



JOÃO FÁBIO BITTENCOURT

THEATROS E SALÕES E O PIRRALHO:
A PRIMEIRA ESCRITA E A FICÇÃO DE
OSWALD DE ANDRADE

CAMPINAS

2013



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

JOÃO FÁBIO BITTENCOURT

THEATROS E SALÕES E O PIRRALHO:

A PRIMEIRA ESCRITA E A FICÇÃO DE OSWALD DE ANDRADE

Orientadora: Profa. Dra. Vera Maria Chalmers

Dissertação de mestrado apresentada ao instituto de estudos da linguagem da universidade estadual de campinas para obtenção do título de mestre em Teoria e História Literária, na área de: Teoria e Crítica Literária.

CAMPINAS

2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

B548t Bittencourt, João Fábio, 1983-
Theatros e Salões e O Pirralho : a primeira escrita e a
ficção de Oswald de Andrade / João Fábio Bittencourt. --
Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador : Vera Maria Chalmers.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Andrade, Oswald de, 1890-1954 – Crítica e
interpretação. 2. Jornalismo e literatura. 3. Modernismo. 4.
Pré-modernismo. 5. Teatro (Literatura) – História e crítica.
I. Chalmers, Vera Maria, 1941-. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: *Theatros e Salões and O Pirralho: the first writing fiction and Oswald de Andrade.*

Palavras-chave em inglês:

Oswald de Andrade

Modernism

Pre-Modernism

Journalism and literature

Theatre (literature) – History and criticism

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Vera Maria Chalmers [Orientador]

Suzi Frankl Sperber

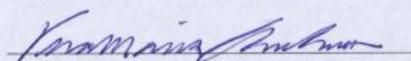
Marcos Antonio de Moraes

Data da defesa: 07-02-2013.

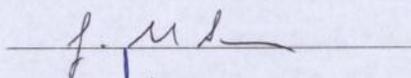
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

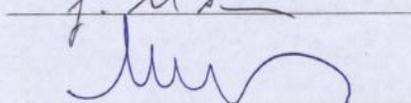
Vera Maria Chalmers



Suzi Frankl Sperber



Marcos Antonio de Moraes



Jefferson Cano



Maria Augusta Bernardes Fonseca



IEL/UNICAMP
2013

AGRADECIMENTOS:

À professora Vera Maria Chalmers agradeço o apoio, a paciência e, sobretudo, a dedicação com que orientou esta iniciação aos estudos literários e modernistas.

À Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) que concedeu vinte e quatro meses de bolsa de mestrado para que esta dissertação caminhasse mais tranquilamente.

RESUMO.

Entre os anos de 1909 e 1912 o jovem repórter Oswald de Andrade observou, anotou e perambulou pelas salas de cinemas e espetáculos teatrais apresentados na cidade de São Paulo, inicialmente como “foca” da seção *Theatros e Salões* do jornal *Diário Popular*, exercício de observação e de crítica fundamentais na criação da revista *O Pirralho*, semanário mundano e literário redigido e editado pelo escritor. Esses dois periódicos constituem, nesta dissertação, tanto uma documentação que traça e revela o panorama social, econômico e cultural da *Belle Époque* das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo na primeira década do século vinte, como suscitaram elementos para novas interpretações das primeiras obras ficcionais de Oswald de Andrade. Nesse sentido os romances *Os Condenados* e *Memórias Sentimentais de João Miramar* são observados de acordo com a hipótese de Haroldo de Campos (2007) em que a maioria das figuras que compõem estas obras “são basicamente extraídas do ambiente em que circulava Oswald na São Paulo anterior e contemporânea à primeira grande guerra (in: ANDRADE, p. 25)”. Ainda de acordo com a perspectiva da influência da *Belle Époque*, mas sob o ponto de vista da busca por um teatro nacional, estudamos em conjunto quatro peças oswaldianas: *A Recusa* (1913) e *O Filho do Sonho* (1917), inéditas e manuscritas; *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme* (1916). Por fim, o teatro ligeiro, principalmente português, é a pedra de toque para o estudo de *Serafim Ponte Grande*.

Palavras-chave: Oswald de Andrade, Jornalismo e literatura, Modernismo, Pré-modernismo, Teatro (Literatura) – História e crítica.

ABSTRACT.

Between 1909 and 1912 the young reporter Oswald de Andrade observed, took notes and wandered through the movie theaters and theatrical performances presented in São Paulo, initially as “foca” of the section *Theatros e Salões* of the newspaper *Diario Popular*, exercise of observation and critical that were fundamental in the creation of the magazine *O Pirralho*, mundane and literary weekly publication written and edited by the writer. These two journals are, in this thesis, both a documentation that reveals the social, economic and cultural panorama of the Belle Époque in the cities of Rio de Janeiro and Sao Paulo in the first decade of the twentieth century; and the rising of elements that allow new interpretations of the first fictional works of Oswald de Andrade. In this sense the novels *Os Condenados* and *Memórias Sentimentais de João Miramar* are observed according to the hypothesis of Haroldo de Campos (2007) in which most of the figures that make up these works "are basically extracted from the environment in which Oswald circulated in Sao Paulo earlier and contemporary of the first big war (in: ANDRADE, p. 25). "Also according to the perspective of the influence of the Belle Époque, but from the point of view of the search for a national theater, we studied together four pieces of the author: *A Recusa* (1913) and *O Filho do Sonho* (1917), both unpublished and manuscript; *Mon Coeur Balance* and *Leur Âme* (1916). Finally, the mild theater, mostly Portuguese, is the touchstone for the study of *Serafim Ponte Grande*.

Key words: Oswald de Andrade, Modernism, Pre-Modernism, Journalism and literature, Theatre (literature) – History and criticism.

ÍNDICE DAS FIGURAS

Figura 1: “Influência da temporada Teatral”. <i>Revista da Semana</i> , anno IX – nº 476, Rio de Janeiro, domingo, 27 jun. 1909. p. 12.	39
Figura 2: <i>Jornal do Commercio</i> , Rio de Janeiro, 21 ago. 1909. Chamada para as últimas representações na cidade.	107
Figura 3: Caricatura do ator Vale publicada numa separata da revista <i>Teatro</i> (Portugal), 1926.	109
Figura 4: Capa da farsa <i>O Pinto Calçudo</i> publicada na separata da revista <i>Teatro</i> (Portugal), 1926.	112

SUMÁRIO

HISTÓRICO DA PESQUISA.....	1
1. A primeira incursão de Oswald de Andrade nos jornais: recorte das fontes primárias..	1
1. 1. O planejamento dos capítulos.....	9
CAPÍTULO I.....	13
I. 1. No cenário da <i>Belle Époque</i> : Rio de Janeiro e São Paulo.....	13
I. 1. 1. Em busca de um teatro nacional.....	18
I. 1. 2. A crítica teatral: o teatro realista.	20
I. 1. 3. O teatro ligeiro em suas diversas facetas.	22
CAPÍTULO II.....	29
II. 1. Cidade das letras: São Paulo através dos periódicos <i>Diario Popular</i> e <i>O Pirralho</i> .29	
II. 1. 1. Crônica mundana e a estreia de Oswald de Andrade no <i>Diario Popular</i>	34
II. 1. 2. A apresentação da cidade em <i>Theatros e Salões</i> e <i>O Pirralho</i>	39
II. 1. 3. Uma época que fertiliza <i>Os Condenados</i> e <i>Memórias Sentimentais de João Miramar</i>	50
CAPÍTULO III.....	59
III. 1. O teatro nacional no dia-a-dia da redação do <i>Diario Popular</i>	59
CAPÍTULO IV.....	83
IV. 1. O primeiro teatro oswaldiano: panorama e intertextualidade.	83
IV. 1. 3. As primeiras incursões do Oswald dramaturgo.....	88
CAPÍTULO V.....	107
V. 1. O Pinto Calçudo uma farsa lusitana e a personagem do <i>Serafim Ponte Grande</i> ... 107	
V. 1.1. Vacina Obrigatória.....	116
V. 1. 2. Na programação de hoje: <i>Serafim Ponte Grande</i>	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
BIBLIOGRAFIA.....	131
1. Teoria e ficção.	131
2. Fontes Primárias:	139
ANEXO I: O PINTO CALÇUDO.....	141

