESSE MENINO — O doutor chegou! (*Aplausos.*)

ENSAIADOR — Finalmente!

PONTO — Começava a preocupar-me.

AUTOR — Ainda tenho 10 minutos para terminar o texto!

TONICO — Testa a luz do centro, Vavá!

MOCINHA — O doutor, aí!

JULINHA — Retoco o batom já!

APRIGIO — Estamos salvos!

ISAURINHA — Não entro em cena!

MOCINHA — Vou falar ao doutor!

OSVALDO — Queixo-me agora!

EMPRESÁRIO — É deixar correr o marfim! (*Entra o doutor tomando um gelado.*)

DOCTOR — Posso penetrar?

TODOS — Boas tardes, doutor.

ENSAIADOR — Graças a Deus, doutor. Isso aqui está uma loucura! A peça está quase a dar-se. Dona Isaurinha não entra em cena, dona Julinha também não. Seu Abadie não termina o texto...

ESSE MENINO — A baleira não veio.

OSVALDO — Recuso-me a fazer os entreatos!

DOCTOR — Calma, calma. Foi lamentável o meu atraso, mas toda essa canícula obrigou-me a parar na Confeitaria Colombo para tomar um gelado. Aceitam? Ótimo. Atrasei-me um pouco... está delicioso! mas creio que há tempo para fazer os acertos! Então, dona Isaurinha, não entra em cena?

ISAURINHA — Sem a última cena, recuso-me.

AUTOR — Falta a cena que o doutor prometeu escrever...

DOCTOR — E se eu lhe garantir que a última cena não tem mistérios? Será uma cena curta, muito curta, quando finalmente, está tomando nota, seu Abadie?

AUTOR — Sim senhor.

DOCTOR — Tudo se resolve! A última cena conterà o título da peça.

PONTO — Excelente, doutor.

DOCTOR — Acabei de inventar! Dona Isaurinha, é uma cena sem

dificuldades. E depois o Almeida
estará lá, pronto a ajudar-nos...

PONTO — Madame, eu a garan-
tirei em cena com todo o brilho que
a senhora costuma ter!

ISAURINHA — Não sei, sinto-me
tão insegura sem ter lido... (*O dou-
tor segura sua mão e olha-a dentro
dos olhos.*)

DOUTOR — Confie em mim.

ISAURINHA — Está bem. Eu con-
fio.

ENSAIADOR — Finalmente.

DOUTOR — E dona Julinha hem?

JULINHA — Eu...

DOUTOR — A senhorita está
muito bem...

JULINHA — Sou a "soubrette"...

MOCINHA — Ela é o quê?

ESSE MENINO — A criada.

MOCINHA — Vou falar ao dou-
tor! (*Ela tenta mas não consegue.*)

DOUTOR — Então?

JULINHA — Se dona Isaurinha
entra em cena, também entro eu!

DOUTOR — Muito bem.

EMPRESÁRIO (*à parte*) — Que
sacripanta!

ENSAIADOR — Seu Osvaldo não
faz o entreato!

DOUTOR — Posso saber por quê,
seu Osvaldinho?

OSVALDO — Pode. Somos, dona
Julinha e eu, do elenco nobre da
companhia... não somos atores de
entreato!

DOUTOR — Disso sei eu, seu Os-
valdinho! Contudo, o senhor há de
compreender que depois do fracas-
so da semana passada... bem, a
companhia não podia arcar com mais
despesa de contratação do elenco...
estávamos num impasse: ou não fa-
zíamos o entreato, as cortinas, o que
já é de tradição, ou então, usávamos

o seu talento e o de dona Julinha
para abrihntar a nossa noite de
estréia...

OSVALDO — Sendo assim...

DOUTOR — Fica em suas mãos,
seu Osvaldinho.

OSVALDO — Bem, se é de tradi-
ção, eu faço!

JULINHA — Também faço eu!

DOUTOR — Fico-lhes devendo
esse favor imenso!

ENSAIADOR — O texto, doutor.

DOUTOR — O texto.

AUTOR — Está aqui.

TONICO — Faltam 10 minutos!

EMPRESÁRIO — Se der tudo certo,
mudo de ramo.

DOUTOR — Se der tudo certo,
você fica no ramo.

ESSE MENINO — Para sempre,
seu Staffa.

EMPRESÁRIO — Cebolas!

TONICO — Desce os painéis!

EMPRESÁRIO — Cebolas! Meu
coração ainda arrebenta!

ESSE MENINO — Quem fica no
lugar da baleira?

EMPRESÁRIO — Eu é que não sou!

MOCINHA — Doutor!

ENSAIADOR — Todos maquilados
e vestidos?

EMPRESÁRIO — A técnica está
pronta?

TONICO — Eu terminei.

VAVÁ — Eu também.

QUINTINO — Eu também.

PINTOR — Falta só um retoque
no painel.

EMPRESÁRIO — Mas isto vai de-
vagar, isto vai à vela! Mas vai
como está!

PINTOR — Está pronto, seu
Staffa.

EMPRESÁRIO — Ótimo, temos dois
minutos para arrumar o cenário,

peçoal. Vamos lá. Vão abrir a
platéia!

ENSAIADOR — Por favor, todos
prontos em cinco minutos!

MOTA — Ó Desgraça! Ó Des-
graça!

ISOLDA — Mimimimimimi.

APRIGIO — O seu jornal, doutor!
(*Esse menino tropeça. Todos riem
um riso histérico.*)

MOCINHA — O que eu faço, meu
Deus? Ai, estou adorando isto aqui!
Doutor!

MOTA — Ó Desgraça! Não, é...
Ó Desgraça!

APRIGIO — O seu jornal, doutor!

ISOLDA — Mimimimimimi.

APRIGIO — Perdão, mas não sou
mêndigo!

MOTA — Morre, consciência!

JULINHA — Minha maquilagem
está boa, seu Osvaldinho?

OSVALDO — Está linda. E o meu
repartido?

JULINHA — Está torto. Dá-me o
pente.

OSVALDO — Estou nervoso.

ISOLDA — Mimimimimimi.

MOTA — Morre, consciência! Ó
Desgraça!

APRIGIO — Não sou mêndigo!

EMPRESÁRIO — Montem o cená-
rio! (*Descem painéis, reguladores,
tapadeiras. Sobem as gambiarras.
Os atores andam de um lado para
o outro. Uma loucura.*)

EMPRESÁRIO — Isto acaba mal,
olá se acaba!

MOCINHA — O que é que eu
faço, meu Deus? Sou candidata a
atriz! Vou falar ao doutor. É pra
já! (*Decidida.*) Doutor!

ENSAIADOR — Tudo pronto?

TODOS — Tudo!

Fim do 1º Ato

INTERVALO

(Aos poucos a platéia do teatro vai transformando-se no Teatro Trianon. São colocados 2 camarotes e a ribalta. Entra vestido a caráter Esse Menino de apontador de lugares, funcionando também como cabo da claue, convocados sutilmente alguns espectadores a fazerem parte desta. A seguir a Moci-nha substituindo a baleira, vendendo balas e bombons em benefício da Casa dos Artistas que o doutor pretende construir. O empresário Staffa, saudando a presença de todos os presentes. Em determinado momento surge do centro do palco uma figura que vem abrir o espetáculo da noite. Ao final de suas palavras a cortina se abre e temos então o início do 2º ato.)

Simpático Jeremias:

Posso penetrar? Perdão por importunar-vos, senhores. Se bem que esmolar seja uma das contingências humanas, não estou aqui para implorar a vossa caridade. Estou aqui apenas para narrar-lhes a minha breve história. A saga de um humilde servo do saber.

É necessário, pois, que eu me apresente: meu nome é Jeremias Taludo. Jeremias é por parte de mãe, o Taludo é que é por parte de pai. Mas todos me chamam pela alcunha: O Simpático Jeremias, personagem da peça homônima de Gastão Tojeiro, grande sucesso do Teatro Trianon. Como ia dizendo, vim narra-lhes a breve história que empreendi na materialidade da vida

em companhia do venerável, ilustríssimo, do meu excelso mestre Sirênio Calado. Como? Como? Quem foi Sirênio Calado?

Sirênio Calado foi um grande e imprecívél filósofo. Viveu e morreu na obscuridade sublime dos espíritos superiores. Durante seis longos anos estive eu em sua companhia ouvindo-lhe, dia a dia, suas palavras sempre repassadas de grandes ensinamentos, transbordantes de elevados preceitos e imutáveis verdades sobre a vida humana. Quanto te agradeço, ó excelso mestre a tu que pairas nesse mundo invisível para onde emigrou a tua alma privilegiada de filósofo, a sabedoria da vida que me legaste.

Continuando... bem, primeiramente sentar-me-ei, pois como dizia o mestre: "Nunca fiqueis de pé quando há um banquinho ao vosso lado." Agora sim: entrei como criado ao serviço do mestre. Ao fim do primeiro mês, não tendo ele dinheiro para pagar-me o ordenado, propôs ensinar-me a sua filosofia, tornando-me, assim, seu amado discípulo, pois descobriu em mim a bossa filosofal. Daí em diante, todos os dias depois de eu fazer a limpeza da sórdida baiúca em que habitávamos, punha-me a ouvir suas lições só as interrompendo para despachar os credores que nunca lhe deixavam a porta. Por absoluta falta de numerário para satisfazer o aluguel da baiúca, fomos pelo seu proprietário impiedosamente postos na rua. Tivemos que nos abrigar sob um telheiro cuja existência era uma hipótese, pois não impedia a passagem dos raios solares nem do líquido chuvoso. Contudo, conten-

tamo-nos, pois "Tudo é bom desde que abstraiamos da imaginação o que possa existir de melhor" disse Sirênio Calado.

A negra miséria purificadora das almas, forçou o meu excelso mestre a admitir uma nova aluna, a preta Deolinda, que todos os dias nos trazia restos de comida da casa em que trabalhava como cozinheira. E nós, famintos, aceitávamos, pois como dizia o mestre: "Nunca recuses o que uma mulher te oferecer mesmo que dela não sejas o gigolô." E assim passara-se os dias, os meses, os anos, até que meu excelso mestre não podendo entregar a alma aos credores, entregou-a ao criador. Ele, que nunca me pagou um real ordenado, deixou-me como herança: sua roupa, esta bengala, este monóculo, seus livros e a sua incomparável filosofia.

Sentindo-me órfão, fui parar na Pensão das Magnólias, onde me empreguei como criado para fazer juz às parcas soldas para a subsistência material do invólucro do espírito.

Mas isso é apenas uma história, escrita por Gastão Tojeiro, e eu apenas uma personagem, um tipo criado pelo fabuloso ator Leopoldo Fróes. E, no entanto, existem inúmeras outras histórias, inúmeras outras personagens pois estamos, senhores, no templo do teatro, neste baluarte da cultura nacional que é o Teatro Trianon. Senhoras e senhores, eu, como um digno representante desta época convido-os a assistir o 1/2 ato cômico de Abadie Faria Rosa, "Entrou de caixeiro e saiu de sócio."

(Este texto foi arranjado pelo ator Isio Ghelman a partir das falas do personagem "O Simpático Jeremias" da peça homônima de Gastão Tojeiro.)

ENTROU DE CAIXEIRO E SAIU DE SÓCIO

1/2 ato cômico de
ABADIE FARIA ROSA

Cena I

ANTONICO — Cuidado, hem! Não virá ninguém?

ROSINHA — Não há perigo. O patrão está se vestindo. D. Eulambias só se levanta mais tarde.