ANEXO II: A RECUSA: DRAMA EM TRES ACTOS.....	177
ANEXO III: O FILHO DO SONHO: DRAMA EM TRES ACTOS.	205

HISTÓRICO DA PESQUISA

1. A primeira incursão de Oswald de Andrade nos jornais: recorte das fontes primárias.

Mário da Silva Brito (1992) no ensaio que compõe a introdução de *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo* caracteriza o diário coletivo da *garçonnière* de Oswald de Andrade como “um grande caderno de duzentas páginas, medindo trinta e três centímetros de altura por vinte e quatro de largura [...] escrito a tinta roxa, verde e vermelha, ou a lápis às vezes (In: ANDRADE, 1992, p. VII)”. A descrição do suporte material que constitui a obra surge como um primeiro recurso de ambientação que prepara o salto temporal e memorialístico em que aquele caderno

[...] se transforma num diário dos frequentadores da *garçonnière*, provida de fonola e alguns discos, que Oswald mantém à Rua Libero Badaró, 67, 3º andar, sala 2 [...] [onde] há de tudo: pensamentos, trocadilhos (inúmeros), reflexões, paradoxos, pilhérias com os *habitués* do retiro, alusões [...] a fatos recentes da cidade, a autores, livros e leituras, [...] a peças em representação nos palcos de São Paulo, às companhias francesas em *tournee* pelo Brasil. (*Idem.* In: ANDRADE, 1992).

Neste ensaio introdutório, assim como em *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna* (1997), Brito coleta informações para apresentar o panorama artístico e cultural que antecede 1922. O estudioso capta os autores, tal como atores que figuram em uma época, registrando suas experiências, observações, e interpretações em obras ficcionais, históricas e artigos jornalísticos, dos quais parcelas significativas estão preservadas nos acervos históricos.

Esta dissertação, um pouco devedora daquela técnica de reconstituição de um momento histórico ou mesmo de um instante para elaborar uma interpretação literária, reuniu dos acervos culturais e históricos alguns vestígios do período em que o jovem Oswald de Andrade assina J. Oswald, como, por exemplo, no ano de 1909, quando escreve a crônica de viagem “Pennando”, na qual narra a excursão oficial do presidente Afonso Penna de São Paulo a Curitiba. Na ocasião, acompanhou “sempre meia hora depois”, como

enviado do *Diario Popular*, a recepção do presidente em algumas das cidades cruzadas pela estrada de ferro que levava até Curitiba. A sofrida cobertura do itinerário presidencial dá lugar às mais diversas histórias do dia a dia captadas pelo jovem repórter:

Com dois *mn*, sim: Pen-nan-do, de penar – acompanhar o Dr. Afonso Penna. Conhecem-no, não?! Um senhor muito patriota, Presidente da República, e muito firme. Não imaginam que gosto fazia de vê-lo desembarcar direitinho e passear os olhos presidenciais por aquelas terras ubérrimas e pelas obras de engenharia, sacodindo sempre a cabeça em ar de quem aprova. Mas o Dr. Afonso Penna, apesar de chefe da Nação e de *clou* da festa, não nos divertiu nem nos deslumbrou; também, por ordem de S.S., andávamos sempre meia hora depois, a imprensa, sim, meia hora depois. Por isso vamos falar somente dos que nos fez rir e do que nos fez chorar durante esta famosa viagem de seis dias.

Como sabem, como devem saber, partimos a noite, e, até a manhã, nada de incidentes; apenas cheguei a ver Sorocaba, uma cidade muito grande, onde há muitas fábricas movidas a luz elétrica, na opinião de um guarda-freios. E na mesma pasmaceira, continuou a viagem até Itararé, onde almoçamos. Ai travei relações com um belo tipo, que desde o Rio vinha fazendo as delícias do trem. Era um alemão, representante de jornal. Ia vestido de menino, na expressão de um patusco. Imaginem um senhor barbudo e musculoso, óculos de ouro, trajando de viajante europeu e sempre alegre, de um humor inexcedível. Como não soubéssemos o seu nome e sendo, talvez, difícil de pronunciar-se, propôs o amável jornalista o chamássemos de Juca Tigre. E ficou sendo – S. Exa. o Sr. Juca Tigre. Transpondo a fronteira do Estado, reclamou o Sr. Juca Tigre contra o conto do vigário que lhe passou o Itararé, que ele tinha por um oceano de água doce.

– Onde está o Itarraré? – perguntava o alemão, desolado.

O pequeno riacho escapara a sua vista e quase que lá se foi o bom humor do Sr. Juca Tigre.

Entráramos no Paraná. Agora, a monotonia dos nossos campos sucediam-se extensos pinheirais cheios de seiva, e trepavam pelas encostas e desciam pelos vales, cerrados em esquadão, mais esguios quando separados, e estavam, às vezes, a beira de um regato, e eram, então, os vastos tabuleiros de relva fina, verdes, de um verde que deslumbrava, e rasgados, de longe em longe, por fitas vermelhas que serpenteava, perdendo-se lá-baixo.

– E o Sr. Juca Tigre? E o Sr. Juca Tigre?

O Sr. Juca Tigre trepara no tender e dando as costas para a locomotiva, de pé, numa pose de estátua, passeava os óculos de ouro pela diversidade inédita daqueles aspectos pitorescos e sorria para todos e sorria para tudo, numa grande benevolência, reveladora da paz que lhe ia pela alma.

E passavam os pinheirais e os campos perdiam-se de vista. Viajamos assim por muito tempo; o Sr. Juca Tigre, de pé no tender; eu e alguns amigos na plataforma do primeiro carro, e a restante comitiva a dorminhocar pelos bancos do trem.

Ia tudo nesse pé, quando o jornalista Juca Tigre é furiosamente chamado da locomotiva. Volta-se e, num relâmpago, vimos o caro colega abaixar-se apavorado e sumir-se por entre os blocos de carvão de pedra. Era uma ponte, meus senhores, uma ponte de arcos de ferro muito baixo e por um triz que o digno jornalista não quebra o primeiro com a cabeça. Daí a momentos vimos

surgir do negro do carvão um boné, uns óculos, umas barbas ruivas e, ainda aterrorizado, grita-nos o Sr. Juca Tigre:

– Come fazia eu depois parra comer sem a cabeça? Precisava botar funil na minho pescoço parra comer.

Noite fechada, chegávamos a Castro.

E a primeira coisa que vi foi um negrinho ter um ataque de entusiasmo diante do Dr. Afonso Penna.

– É aquele de bunézinho! É aquele de bunézinho! – berrava o moleque.