ANTONICO — Mas é que deixei o armazém só com o menino.

ROSINHA — Então vai.

ANTONICO — Não! Quero primeiro o que me prometeste. Subi só por isso.

ROSINHA — Beijos comigo só depois do casamento. Eu não vou nisso.

ANTONIO — Eu caso mesmo, já te disse.

ROSINHA — É. Mas pelo sim, pelo não... Eu cá sei. O seguro morreu de velho.

ANTONICO (ar zangado) — Então pra que me prometeste?

ROSINHA (dengosa) — Para te ver. Para te dar bom dia. Eu gosto de ti. Tu sabes. Não posso gostar?

ANTONICO — Gostas... Mas nem uma carícia... um abraço... um beijo...

ROSINHA — Para quê? O melhor da festa é esperar por ela.

ANTONICO — Esperar? Sabe Deus lá quanto tempo!

ROSINHA — Pois casa logo.

ANTONICO — Casar? Dizer não custa. Lá é possível casar ganhando 45\$000 por mês? Não sabes o que dizes. (Sobe.)

ROSINHA — Então espera. Esperemos os dois.

ANTONICO — Mas é que nem posso mais. Tu não me saes da cabeça, já nem trabalho direito, passo as noites sonhando contigo. Mesmo acordado vejo teu rosto diante dos meus olhos. Ah, meu amor, minha Rosinha. Deixa ao menos abraçar-te para ver se arrefece esse calor que queima por dentro.

ROSINHA (fugindo-lhe) — Nada disso.

ANTONICO — Vês como tu és? Enquanto sou louco por ti, do' do por esse encanto que vem da tua mocidade em flor.

ROSINHA — Bonito e ainda bem. É o que me vale. Assim poderás casar...

ANTONICO — Como és calculada!

ROSINHA — Ah, meu filho, se todas se defendessem como eu, não haveria tanta "filomena" por aí. Comigo é ali na Pretoria. E é para quem quiser.

ANTONICO — Isso não é querer bem. E depois sabes que caso contigo. É só ele me aumentar o ordenado.

ROSINHA — Pois então, esperemos.

ANTONICO — És uma tola... e má.

ROSINHA — Não sei porquê.

ANTONICO — Poderíamos aproveitar, noivado às ocultas!

ROSINHA — Aproveitar como?

ANTONICO — Assim (atira-se atrevido e resoluto para lá. Há barulho dentro.)

ROSINHA — Não, não e não.

Cena II

(Os mesmos, mais Eulambias e Marcondes.)

MARCONDES — Ela!

EULAMBIA — Ele!

ANTONICO — O patrão!

ROSINHA — A patroa!

EULAMBIA (para Rosinha) — Que estás fazendo aqui?

MARCONDES — E você, seu Antonico?

EULAMBIA — Serigaita!

ANTONICO — Vim trazer o jornal!

MARCONDES — O jornal?

ROSINHA (entregando-lhe) — Aqui está o jornal.

MARCONDES — Ah, está bem. (Baixinho.) Sereia! (Alto para Antonico.) Agora, raspe-se, seu malandro!

ANTONICO — Sim, senhor.

EULAMBIA — E você também, já, suma-se, sua espevitada! (Rosinha sai.) Está me ficando uma assanhada.

MARCONDES — Se não me andar direitinho, ponho-o no olho da rua! (Antonico sai.) Vagabundo!

Cena III

(Eulambias e Marcondes.)

EULAMBIA (à parte) — Bruto! (Para Marcondes.) Onde é que já se viu tratar assim um rapaz tão delicado?

MARCONDES — E você como trata essa pequena... (Caindo em si.)

Quero dizer, essa rapariga, a Rosinha!

EULAMBIA — É da sua conta? Rosinha, por circunstâncias adversas da vida, má sorte no berço, acabou como minha criada.

MARCONDES — E ele é meu empregado.

EULAMBIA — Mas é que não quero que o trates assim...

MARCONDES — Não queres?

EULAMBIA — Não quero e pronto. E outra vez que você me altere a voz para esse rapaz na minha frente, faço um escarcéu dos diabos e faço já se você duvida...

MARCONDES — Nada de escândalos, mulher! Lembra-te que sou um negociante conhecido na praça e membro da União dos Varejistas e que a senhora é minha esposa e faz parte da Sociedade Protetora das Donzelas Desamparadas. Veja lá!

EULAMBIA — Por que você começa logo o dia me enfezando?

MARCONDES — Eu? Pois se foi a senhora mesma... Essa agora é de se tirar o chapéu!

EULAMBIA — Você, sim. E não quero réplicas. Hoje não estou boa. Se me contrarias, estouro aí que não é brincadeira.

MARCONDES — Está bem. (*Saindo com o jornal por onde saiu Rosinha — à parte.*) Esta garota parece que tem um foguete aceso no corpo. (*Sai. Eulambía fica só.*)

Cena IV

(*Eulambía, depois Marcondes.*)

EULAMBIA — Mas ele é tão bonitinho. Não. Não. Não resisto. Vou chamá-lo. Quero vê-lo de perto. Falar-lhe. (*Sobe da porta late-*

ral.) Rosinha, oh, Rosinha, vem cá.

MARCONDES — Vejamos! Mas ele é uma tentação! Vou ver se consigo falar-lhe. (*Vendo Eulambía.*) Oh, diabo, estou barrado! Esse estafermo está aí!

EULAMBIA — O que o senhor quer?

MARCONDES — Nada. Vim a procura do jornal.

EULAMBIA — Que jornal, seu palerma?

MARCONDES — O de hoje. Não sei onde o Antonico o botou.

(*Entra Aprigio, muito timidamente, cumprimenta os familiares na platéia. Lê a cola da fala no chapéu e...*)

APRIGIO — O seu jornal, doutor...