A mãe, uma mulata reforçada, despega-lhe um cachação sem mais nem menos e o entusiasmo desafina logo em guinchos de protesto.

Jantamos bem. Não houve discursos. E, hora depois, estava eu viajando em meu leito, muito feliz por tê-lo encontrado e a minha mala, quando sabia que uns dez companheiros haviam perdido as malas, sendo o carro em que legalmente viajavam [foi] invadido pelo bravo batalhão de ajudantes de ordens do ministro da guerra. O que querem? Falta de aventuras e de guerras... Os nossos militares são indomáveis: não podem invadir cidades, invadem leitos; não encontrando inimigos a dispersar, dispersam malas burguesas e patacas...

Acordamos em viagem. Pinheirais beirando a estrada e um frio, santo Deus!... Estavam todos de beijo rachado, e não era tudo: seguramente um dedo de poeira sobre as camas e todas as bocas aureoladas por uma rodelinha de lama, eu acho que era lama – uma mistura de saliva e pó – era lama, sim.

O movimento instintivo e geral foi correr ao lavatório do trem, mas qual, água?!... três gotas por ironia. E toca a viajar nesse estado. Duas horas depois estaca o comboio para tomar água; satisfação geral. Puseram-na com efeito nos carros e daí a minutos da torneirinha do trem jorrava o líquido precioso. Para se evitarem conflitos e talvez assassinatos, estabeleceu-se logo um *modus vivendi*.

Foram estas as cláusulas aceitas:

I – Todos haviam de lavar a cara.

II – Quem se servia só tinha o direito de molhar o rosto três vezes e uma vez a escova de dentes.

III – Era expressamente proibido beber água, fazer a barba, pentear-se ou gastar o divino licor com outras inutilidades.

E para que tudo isso fosse cumprido a risca, três pessoas faziam de esbirros, enquanto uma se lavava; este infeliz apenas levava as mãos ao rosto, um dos esbirros fechava a torneira e esperava. E pobre do que tentasse abrir a torneira pela quarta vez: eram logo gritos ferozes: não pode! Não pode! E o malandro, imediatamente retirado do compartimento. Meia hora depois, estávamos todos satisfeítíssimos, porque tínhamos conseguido mais ou menos espalhar pelo rosto a lama dos beijos.

Pelo meio do dia chegamos a Porto União da Vitória. Atravessáramos a magnífica ponte sobre o Iguaçu, de mais de quatrocentos metros de comprimento, e entráramos no território em litígio.

Nesse ponto começa a navegação do grande rio que pouco acima da sua foz, no Paraná, ostenta o soberbo Salto Grande de Santa Maria, as Sete Quedas rivais do Niágara. E é era de lastimar-se que o nosso governo não siga o exemplo da Argentina, imitando o que os Estados Unidos fizeram em Yellowstone: a margem esquerda do Iguaçu, em frente as Sete Quedas, foi desapropriada pela República vizinha para que a natureza do lugar fosse conservada na sua primitiva beleza – é o seu parque nacional. E a nossa margem continua entregue ao acaso, até que a mão do explorador ambicioso deite a terra à última grande árvore ou queime o último matagal.

Para lá do Iguaçu, a vegetação e o terreno mudam completamente de aspecto – o que nos faz crer, muito racionalmente, que o território não pertence mais ao Estado do Paraná.

São extensas matas de vegetação pouco grandiosa e que se estendem a perder de vista por vales e serranias. Não predominam mais pinheirais e por toda parte são os xaxins, planta ornamental da família da samambaia, semelhante a pequenina palmeira.

Chegamos a Miguel Calmon, povoaçãozinha perdida na grande mata, e lá, pela boca da noite, entramos em Presidente Penna, ponta dos trilhos da Estrada de Ferro São Paulo – Rio Grande.

J. Oswald.

(“Pennando”. *Diario Popular*, São Paulo, 13 abr. 1909, p. 01).

No entanto, grande parte da comitiva ficara em Porto União, onde havia matinê dançante e banquete oferecido pelo Sr. Coronel Amazonas.

E havia também um gramofone, sim, um gramofone.

Um rapaz do Rio, naturalmente um rapaz *chic*, dando por aquelas alturas com a famosa invenção de Edison, não se conteve – toca a funcionar o gramofone, e eis que lá vem de dentro a dona da casa, toda sorridente, toda honrada, mas... diante do inesperado sacrilégio, a dona Marócas escancara os olhos, corre para o infeliz com o gesto desabrido:

– Larga! Larga diabo! É só o seu compade que sabe mexer nisso! Escangaiou tudo... viu?!

E a enorme matrona desata em choradeira, a fazer coro com o aparelho que cantava.

Ao mesmo tempo, nós, em Presidente Penna, ouvíamos três discursos. Mas isso não foi nada, o que deveras me divertiui foi a *verve* do nosso ministro da guerra: Depois de soletrar em alta voz o letreiro: Pre-si-den-te Pen-na, o bravo marechal chega-se ao chefe da nação e diz-lhe num sorriso.

– Vossa Excelência aqui é plágio...

E, depois do jantar, depois dos discursos, voltamos a Porto União com um sono dos diabos, quando o trem estaca de repente que é isso de noite; imaginem o susto.

O que era? O que era? Nada. Partira o engate e, só depois da mais fastidiosa meio hora por que tenho passado, continuamos a viagem.

Estávamos todos já a recochilar [*sic*] e começa um soturno passageiro, que ninguém conhecia, a falar de um tremendo desastre que se dera dois dias antes, naquele local. Despertei logo, confesso, sou nervoso, mas também já encontrei todos perfeitamente acordados.

De fato, dois dias antes, a nova linha que acabávamos de percorrer fora batizada com sangue: dois operários gemiam agora no hospital da estrada, prematuramente inaugurado com a catástrofe, uma criancinha fora engolida por um abismo que beirava os trilhos e a mãe desventurada enlouquecera de dor. Mas, a Humanidade continuaria indiferente no seu grande sonho de civilizadora.

É trágica e toda de dolorosa expectativa foi à hora que seguiu até entrarmos em Porto União da Vitória.

Seria meia noite quando aí chegamos, voei imediatamente para o carro-leito que nos esperava e com tanto de sorte encontrei a minha cama, encontrei a minha mala. Os vizinhos não tardaram, vinham esbaforidos, mas satisfeitíssimos com o Destino que nos restituía leitos e bagagens, pusemo-nos logo a conversar, quando surge (felizmente lá longe, pela outra porta) uma caricatura de general, um verdadeiro general de opereta, e desaba sobre a primeira cama em que esbarra, o dono andava ali patuscando pelos arredores e reclama com energia, mas qual! O general, soprando sempre, rosna qualquer coisa, desabotoa-se e cerra a cortina.

– Vem outro, grita da porta, todo espavorido, um senhor magro, de lunetas.

Instintivamente foi um afunda geral nos respectivos leitos: mesmo de botinas, vestidos, de boné na cabeça todos desapareceram por sob as cobertas e daí a segundos, corridas as cortinas ao mesmo tempo por todo o carro, era um coro infernal de roncões, roncões desesperados, roncões finos, grossos e fanhosos, e roncões patuscos e roncões convencidos. O tenente dessa vez, era um tenente, atravessou o carro indignado com tanto sono. Os mais corajosos arriscaram afinal as cabeças para fora das cortinas, mas o primeiro só levantou depois que o trem se pôs em movimento.

Na manhã seguinte, acordamos ainda por entre renques de pinheiros e logo a mesma tragédia da falta de água.

Agora vinham as estações coloniais: Paulo Frontin e Irati, interessantes pelas suas casas. Todas construídas de madeira de pinho e de uma ordem e limpeza, perfeitas. Seis quilômetros além ficava a grande colônia Rio Claro, constituída por sessenta famílias polacas e alemãs. A seiva das raças que nela predominam e a diversidade das culturas aí exploradas prometem-lhe um futuro grandioso.

Paramos em Fernandes Pinheiro.

A pequena *gare* estava repleta de polacos que agitavam bandeirolas e davam vivas monótonos, semibárbaros. Traziam quase todos, gravada na expressão, a história tristíssima do aniquilamento da sua pátria e aqueles rostos de mártires, de homens embrutecidos pelo peso de um jugo muito forte e aqueles gritos sem cor comoveram-nos profundamente, depois cantaram o seu hino, um hino soturno, onde há vestígios do gênio da grande raça decaída.

Mas a patuscada em breve recomeçou. O jornalista Juca Tigre lembrou-se de fazer um discurso aos colonos, em polaco, e começou. Mas, o jornalista Juca Tigre era alemão, arranhava somente o polaco e ei-lo a ter carochos aflitivos. Afinal, não achando o fim de uma frase, volta-se para a comitiva que cercava e acabou corajosamente:

– Eu mesma não sabe...

Uma risada rebentou geral, avassalante.

E os polacos, ergueram o último viva, lúgubre, de uma tristeza infinita que gelou os circunstantes.

Foi então que apareceu um casal de alemães, num *smartismo* único – ele, um tipo loiro barbudo; ela sadia e rija, carregando um buquê enormíssimo de flores naturais, e, sem dizer uma palavra, percorreram todos os carros. Procuravam o Dr. Afonso Penna. Afinal, desiludidos, chegaram-se ao mais velho de nós todos, ela estendeu-lhe o buquê e ele explicou que tinham chegado muita de tarde, que erra parra precitende. E, sem mais, rijos, germânicos, afastaram-se dos dois em passo de soldado.

Partimos, afinal, de Fernandes Pinheiro, e, na saída, um nacional, um paranaense de verdade, babando-se de gozo, compenetrado de que aquela visita era para ele, rompe o silêncio, muito comovido:

- Imbarca gentada.

E até longe acompanhou-nos o eco lúgubre dos vivas dos polacos e foi então que um dos companheiros nos disse como fora abordado por um desses tristes colonos, e como este lhe contara, entre lágrimas, a perseguição furiosa que movia à sua mulher e à sua filha o chefe da turma nº 38.

Pobre gente!

Almoçamos esse dia em Ponta Grossa e depois de atravessarmos campinas de uma incomparável vastidão de horizontes chegamos, já noite, a Curitiba.

Aí foram de uma grande gentileza para com a imprensa. Estava à nossa disposição o palacete Miró, um dos mais belos da cidade. Seguimos atulhando

um bondinho de burros e assustando a pacífica capital do Paraná com vivas e mais vivas.

Instalados no palacete Miró, conseguimos finalmente lavar o rosto às direitas [*sic*]. Muitos encasacavam-se – pretendiam tomar parte no grande banquete que se oferecia ao Sr. Presidente da República no *Club Thalia*, outros, mais modestos, queriam só ir ao teatro ouvir a *Geishá*, que a companhia Lahoz dava naquela noite. É então que aparece em cena um esguio e atrabiliário jornalista petropolitano, até ai incógnito. Esse senhor tinha tais ares de dono da casa, que alguns de nós andavam a fazer-lhe cortesia, tomando-o pelo Sr. Miró, o possuidor do palacete tão gentilmente cedido.

Mas, voltemos à entrada em cena do esguio e atrabiliário jornalista petropolitano. Os fotógrafos, fotógrafos de revistas e diários daqui e do Rio, idos na comitiva, achando-se completamente sem lar, deram um chegadoinho até a nossa casa para ver se cavavam umas camas, mas qual! Tudo tomado e os coitados vão logo esbarrar com o tal. Tragédia, meus senhores, pura tragédia: o homem esbravejava como um moinho e por um tempo vomitou a mais enérgica das cóleras sobre o grupo desolado dos fotógrafos, murchos todos, cordeiros, com as caixas ali ao lado. Retiraram-se, afinal, os pobres retratistas, num grande desconsolo, levando as caixas pelas mãos.

E antes que onze horas batessem, sai com alguns amigos a visitar Curitiba e qual foi o nosso assombro diante da cidade feericamente iluminada para... as moscas (nem isso: era de noite). Ninguém, mesmo ninguém, nas ruas as mais centrais, às onze horas da noite, e no dia em que o chefe da nação pisava o solo curitibano!!!

Apenas, na solidão de uma praça, encontramos o grupo desesperado dos fotógrafos, as caixas jogadas para uma banda. E um deles, um italiano que fora mandado por um diário daqui de São Paulo, vira-se para mim, e quase irônico na sua cólera:

– Mais já viu, aqui non tem nem uma gantareira pra beber!

Na manhã seguinte, acordou-nos o representante do *Times*, inglês de uma fleuma superior. Viajara uma noite toda na plataforma de um carro, sem leito e sem assento, o representante do mais importante jornal do mundo, e sem uma quixa [*sic*] – para vergonha de quem dirigia a excursão.

Acordou-nos e, daí a horas, depois de um bom café, no Grande Hotel, estava eu num dos carros que haviam posto à disposição da comitiva, e em companhia de um outro rapazelho, um gordinho; mas havia um lugar disponível na carruagem e por combinação geral tocamos para o barbeiro: o jornalista Mendes, do Rio fazia a barba (o que queriam os senhores que ele estivesse fazendo no barbeiro?).

O carro parou e esperamos, instantes depois surgia o procurado, mas cheguei a desconheçê-lo, era outro, era o mesmo outro, num *chic* incomparável, até crescera. E de sobrecasaca, de cartola na cabeça, o jornalista Mendes torceu a cara. Natural, muito natural o movimento do elegante colega: conhecia Curitiba e ali era conhecido, ficaria em Paranaguá para voltar à capital, enquanto eu e o Sr. Juca Tigre continuávamos a famosa excursão. Pretendíamos continuá-la e, completamente desconhecidos nessa cidade, trajávamos numa simplicidade quase desaforada. Mas o jornalista Mendes não quis nos ofender (eu acho que foi isso o que o moveu) e subiu; e apenas se acomodara, num contraste espantoso conosco, apareceu-nos o fotografo do tal jornal daqui de São Paulo, o italiano da noite anterior. E foi supremo o desgosto do jornalista Mendes, quando o homem invade a carruagem já repleta e arrastando consigo a caixa fotográfica, amarrotando-lhe o *smartismo* impecável, vai colocar-se entre ele – o ático – e o despretenioso companheiro alemão. Juca Tigre ia conosco.

– Assim vai tudo bem assentado, conclui o fotografo.

E o carro segue atulhado, carnavalescamente, num grande silêncio de circunstância embaraçosa.

Mas o jornalista Mendes não se contém, está visivelmente amuado e explode:

– Isto aqui é um luxo asiático...

Esperávamos um discurso pelo menos, mas o jornalista Mendes cala-se, agora torce com raiva o bigodinho.

– Curitiba é um luxo asiático... – continua.

Nova expectativa, segunda desilusão.