(*Marcondes lhe dá uma moeda.*)

APRIGIO — Perdão, senhor, mas não sou mendigo...

MARCONDES — Não és mendigo, és burro!

(*Aprigio recua atordoado. E sai.*)

EULAMBIA — O que é isso que você traz aí na mão, seu sonso?

MARCONDES — Ah, sim, o jornal!

EULAMBIA — E chamam a isso um homem! Qual, seu Marcondes, você não é mais um homem. Foi. Noutros tempos. Agora...

Cena V

(*Os mesmos mais Rosinha.*)

ROSINHA — A senhora chamou?

MARCONDES — Antes não fosse homem!

EULAMBIA — Peça ao seu Antonico, lá no armazém, que venha até cá para as encomendas. E não fique por lá, sua derretida. (*Sai.*) Eu já volto.

ROSINHA — Sim, senhora.

MARCONDES — Ah, diabinho, estou louco por ti.

ROSINHA — Cuidado, seu Marcondes! A sua mulher...

MARCONDES — Não é uma mulher, é uma fera! E eu sou um negociante conhecido na praça e membro da União dos Varejistas.

ROSINHA — E então...

MARCONDES — Então o quê?

ROSINHA — O que tem isso?

MARCONDES — Isso não me impede de arranjar por aí para os lados da cidade nova um ninho de amor para dois pombinhos e...

ROSINHA — Dois pombinhos? Pombinho? Com essa cara?

MARCONDES — Pombinho, sim.

ROSINHA — Qual, seu Marcondes, deixa chamar o Antonico. (*Sai.*)

MARCONDES — Olha, vem cá, diabinho. Ouve, pombinha... (*Sai.*)

Cena VI

(*Eulambía, depois Antonico.*)

EULAMBIA — Com essa bata estou mais vaporosa, mais jovem, mais fresca...

PONTO — *Mais deliciosa, mais sublime, mais celestial, mais infernal, mais pecadora...* (*Oferece uma flor para dona Isaurinha.*)

EULAMBIA — Ai, quanto galanteio! Sim, ele assim é capaz de me não resistir. Está demorando... ah, não! Ouço passos. Será ele? Como estou nervosa. Meu coração bate tanto. Tic tac tic tac. Será que vou ter alguma cousa? Não, coragem. Prepare-se. (*Senta-se, arranja-se toda, levanta a saia de modo a se ver um pedaço de perna.*) Assim ele com certeza não resiste!

ANTONICO — O patrão chamou? (à parte.) Ih, meu Deus, que pernal
EUIAMBIA — Entra, meu filho. Vem cá.

ANTONICO (à parte) — Meu filho? O que será que ela quer?

EULAMBIA — É que eu quero que você me prepare umas encomendas lá no armazém.

ANTONICO — Ah, sim, senhora. (à parte.) Esta velha me engole!

EULAMBIA — Você é daqui do Rio?

ANTONICO — Não, senhora, sou do Rio Grande do Sul.

EUIAMBIA — Eu logo vi. Um rapaz guapo assim... Bonito, varonil, másculo...

ANTONICO — São favores da senhora! (à parte.) Qual! Acabo me atirando!

EULAMBIA — Quais favores? O senhor é um rapagão. As meninas devem perseguir-lo...

ANTONICO — Mas eu não ligo.

EULAMBIA — Faz muito bem. Essas meninas de hoje são um perigo. Você precisa de um amor mais recompensador... mais oculto... mais desinteressado... (à parte.) Onde estou com a cabeça? (Um momento.) E não gosta de ninguém?

ANTONICO — Eu gosto. Mas ela... (Olha acanhado para Eulambias.)

EULAMBIA (atirando-se) — Ela... ela é louca por si!

ANTONICO — Mas não... não é... Trata-se...

EULAMBIA — Eu sei... de mim!

ANTONICO (à parte) — Atiro-me que a velha não é nenhum peixe podre!

EULAMBIA — Não posso mais... Ah, não, quero beijar-te! Amo-te. É uma loucura, mas amo-te.

ANTONICO — Que é isso, dona Eulambias?

EULAMBIA — É a fogueira que me incendeia a alma.

ANTONICO — Apague esse fogo que pode vir alguém.

EULAMBIA — Nunca! (à parte.) Sou da Sociedade Protetora das Donzelas Desamparadas. Todo recato é pouco... (Decidida.) Senta-te no meu colo, bijuzinho!

ANTONICO — Cuidado, dona Eulambias!

EULAMBIA — Não me chame de dona. Só Eulambias. Eulambinha. Minha Eulambinha!

ANTONICO — É uma imprudência!

EULAMBIA — Senta-te. Um instantezinho só.

ANTONICO — Mas é um perigo...

EULAMBIA — Faze essa vontade à tua Eulambinha, meu amor!

ANTONICO — E se vier alguém?

EULAMBIA — Senta-te, só um pouquinho. (Ele se senta.) Ai, que bom!

Cena VII

(Os mesmos e Rosinha.)

ROSINHA — Que é isso?

ANTONICO (levantando-se) — Ela! Estou entalado! Perco a pequena.

(Fecha a cortina, fim do 1º ato do caixeiro. Início das cortinas trágicas.)

CORTINA TRÁGICA Nº 1:

MOTA — Intolerável!

OSVALDO — O senhor não pode acreditar nesta infâmia!

MOTA — É a minha honra, canalha! A minha honra!

OSVALDO — É uma vil calúnia!
MOTA — Calúnia? Pois vou matá-la como se mata a um cão danado! (Puxa a pítola e mira.)

OSVALDO — Não.

MOTA — Sim.

OSVALDO — Não.

MOTA — Morra, traidor! (Atira mas o tiro falha.)

OSVALDO — Não!

MOTA — Morra, traidor! (Atira de novo e de novo o tiro falha. É quando, desesperado, Mota chuta Osvaldo com violência.)