Mas adiante o frenético colega afirma pela terceira vez que aquilo ali é um luxo asiático.

Eu ria a socapa, o fotógrafo e o menino tentavam cochilar, e o alemão, o ilustre Juca Tigre, esse, sempre na altura, olhava para tudo, sorria por entre as barbas e de vez em quando fazia uma observação; lembra-me até que, deparando com um casal parado a soleira de uma porta, a mulher sentada, amamentando uma criança, comentou ele:

– Aqueles dois fazerram um filho.

Chegamos finalmente ao Prado, ao Prado Curitiba: exibição de *toilettes* e de cavalos, festa, etc. O Dr. Penna achou que um dos cavalos expostos parecia muito com um que ele tinha em Minas, chamado *Moleque*.

Almoçamos depois, no Grande Hotel, um almoço suculento e foi então que o delicioso Juca Tigre deu a sua última magnífica piada. Eu havia já notado que nos banquetes, o ilustre filho da Germânia pedia sempre *gato* e dizia depois que tinha comido *muita gato* e tudo numa seriedade que realmente nos intrigava. Ai, então, em Curitiba é que vim a saber que o espirituoso jornalista chamava *gateau* de *gato*.

Bem, findo o almoço, chega-se a mim o nosso já célebre companheiro de viagem e com a cara de quem não se sente muito bem, batendo na barriga:

– Eu comeu gato, depois eu comeu nhambu, agora gato tem comido nhambú [sic].

E partimos de Curitiba depois do meio dia. A artilharia salvou à saída do comboio, o povo, que se esmagava na estação, ergueu-nos vivas, o belo sexo agitou-nos os lençinhos e logo perdemos de vista as últimas casas da capital paranaense.

J. Oswald.

(“Pennando. De São Paulo a Curitiba”. *Diario Popular*, São Paulo, 14 abr. 1909, p. 01).

Oswald de Andrade consegue dar a dimensão de uma crônica de viagem (CHALMERS, 1976, p. 50) aos episódios que vai alinhavando tangencialmente ao que seria o tema principal: a viagem de Afonso Penna. O autor respaldado pelo mote: “vamos falar somente do que nos fez rir e do que nos fez chorar durante esta famosa viagem (*Diario Popular*, “Pennando”, *São Paulo*, 13 abr. 1909, p. 01)” relata o cotidiano daquelas cidades por onde passava e pernoitava para preencher as vagas informações as quais a imprensa tinha acesso em função da interdição imposta por “S.S.”.

A unidade e coerência textual surgem a partir das anotações caricatas e “pequenas observações argutas sobre os fatos do dia a dia” (CHALMERS, 1976, p. 51) e no lugar do Dr. Afonso Penna o cronista destaca figuras prosaicas como a mãe mulata que “despega-lhe um cachação” no filho entusiasmado com a parada da locomotiva; ou o jornalista alemão Juca Tigre “um senhor barbudo e musculoso, óculos de ouro, trajando de viajante europeu e sempre alegre, de um humor inexcedível (*Diario Popular*, “Pennando”, *São Paulo*, 13 abr. 1909, p. 01)”; na cidade de Porto União quando os repórteres vão à matinê dançante, deparam-se com um gramofone e um “rapaz do Rio, naturalmente um rapaz *chic*, dando por aquelas alturas com a famosa invenção de Edison, não se conteve (“Pennando. De São Paulo a Curitiba”. *Diario Popular*, 14 abr. 1909, p. 01)” e tenta mexer no aparelho ao que é logo repreendido pela dona da casa, dona Marocas: “Larga! Larga diabo! É só o seu compade que sabe mexer nisso! Escangaiou tudo... viu?! (*Idem. Ibidem*)”.

Deste modo, concordamos com a afirmação de Chalmers (1976): “o repórter não tem nenhuma tese ou simples ponto de vista a provar; o texto é puro divertimento verbal (p. 51)”. Pois, desde a explicação do título que adquire um duplo sentido até a rigorosa coloquialidade do texto, sinalizam o tom anedótico, o qual perpassa toda a narração do penoso e desconfortável roteiro de trem para cobrir a comitiva presidencial.

Assim essa crônica de viagem é um importante documento da primeira incursão de Oswald de Andrade no jornalismo e, para fins metodológicos, substancial para delimitarmos o início do recorte temporal da fonte primária. Haja vista, que em sua autobiografia *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe* (1990, p. 59) indica apenas, 1909, ano em que começa a trabalhar no diário. Deste modo, para este estudo, reconhece-se como ponto de partida da colaboração de Oswald de Andrade para a coluna teatral *Theatros e Salões* do periódico *Diario Popular* a data inicial de 13 de abril de 1909 e final 30 de agosto de 1911, mês da fundação da revista *O Pirralho*.

O semanário *O Pirralho*, editado e dirigido por Oswald de Andrade, constitui a segunda fonte primária que tem como parâmetros o primeiro número da revista de 12 de agosto de 1911 e o vigésimo sétimo número de 10 de fevereiro de 1912, no qual dois excertos anunciam a viagem de seu editor para Europa:

Esse negócio de sucursais pegou. Não viram as últimas fitas do “Estado” por causa de ter sucursal no Rio?

Ora *O Pirralho* não é *Estado de S. Paulo*. Vai adiante.

Põe sucursal na Europa, de caminho para a Ásia, China e outras cidades importantes.

Por *esde gause*, seguem amanhã para Europa, Oswald Júnior, o nosso fundador, que depois de nos fundar, vai fundar a nossa sucursal [...] (*O Pirralho*. “Na Europa”. *São Paulo*, nº 27, 10 fev. 1912, p. 11)

Oswald Júnior, a quem o Pirralho deve a sua vida, vai passear à Europa. O Pirralho está triste por isso, mas sabe que ele volta. Oswald parte amanhã no Martha Washington.

(*O Pirralho*. “Oswald Júnior”. *São Paulo*, nº 27, 10 fev. 1912, p. 11).

Esta delimitação temporal para *O Pirralho*, em um primeiro momento, fundamenta-se na noção de que Oswald de Andrade ao deixar a redação do *Diario Popular* e fundar sua própria revista continua frequentando e se interessando pelas peças e companhias que visitam a cidade de São Paulo. E, em um segundo momento, que os oito meses de viagem pela Europa interrompem a assiduidade do repórter aos teatros paulistas, como o fazia desde 1909. De outra maneira, se não considerássemos a viagem à Europa deveríamos estender a pesquisa até o ano de 1918 quando o semanário deixa de ser publicado. Até mesmo porque extrapolaria os limites desta pesquisa que vê nesses dois periódicos o testemunho tanto de uma época cultural paulistana como do início da carreira jornalística de Oswald de Andrade, com especial interesse no fato da reportagem constituir uma documentação, que traça e revela o perambular do repórter pelos espetáculos da cidade de São Paulo na primeira década do século XX.

Com a delimitação do recorte das fontes primárias, importantes para este trabalho, o próximo passo foi realizar uma pesquisa sincrônica que consistiu no reconhecimento dos periódicos mais influentes da cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo entre 1909 a 1912, para explorar suas colunas teatrais. Desta análise, algumas conclusões foram significativas para o andamento da pesquisa. O que, de certa maneira, amplia e constrói uma contextualização mais abrangente, ao examinar a crônica teatral e mundana inseridas na reportagem jornalística de *Theatros e Salões*.

1. 1. O planejamento dos capítulos.

O princípio organizador dessa dissertação deu-se no contato direto com as fontes primárias. As notícias e crônicas teatrais do *Diário Popular* nortearam o estudo das fontes secundárias (bibliografia). Assim, para entender o conjunto de notícias de *Theatros e Salões* que constituem o panorama cultural da cidade de São Paulo foi necessário localizar os salões literários, teatros e cinemas: Salão Ítala Fausta, Salão Carlos Gomes, Salão Alemão; os teatros São José, Polytheama, Sant'Anna, Casino, Carlos Gomes, Molin Rouge, Theatro Municipal; os cinemas Bijou-Theatre, Iris-Theatre, Radium, Chantecler-Theatre. Os quais que se destacam nas páginas do periódico pela constante programação anual, rotatividade e diversidade de espetáculos.

Reconhecidos os espaços, foi fundamental observar a presença, nestes locais, de membros das famílias tradicionais, intelectuais e políticos de São Paulo e Rio de Janeiro que se exibiam nestas salas de convívio público e eram motivo de comentários das crônicas mundanas que registravam a efervescência do presente.

De um mesmo modo, como observamos uma mudança na vida urbana, houve uma diversificação na programação cultural apresentada nos salões, teatros e cinemas, o repertório era extenso e variado. À cidade de São Paulo chegavam companhias de teatro contemporâneo, óperas, vaudevilles, zarzuelas, operetas, teatros de revista portuguesa; pianistas, violoncelistas, ginastas, mágicos, prestidigitadores; circo de curiosidades; e os novos sucessos das empresas cinematográficas mundial. Estes registros examinados em conjunto com as mudanças sociais e políticas dimensionam o panorama cultural *Belle Époque* que será material de estudo do capítulo I.

Após delinear um breve painel do final do século dezenove e do começo do vinte, sobretudo carioca devido à posição central do Rio de Janeiro, desenvolveremos no capítulo II uma investigação pormenorizada da coluna *Theatros e Salões* com intuito de expor o repertório cultural que chegava até a capital paulista nas primeiras décadas do século XX, do qual Oswald de Andrade foi um assíduo espectador. Ainda, neste capítulo, damos ensejo às hipóteses de que a vivência deste momento deixará traços determinantes na elaboração de seus primeiros romances: *Os Condenados*, *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*.

Com intuito de preparar uma discussão sobre as bases do teatro nacional que mediarão a análise nos capítulos IV e V fiz um levantamento das notícias e críticas teatrais publicadas em *Theatros e Salões* e *O Pirralho*, durante o período estudado. Com ocorrências selecionadas elaborei um estudo demonstrando como esses periódicos e seus articulistas consideram a produção dramaturgica e estrutura física dos teatros contemporâneos. Esses são objeto de estudo do capítulo III

Mais próximas cronologicamente das primeiras experiências oswaldianas com o mundo das letras, as peças inéditas, manuscritas e inacabadas *A Recusa: drama em 3 actos* de 1913 e *O filho do sonho: drama em três actos* de 1917 serão estudadas, tanto comparativamente com as peças *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme*, de 1916, como em relação à teoria do teatro nacional, muito em voga naquele momento. Além disso, como complemento deste capítulo IV as peças manuscritas estão anexadas em ANEXO.

Por fim, no capítulo V, são analisadas duas hipóteses sobre o romance *Serafim Ponte Grande*. A primeira estabelece uma relação entre o teatro farsesco português, sobretudo com a peça *O Pinto Calçado* (1907), com as passagens teatrais da obra *Serafim Ponte Grande*. A segunda sonda uma interpretação que aproxima a estrutura do romance à organização de uma noite de apresentações teatrais.

CAPÍTULO I

I. 1. No cenário da *Belle Époque*: Rio de Janeiro e São Paulo.

Antes de adentrarmos a discussão de modo mais profundo é imprescindível discorrer sobre o quadro histórico das últimas décadas do século XIX e início do século XX, período sobre o qual se fixará grande parte do debate dos capítulos seguintes.

Este espaço temporal é conhecido como *Belle Époque*. Como já observamos anteriormente, a atenção recai sobre a cena cultural da cidade do Rio de Janeiro, fixada como centro irradiador da cultura daquele momento histórico. Recorreremos, como aporte teórico, à obra *Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República* (2003), de Nicolau Sevcenko, em conjunto com o estudo do brasilianista Jeffrey Needell intitulado *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século* (1993) e ao texto de Márcia Camargos, *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana* (2001) o qual, dentro da diminuta bibliografia sobre a *Belle Époque* paulistana, nos oferece elementos para confrontarmos os mandos e desmandos do Distrito Federal com a realidade da cidade de São Paulo.

De acordo com Needell (1993) e Sevcenko (2003) a *Belle Époque* no Rio de Janeiro teve início com o governo Campos Sales, 1898-1902, que também marcou o retorno da elite agrária ao poder, a reestruturação da exportação cafeeira, a recuperação da tranquilidade das elites regionais cariocas e também paulista, como explica Camargos (2001). Isso significa mudanças no cenário político, social e econômico da recém-instaurada República que tinha como Capital a velha cidade do Rio de Janeiro que nas palavras de Veneziano (1991).

[...] era um grande mercado desorganizado, cuja maioria dos habitantes sobrevivia do artesanato, da criação ou da agricultura doméstica. Cesteiros, vassoureiros, doceiras, negros recém-libertos, mutilados da Guerra do Paraguai contrapunham-se aos anseios de prosperidade da elite cafeeicultora, a qual já começava a se utilizar de máquinas e imigrantes assalariados para substituir o escravo. O povo, sem instrução, amontoava-se em cortiços velhos e insalubres [...].

A cidade, doente, apodrecida. A elite, em trajes elegantes, passeava despreocupada pela rua do Ouvidor.
Não tardaria o mergulho do país na *Belle Époque*. (pp. 34-35)

O mergulho na *Belle Époque*, ou as mudanças mais profundas na fisionomia da capital do país ocorreram entre os anos de 1902 e 1906, sob a presidência de Rodrigues Alves e a prefeitura do engenheiro Pereira Passos, segundo Freire (*Revista do Rio*, 2003, p. 145). É época em que a cidade do Rio de Janeiro passou por transformações urbanísticas e sociais importantes que revigoraram as “aspirações de modernização, progresso e civilização presente no imaginário das elites nacionais” (BOAVENTURA, 2011, p. 116). Essas “aspirações”, que povoavam a mente dos apoiadores da nova república, ficaram registradas em uma série de artigos da *Gazeta de Notícias* em que Olavo Bilac compara Buenos Aires com o Rio de Janeiro. O poeta assume a posição de representante desta elite nacional e declara seu descontentamento com a situação do seu acanhado Rio de Janeiro.

[...] ali assim, a quatro dias de viagem, há uma cidade como Buenos Aires – e que nós, filhos da mesma raça e do mesmo momento histórico, com muito mais vida, com muito mais riqueza, com muito mais proteção da Natureza, ainda temos por capital da República, em 1900, a mesma capital de D. João VI em 1808 –, isso é o que dói como uma afronta, isso é o que revolta como uma injustiça. (BILAC. *Apud*. FREIRE In *Revista do Rio*, 2003 p. 144).