OSVALDO — Miserável, tua bota arrancou-me a vida porque estava envenenada!

MOTA — É uma bota da Sapataria Mota! Canalha!

CORTINA TRÁGICA Nº 2:

OSVALDO — Ah, vida miserável! Que fizeste de mim? Sem o meu único amor não quero mais viver! (Chora.) Mato-me de desespero e de dor! (Aponta a pistola para o peito.) Adeus, vida ingrata! (Atira mas o tiro falha.) Adeus vida ingrata! (Falha de novo. Osvaldo pega o punhal na cintura e enfia no peito. Cai morto).

JULINHA — Que tiro foi esse? Ó, meu Deus! Meu Deus! Meu Deus!

CORTINA TRÁGICA Nº 3:

MOTA — Miserável, infame! Não sei onde estou que não te esbofeteio!

OSVALDO — Infame és tu, que vives a cair de bêbado pelas vielas, sempre na companhia de peralvilhos do teu quilate.

MOTA — Tu não passas de um patife a quem hei de mandar azor-

ragar pelo primeiro vagabundo que encontrar!

OSVALDO — Experimental! (*Avança para Mota de chibata.*)

MOTA — Morra! (*Atira mas o tiro falha. Mota pega o punhal com decisão.*) Morra! (*Quando vai esfaqueá-lo — punhal no ar — ouvem-se três tiros.*)

OSVALDO — Morro! (*Cai morto.*)

MOTA — Covarde, morreste miseravelmente de susto, pulha!

CORTINA TRÁGICA Nº 4:

MOTA — Ó Desgraça! Não suporto mais tanto remorso! Sou um canalha! Só na morte encontrarei perdão para todas as minhas iniqüidades! (*Apanha o punhal.*) Morre, consciência! (*Enfia o punhal no peito e a bexiga com sangue cai do seu peito e sai quicando pelo palco.*) Não fujas, consciência! Não fujas, consciência! (*Finalmente enterra-lhe o punhal.*) Morro! (*Cai morto.*)

CORTINA TRÁGICA Nº 5:

MOTA — Fui traído!

JULINHA — Não é verdade, meu amor.

MOTA — Ainda nega?

JULINHA — Vou negar sempre, sempre. Só a ti amo e desejo.

MOTA — Traidora! (*Avança para ela e a estrangula.*) Traidora! Eu vou matá-la, matá-la. (*Ela morre.*) Ó! O que fiz, meu Deus?

MULHER DO CHAPÉU — Mataste a única atriz que sabia o papel, desgraçado!

CORTINA TRÁGICA Nº 6:

JULINHA — Não.

OSVALDO — Eu a desejo com toda minh'alma.

JULINHA — Não quero ser sua. Não o amo.

OSVALDO — Se não for minha não será de mais ninguém!

JULINHA — Louco!

OSVALDO — Adeus, meu amor. (*Antes de atirar ouvem-se 3 tiros.*)

JULINHA — Ó! (*Cai morta.*)

MOTA — Que fizeste, desgraçado?

OSVALDO — ...

MOTA — Que fizeste, desgraçado? Responda!

COXIA — Resistiu-me...

MOTA — Que fizeste, animal? Fala senão te mato!

COXIA — Resistiu-me, assassinei-a!

JULINHA — Resistiu-lhe, assassinou-me! Ó!

CORTINA MUSICAL:

ISOLDA — Eu queria ser uma ave
Pra te matar, matar.

MULHER DO CHAPÉU —

Eu queria um revólver
Pra te matar, matar.

(*Fim das Cortinas Trágicas. Abre o pano e recomeça O Caixeiro.*)

EULAMBIA — Meu Deus!

ROSINHA — Vou contar tudo ao seu Marcondes!

EULAMBIA — És muito maliciosa, Rosinha. Dava apenas uns conselhos ao seu Antonico...

ANTONICO — Isso.

ROSINHA — Assim? No colo?

EULAMBIA — No colo, sim. Que tem? Ele é uma criança...

ROSINHA — Criança? (*Para Antonico.*) E você também!

EULAMBIA — Lembra-te que sou da Sociedade Protetora das Don-

zelas Desamparadas. Estava no exercício de minhas funções.

ROSINHA — Ele é desamparado? É donzela?

EULAMBIA — Consultou-me sobre um namoro.

ANTONICO — Foi.

EULAMBIA — Duvidas assim, meu Deus, de uma senhora como eu?

ANTONICO (*à parte*) — Tive uma idéia! (*Para Rosinha.*) Fiz de propósito.

ROSINHA — Não caio nessa.

EULAMBIA — É Marcondes? Estou perdida.

ANTONICO — Aproveita a situação, tola.

ROSINHA — Aproveitar? Ah, sim... agora compreendo. (*Para Eulambia.*) Está bem, dona Eulambia, não digo nada! Mas a senhora promete que não se mete mais na minha vida...

EULAMBIA — Juro-te. (*Marcondes pigarreia fora.*) É ele!

Cena VIII

(*Os mesmos mais Marcondes.*)

MARCONDES — Que é isso? O senhor aqui outra vez?

EULAMBIA — Fui eu.

MARCONDES — Foste tu?

EULAMBIA (*à parte*) — Terá desconfiado?

MARCONDES — O senhor está cá em cima quando devia estar lá embaixo. Ponho-o no olho da rua, seu vadio.

ROSINHA (*para Eulambia*) — Defenda-o.

EULAMBIA — Fui quem o chamou, meu amor.

MARCONDES (*à parte*) — Meu amor?

EULAMBIA — Para me trazer sabão...

MARCONDES — Sabão? Pois se pegaste ontem...

EULAMBIA — Já se acabou.

MARCONDES — Aqui há cousa!

ANTONICO (*saindo*) — Já trago o sabão, dona Eulambia.

ROSINHA — Quer que ensaboe a roupa agora?

EULAMBIA — Eu mesma ensaboo. Arruma a sala, é mais leve.

ROSINHA — Sim, senhora.

EULAMBIA — Precisas de alguma cousa, meu amor? Estou às tuas ordens.

MARCONDES — Meu amor? Eu? Sei. (*Eulambia sai.*) Então é ela que ensaboa a roupa? E eu já sou meu amor! E tu, Rosinha, sem mais pra que, passas a ser tratada como uma filha...

ROSINHA — É pra ver. Depois de apanhar até!

MARCONDES — Que transformação súbita é esta?

ROSINHA — Parece milagre.

MARCONDES — Milagre? É, é um milagre. Não, aqui há manobra, oh se há...

ROSINHA — Deve ser remorso. Judiou tanto de mim.

MARCONDES — E de mim então? Mas vamos deixar disso e voltar aquela nossa palestrinha...

ROSINHA — Já vem o senhor outra vez.

MARCONDES — Não sejas tolinha. Dou-te toda a garantia.

ROSINHA — É a patroa?

MARCONDES — Nunca saberá Tu vais contar? Eu vou contar? Está visto que não.

ROSINHA — Não é isso. O que o senhor vai fazer dela?

MARCONDES — Fica por aí, como um traste imprestável. É um estafermo.

ROSINHA — Dona Eulambia não vai se conformar. Ela ainda está conservada.

MARCONDES — Conservada? Já tem até gogó como galinha velha! (*Atirando-se.*) Tu, sim, tetéia, minha cadonga, tu é que és da gente arregalar o olho!

ROSINHA — Sai daqui, seu Marcondes.

MARCONDES — Malvada! Mas se quiseres a casinha. Tu lá dentro. É eu, de vez em quando também. Sempre não, que eu sou um negociante conhecido na praça e faço parte da União dos Varejistas...

ROSINHA — Não sei...

MARCONDES — Aceita, pombinha!

ROSINHA — Se falhar uma outra cousa que tenho em vista, aceito.

MARCONDES — Que outra cousa?

ROSINHA — Quero tudo que o senhor me promete, mas casando.

MARCONDES — Casando? Na Igreja?

ROSINHA — Contento-me com a Pretoria.

MARCONDES — Ainda assim é difícil. Não complica as cousas. Aceita a casinha e o meu amor... Anda cá, senta-te aqui, ao meu colo, vamos conversar!

ROSINHA — Pode vir alguém...

MARCONDES — Não virá. Senta-te, meu bijuzinho!

ROSINHA — Mas dona Eulambia...

MARCONDES — Chama-me de meu amor. Está mansa. Não há perigo. Deixa-te de luxo e senta-te. É só um minuto, tetéia. Dou-te um beijinho e está tudo combinado.

ROSINHA — Não. (*Ouve passos fora.*) Então vá lá. (*Senta-se.*)

MARCONDES — Vem gente! (*Entra Antonico.*)

Cena IX

(*Os mesmos e Antonico.*)

ANTONICO — Que vejo, meu Deus!

ROSINHA — Ele! Que bom!

MARCONDES — Céus! E eu que sou da União dos Varejistas!

ROSINHA — Foi de propósito.

ANTONICO — Ah, foi?

ROSINHA — Aproveita também a situação.

ANTONICO — Essa é que eu não como.

ROSINHA — Não sejas tolo. Faze como eu fiz.

ANTONICO — Ah? Boa idéia. (*Alto.*) Vou contar tudo a dona Eulambia.

MARCONDES — Estou desgraçado!

ROSINHA — Não. Seu Antonico não dirá nada se o senhor souber ser grato.

ANTONICO — O sabão! (*Alto.*) Dona Eulambia! (*Sai.*)

Cena X

(*Rosinha e Marcondes.*)

MARCONDES — Afunda pelo chão, Marcondes, antes que tua mulher chegue!

ROSINHA — Salvo o senhor se prometer amparar o Antonico.

MARCONDES — Isto é chantagem.

ROSINHA — Olha que digo que o senhor me desencaminhou na vida!

MARCONDES — Eu?

ROSINHA — Meta-se e verá.

MARCONDES — Essa agora.

ROSINHA — Juro se for preciso.
MARCONDES — Escândalo, não.
Sou negociante conhecido na praça
e faço parte da União dos Vare-
jistas.

Cena Final

(Os mesmos mais Eulambia e Antonico.)

EULAMBIA — Que há? Que é?
Que houve? Que foi?

MARCONDES — Estou frito.

EULAMBIA — O que há?

ROSINHA — Seu Marcondes aca-
ba de fazer seu Antonico de sócio
do armazém.

MARCONDES — Sócio?

ANTONICO — Olha que conto o
que vil!

MARCONDES — Dei-lhe sociedade
porque é um rapaz trabalhador.

EULAMBIA — Fizeste bem, meu
amor.

MARCONDES — E ela a dar com
o "meu amor!"

ROSINHA — E também porque
vai casar comigo!

MARCONDES E EULAMBIA — Ca-
sar?

MARCONDES — Por essa e não
esperava!

ANTONICO — Peça-lhe a mão
dela, dona Eulambia.

EULAMBIA — Ora! Francamente!

ANTONICO — Foi a senhora quem
a criou...

ROSINHA — Olha que conto o
que vil!

EULAMBIA — Pois sim. Aí a tem.

ROSINHA — Antonico!

ANTONICO — Rosinha!

ROSINHA — Agora pode me abra-
çar!

MARCONDES — Isto é que é...
entrou de caixeiro...

EULAMBIA ... E saiu de sócio!