Em face destas expectativas e exigências de modificações a elite carioca, com apoio estatal, deu início à defesa e à promoção de seus interesses em modernizar, palavra de ordem da *Belle Époque*. As transformações almejadas e efetivas foram tão numerosas que contribuirão para criar um sentimento, batizado por Figueiredo Pimentel, “O Rio civiliza-se”, que ficou famoso nas crônicas de João do Rio. Desta maneira, a *Belle Époque* representou “tanto a continuidade do passado colonial quanto o potencial de mudança do novo período (NEEDELL, 1993, p. 41)”. Todavia, afirma Sevcenko (2003, p. 58), a regeneração empreendida para o centro urbano do Rio de Janeiro não fora motivada exclusivamente para reformar a cidade nos moldes europeus. A cidade caminhou para uma reestruturação urbana em função do porto e da circulação de mercadorias, da necessidade de saneamento e higienização do ambiente, passando pelos hábitos e valores dos cidadãos.

Haja vista que para realizar tamanha empreitada a sociedade carioca acumulava

recursos provenientes do comércio exterior dado o seu destaque na intermediação dos recursos da economia cafeeira e à sua condição de Distrito Federal. Nesta medida, as transformações econômicas tornaram o Rio de Janeiro a base cosmopolita da nação, em contato com a produção e o comércio estrangeiros, assimilando-os e expandindo-os para o restante do país. “Esse novo modelo financeiro, experimentado desde a política do Encilhamento exigiu uma mudança nos hábitos sociais e cuidados pessoais da população. O desejo de consumo, por exemplo, tomou conta da cidade” (CRUZ, v. 1, 2011, pp. 27-28).

Era necessário, portanto, erradicar da capital todo e qualquer resquício da velha estrutura urbana para acabar com a imagem de cidade insalubre e insegura. Somente irradiando uma imagem de credibilidade era possível transpor o progresso que o mundo dito civilizado usufruía. Para tanto, mister se fez alinhar-se com os padrões e ritmos de desdobramento da economia europeia. O progresso tornou-se obsessão coletiva e sinônimo de felicidade. (SEVCENKO, pp. 38-42. *Apud.* CRUZ, v. 1, 2011, p. 28).

A velha estrutura foi desmantelada dando lugar a avenidas largas e pavimentadas, túneis ligando o subúrbio ao centro, aterramento dos mangues, ampliação dos portos, saneamento básico, a expulsão dos pobres que habitavam o centro da cidade dentre outras medidas que gravaram nos contornos da cidade na *Belle Époque*. Foi o início do afrancesamento do Rio de Janeiro e do chamado bota-a-baixo. Mas, a reestruturação da capital federal não se deteve somente no plano urbanístico, “Pereira Passos, atacou algumas tradições cariocas proibindo costumes vistos como bárbaros e incultos” (CRUZ, v. 1, 2011, p. 28), proibindo

[...] a venda ambulante de alimentos, o ato de cuspir no chão dos bondes, o comércio de leite em que as vacas eram levadas de porta em porta, a criação de porcos dentro dos limites urbanos, a exposição da carne na porta dos açougues, a perambulação de cães vadios, o descuido com a pintura das fachadas, a realização do entrudo e os cordões sem autorização no Carnaval. (NEEDEL, 1993, p. 57).

A modificação nos hábitos da população carioca orientou-se por meio de alguns princípios básicos: um cosmopolitismo agressivo; a proibição e punição de qualquer costume ligado às tradições e para qualquer manifestação religiosa da cultura popular, principalmente indígena e africana; o afastamento dos grupos populares do novo centro da

cidade (CRUZ, v. 1, 2011, p. 29). A imprensa e a sociedade ratificavam as medidas tomadas e, frequentemente, segundo Sevcenko (2003), aplaudiam as autoridades que perseguia “os bêbados [...], tidos como fator notável de insegurança social” (p. 86). Como reafirma Cruz (v. 1, 2011) desenvolveu-se uma aversão aos hábitos coloniais e às formas de cultura e religiosidade populares, pois naquele momento era necessário estar em consonância com a Europa em uma atitude e mentalidade cosmopolitas. E as reformas implementadas por Rodrigues Alves e Pereira Passos devem ser entendidas como uma forma de garantir o Progresso e a Civilização de acordo com o modelo europeu, pois era preciso

[...] enfatizar o modo como eram percebidas pelos contemporâneos as mudanças por que passavam o Rio sob Rodrigues Alves. Nessa percepção, encontra-se um dos temas centrais da cultura de elite do século XIX – recusa e evasão. Pois, nas mudanças da *belle époque*, a elite celebrava não só o que era feito, mas também desfeito. (NEEDELL, 1993, p. 67)

Toda esta remodelagem na conduta e na estrutura tinha como intuito colocar não só o Rio de Janeiro, como também o Brasil, a caminho do desenvolvimento pleno. Essas medidas estremadas faziam parte de um programa que previa apagar do cenário brasileiro as máculas de um passado colonial atrasado e, com isso, possibilitando ao Brasil a entrada no mundo civilizado que reconhecidamente era de moldes europeus. Por este mesmo empenho de modernização passa a cidade de São Paulo.

Ainda que em escala menor, e sem o intervencionismo oficial nem a dramaticidade do Rio de Janeiro de Pereira Passos, São Paulo também experimentava um processo de urbanização desenfreado e excludente. A incompetência dos poderes públicos em dialogar com o fluxo contínuo de novos habitantes gerava grave desintegração social. Como nas outras cidades brasileiras, os menos aquinhoados sofriam as consequências mais duras do crescimento desordenado.

Ao torvelinho de flagelos – desemprego, analfabetismo, carestia e jornadas de trabalho desumanas [...]. As multidões de imigrantes de passagem pela cidade, ou que nela se fixavam após abandonar as plantações de café, aumentavam o caos e a tensão (CAMARGOS, 2001, p. 35)

O caos e tensão a que se refere a pesquisadora demonstrava “de cima para baixo a cidade metrópole embrionária [que] exibia a integração na vida ‘moderna’ da cultura

europeizada e popular. [...] Era época que prenunciava a *Belle Époque* paulistana dos anos de 1914” (DEAN, 1976, p. 27. *Apud.* HARDMAN, 2002, p. 77).

Apesar dos inúmeros desafios e transformações, o século XIX brasileiro foi um período de consolidação para o país, que reafirmou sua condição colonial, sob a direção conjunta dos representantes das elites nacionais: fazendeiros, comerciantes, financistas e outros empresários do complexo agroexportador. (NEDELL, 1993, p. 41).

Ao que Needell (1993) chama da República dos Conselheiros consiste no retorno da elite agrária ao poder e o início da ascensão de uma corrente conservadora na política e economia do país. Depois de passar pela experiência dos sobressaltos promovidos pelo Encilhamento e pelas instabilidades promovidas pelos conflitos militares no final do século XIX. Esta elite agrária, após empreender uma verdadeira demolição dos últimos sinais da velha ordem, resolve restaurar uma imagem de austeridade e conservadorismo em função da conservação do novo regime (CRUZ, v. 1, 2011, p. 30-31).

Tal façanha não foi difícil, pois o país gozava de certa estabilidade monetária e civil, com o comércio externo brasileiro impulsionado em função do aperfeiçoamento da infraestrutura ferroviária e portuária ligando Minas, São Paulo e Rio de Janeiro. Além do crescimento da procura pelo café e outros gêneros agrários de exportação e, conseqüentemente, o aumento das importações que foram pagas com os recursos das culturas agrícolas.