FIM

EPÍLOGO

*(Todo o elenco recebe os aplau-
sos. Quando o doutor entra os
aplausos dobram. Chamam pelo au-
tor que entra timidamente. O dou-
tor agradece e pede silêncio.)*

DOCTOR — Boas noites. Eu que-
ria agradecer a presença dos se-
nhores e dizer que estou sincera-
mente emocionado. É, estou sim.
Emocionado porque é estréia. E to-
dos esses aplausos... é assim que
eu esqueço todos os sacrifícios e
sinto vontade de subir ao palco de
novo, de novo, de novo. É essa
emoção sempre. Eu não sei, eu não
posso explicar esse fascínio, mas
um dia sem o palco me deixa mais
triste... ai, esse cheiro, esse barulho
das gambiarras, as luzes, os
aplausos, essa alegria toda... tudo
isso é vida, a única que eu sei vi-
ver. Talvez por isso a viva tão
intensamente. E então a cada dia
sou um novo personagem, tenho
uma nova emoção. Por tudo isso,
quero lhes dizer obrigado. Muito
obrigado. De coração.

*(Aplausos. Esse Menino entrega
flores ao doutor, à dona Isaurinha
e à dona Julinha. Mais aplausos.)*

CAI O PANO

(Por trás das cortinas.)

JULINHA *(grita)* — Não!

ENSAIADOR — Mas dona Juli-
nha... *(A cortina se abre.)*

JULINHA — Não faço mais en-
treatos! Quase morro estrangulada.
E a vergonha? É uma espiga, isso
sim. Eu fiquei, ai, meu Deus, eu
fiquei pendurada nas cortinas!

MOTA — Eu não tive culpa, o
meu personagem...

ENSAIADOR — Cale-se! O senhor
está na tabela! *(Grita.)* Esse Me-
nino!

ESSE MENINO — Chamou?

ENSAIADOR — E os tiros, hem
sacripanta?

ESSE MENINO — Falharam todos!

ENSAIADOR — Que fiasco, meu
Deus!

OSVALDO — Também eu não
faço mais os entreatos! Passei por
maus bocados, professor!

ENSAIADOR — Um fiasco! *(En-
tra o empresário.)*

EMPRESÁRIO — 1104, 1105, 1106!
1106 pagantes! É um sucesso!

TODOS — Sucesso?

*(Entra Aprigio, guarda-chuva
num braço, malinha na mão. To-
dos ficam em silêncio. Ele passa
lentamente de uma coxia para a
outra. Vê o revólver em cima de
um móvel. Pára. Apanha a arma.
Olha fixamente para ela, olha para
todos. Leva o revólver até a testa
e atira. O tiro não sai. Ele sacode
os ombros e sai.)*

EMPRESÁRIO — É um sucesso!

ENSAIADOR — Um fiasco!

EMPRESÁRIO — Um sucesso!

*(A Mocinha entra e começa a
vestir a roupa que encontrou nos
bastidores, peça por peça.)*

PIANISTA — A senhora precisa ensaiar os agudos!

ISOLDA — Mortos não dão agudos, seu Miguelzinho. Mato-me! (*Entra o doutor e dona Isaurinha.*)

DOUTOR — Mata-se? Por que, dona Isolda? A senhora é ótima!

ISOLDA — Eu?

DOUTOR — A senhora, sim. E o senhor, seu Mota, o senhor é um estouro!

ENSAIADOR — Mota é um estouro?

DOUTOR — O Mota, meu Deus, o Mota é excelente! A partir de amanhã teremos Cortinas Cômicas, professor!

OSVALDO — Cortinas Cômicas? Então eu faço, sou bom de comédia!

DOUTOR — Ótimo, seu Osvaldinho. E o senhor, professor, é um gênio! Tapeou-me com essa estória de tragédia, grand guignol... fez tudo às avessas! Meus parabéns! E que amanhã saia tudo igual, professor!

ENSAIADOR — Está visto que sim, doutor!

ESSE MENINO — Deixa comigo!

DOUTOR (*abraça Esse Menino*) — Não sei se já lhe disse isso, Esse Menino mas sem você a companhia não anda!

EMPRESÁRIO — Que sucesso, doutor, que sucesso! 1106 pagantes!

ISAURINHA — Podemos então pensar em uma peça de época, seu Staffa...

EMPRESÁRIO (*à parte*) — Isso acaba mal, olá se acaba!

JULINHA — E eu, doutor? O que o senhor tem para me dizer?

DOUTOR — A senhorita esteve esplêndida... fez uma criadinha

deliciosa! A partir de amanhã fará apenas a peça principal!

JULINHA — Aleluia!

ENSAIADOR — Mas quem fará as cortinas trã...cômicas, doutor?

EMPRESÁRIO — Isso acaba mal, olá se acaba!

DOUTOR — Alguma cousa me diz que isso não será problema...

ISOLDA (*feliz*) — Claro que não, doutor! (*Entra o ponto coberto de poeira.*)

DOUTOR — Dona Isaurinha...

ISAURINHA — Pois não.

DOUTOR — Janta comigo no Hotel Palace?

ISAURINHA — Aceito. (*Vendo o ponto.*) Ah, seu Almeidinha, muito obrigada pela homenagem que me fez em cena aberta!

PONTO — Foi uma honra, dona Isaurinha! (*Para Julinha.*) Dona Julinha...

JULINHA — O que é?

PONTO — Quero dizer que a garantirei em cena com todo o brilho que costuma ter...

JULINHA — Obrigada, seu Almeidinha!

PONTO — Será um prazer imenso, dona Julinha! (*Todos saem, exceto a Mocinha, o doutor e dona Isaurinha.*)

ISAURINHA — Vamos, doutor?

DOUTOR — Um teatro vazio dá-me a impressão de que a vida foi ontem...

ISAURINHA — Bonito.

DOUTOR — Um grande ator disse isso.

ISAURINHA — Quem?

DOUTOR (*brincando*) — Eu.

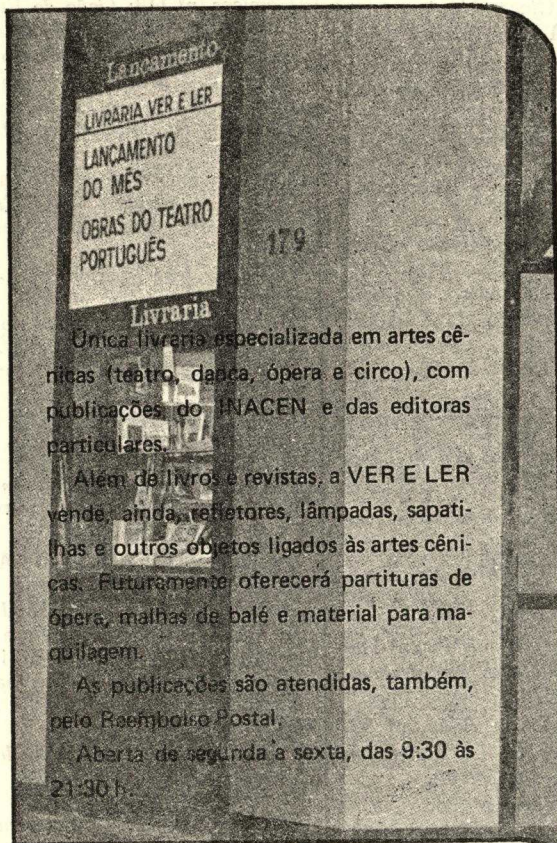
(*Os dois saem. A luz vai caindo. Fica só um piano na Mocinha vestida com a roupa de Julinha Dias no entreato.*)

MOCINHA (*num pulo de alegria*)
— Estou adorando isso aqui!

FIM

LIVRARIA

LER E VER

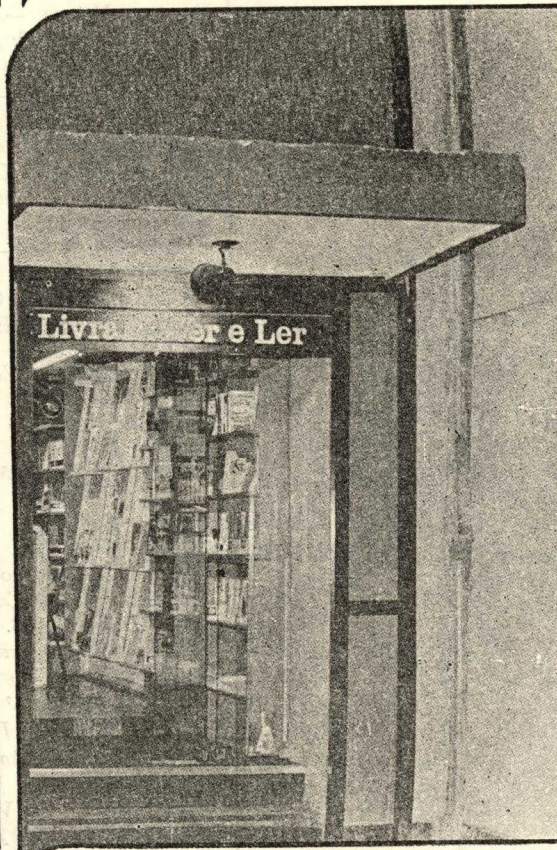


Livraria
Única livreria especializada em artes cênicas (teatro, dança, ópera e circo), com publicações do INACEN e das editoras particulares.

Além de livros e revistas, a VER E LER vende, ainda, refletores, lâmpadas, sapatinhas e outros objetos ligados às artes cênicas. Futuramente oferecerá partituras de ópera, malhas de balé e material para maquiagem.

As publicações são atendidas, também, pelo Reembolso Postal.

Aberta de segunda a sexta, das 9:30 às 21:30 h.



LIVRARIA

LER E VER

Av. Rio Branco, 179.

CEP 20040

INACEN Instituto Nacional de Artes Cênicas
CENACEN

- 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; *Coisas e Loisas*, nº 115.
 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.
 Collier, J. — *Poção*, nº 114.
 Coutinho, Paulo Cesar — *A Lira dos Vinte Anos*, nº 103.
 Dostoievski — *O Grande Inquisidor*, nº 114.
 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.
 Gogol — *O Matrimônio*, nº 112.
 Guerdon, D. — *A Lavanderia*, nº 110/111.
 Homero — *A Odisséia*, nº 116.
 Ibsen, H. — *O Inimigo do Povo*, nº 100/1.
 Kafka, F. — *O Guarda do Túmulo*, nº 97.
 Kaiser, G. — *Proscrição do Guerreiro*, nº 97.
 Kartun, M. — *A Casa dos Velhos*, nº 114.
 Linhares, Ricardo — *O Dia em que John Lennon Morreu*, nº 102.
 Lorde, A. — *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume*, nº 112.
 Machado, M. C. — *Os Embrulhos*, nº 100/1; *Minha Infância Querida*, nº 100/1.
 Martins Pena — *O Caixeiro da Taverna*, nº 60.
 Cômicos, nº 113; *Lição de Etiqueta*, nº 116.
 Machiaveli, N. — *A Mandrágora*, nº 95.
 Marx, Groucho — *Seleção de Sketches*
 Molière — *Médico à Força*, nº 108.
 Musset, A. de — *Fantasio*, nº 104.
 Navarro, Antonio R. — *O Ser Sepulto*, nº 114.
 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.
 Patrick, Robert — *Renda de Amor*, nº 113.
 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.
 Saint Exupéry, 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; *Macbeth*, nº 115.
 Silveira Sampaio — *A Vigarista*, nº 84; *Treco nos Cabos*, nº 81; *Triângulo Escaleno*, nº 90.
 Tardieu, Jean — *A Fechadura*, nº 89.
 Valentin, Karl — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113.
 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.