Aliado a este quadro de estabilidade e modernização, os intelectuais “superestimavam essa modernização da cidade, atribuindo ao Rio, em contos, romances e crônicas, ambientes e tipos que na realidade aqui não existiam” (BROCA, 2004, p. 26). No estudo de *Theatros e Salões*, assim como de outros periódicos da época, este movimento pode ser percebido, principalmente, com relação às artes dramáticas que proporciona, ao leitor atual, a visão de uma dicotomia entre o gosto do público medido pelo sucesso das peças e da crítica exigente de uma literatura teatral poética. O teatro realista e as óperas foram a pedra de toque para os críticos da época e, por esse motivo, daremos um pequeno histórico dos gêneros dramáticos classificados como ligeiros que aportaram no Brasil, um dos meios pelo qual o país mantinha o contato mais estreito com as tendências culturais

europeias, para demonstrarmos que, assim como afirma Braga (2003), o país possuía uma variada e frutífera literatura teatral. Nesse sentido, é perceptível que mesmo com a agitação e entusiasmo da *Belle Époque*, naquele momento entre finais do XIX e as duas primeiras décadas do XX, o moderno, o civilizado estava em constante embate com o ultrapassado e bárbaro.

I. 1. 1. Em busca de um teatro nacional.

A pesquisadora Vanda Lima Bellard Freire (2004) ao remontar a história dos gêneros teatrais constata que no início do século XIX as óperas líricas dominavam o circuito de apresentações, mas, algumas décadas depois entram em gradativo declínio cedendo espaço aos gêneros ligeiros caracterizados pelos

[...] espetáculos visuais (lanternas mágicas, Cosmorama, etc.), peças de teatro de cunho realista, *vaudevilles*, revistas, mágicas e outros. Mágica é um gênero praticado no Rio de Janeiro, possivelmente desde a primeira metade do século XIX. Parece ter seu apogeu no final desse século, entrando em declínio no início do século XX. (FREIRE, 2004, p. 100).

O estudo da cultura popular brasileira na transição entre século XIX e o XX, na visão de alguns estudiosos como Neyde de Castro Veneziano Monteiro (1991; 1996; 2006), Freire e Fernando Antonio Mencarelli (1996), pode realçar elementos que comprovam a apropriação e adaptação dos gêneros ligeiros, ou seja, o modelo é importado, mas o argumento é nacional com vistas a uma propaganda de construção e arraigamento dos sentimentos nacionalistas.

[...] a aproximação da mágica com o teatro de revista parece acentuar a presença dos gêneros populares urbanos nas músicas das mágicas, cabendo, mais uma vez, duvidar do ganho conceitual que se obtém ao tentar traçar fronteiras entre popular e erudito [e as mágicas] criaram, também, arranjos e reduções dessas mágicas que, assim como as óperas, geraram intenso repertório de salão. (FREIRE, 2004, pp. 104-105).

Ainda, segundo Freire, as mágicas foram exemplares em produzir um vasto repertório para os salões, “principalmente reduções ou arranjos para piano e para canto e

piano. São polcas, valsas, árias, tangos, modinhas, romances, quadrilhas, e lundus (*Idem*, p. 104)”. Depois de uma sucessão de peças nacionais, sejam elas do gênero opereta, revista do ano, revista, burletas ou *vaudevilles*, diz Veneziano (1991):

Está desbravada a mata virgem. Entre erros e acertos, o teatro brasileiro encontraria um lugar mais propício a Dionísio do que a Apolo. A tendência do público, francamente favorável às paródias, *vaudevilles*, operetas, mágicas e revistas, acabou por interromper a evolução natural do Realismo, que desembocaria, não fosse o teatro ligeiro, no Naturalismo, como já acontecia em outros países (p. 33).

Magaldi e Vargas (2000) revelam que são numerosas as companhias nacionais de gênero ligeiro, variando apenas a ordem das denominações nos cartazes: “Companhia de Revistas e Operetas, Companhia Nacional de Operetas, Revistas e Mágicas, Companhia Nacional de Comédias, Revistas e Operetas, Companhia de Revistas, Operetas e Vaudevilles (pp. 60-61)”.

A rotatividade nos teatros paulistas era grande e o repertório de peças ligeiras não agradava aos articulistas que exigiam um teatro sério, entretanto, o teatro ligeiro havia aportado no Brasil há muitos anos e fazia o gosto dos espectadores. Como afirma Mencarelli (1996), as primeiras formas de teatro gênero ligeiro foram “a mágica, o *vaudeville*, o café-cantante ou café-concerto, o teatro de variedades, o cabaré, o *music-hall*, a burleta e a revista [os quais] serão alguns desses inúmeros gêneros de grande apelo que irão conquistar o público (p. 41)”. A opereta apresenta características singulares por ser uma expressão de

[...] ópera popular, mas que, diferentemente desta, não teve origem nobre, mas a partir de espetáculos de feira. Conta uma história através de canções, sempre histórias alegres e de forma muito bem-humorada. Seu objetivo é apenas divertir a plateia. Surgida na França em meados do século passado, teve grande florescimento na época, principalmente entre as duas grandes exposições de Paris, de 1855 a 1867, quando seu representante mais famoso era Jacques Offenbach. Depois, teve grande desenvolvimento na Viena de final do século 19. Offenbach, em pouco tempo, triunfará também no Rio de Janeiro. A receptividade e a adaptação da opereta em meados do século passado era também um sinal do processo de modernização, segundo o modelo europeu, que iria gradualmente se impor na sociedade carioca nas décadas seguintes,

principalmente – mas não apenas – através do esforço de suas elites e em atenção aos seus interesses. (*Idem*, pp. 41-42).

Mencarelli aponta ainda que no século dezenove assistir e incentivar a opereta era também um sinal do processo de modernização que iria se impor na sociedade carioca (pp. 41-42), pois o gênero era um produto urbano típico das grandes sociedades europeias do dezenove, fato que ia de encontro aos anseios de modernização do Rio de Janeiro. Neste mesmo momento “São Paulo moderniza-se” também e o gosto pela opereta igualmente iria se impor, incentivada por uma nascente pequena burguesia paulista que se alinhava aos gostos difundidos nas cidades as quais se tornavam metrópoles modernas.

I. 1. 2. A crítica teatral: o teatro realista.

A crítica teatral brasileira que perdurou até os anos de 1930 buscava no teatro nacional os moldes do teatro realista como observou Faria (2001), ao remontar a cena teatral da segunda metade do século XIX, o período mais fértil do teatro realista brasileiro. Naquele momento, várias foram as renovações técnicas e de composição de palco, mesmo com textos teatrais influenciados e pautados por aspirações literárias. Dentre as inovações cênicas estava a naturalidade das falas¹, a naturalidade das cenas e um afrouxamento do ritmo da ação dramática. As peças colocavam em cena a paixão conjugal comedida em defesa dos valores da família dentro do âmbito burguês (FARIA, 2001, p. 138).

Quando o teatro realista sobe à cena dos palcos cariocas por meio das companhias francesas, abre espaço para o questionamento social, pois o enredo descrevia, de um modo mais autêntico, os costumes da burguesia, estabelecendo a dicotomia entre o burguês bom e mau. E a vertente que mais se sobressaiu no Brasil foi a da comédia realista, a qual descrevia e discutia os costumes sem provocar o riso exagerado, antes, em geral, acendia a chama da reflexão ao modo do drama, como afirma Faria (*Idem*, p. 86). Por esse didatismo moralizante e uma possível dimensão social os escritores e dramaturgos aderiram às comédias realistas. Dentre eles se destacam: Machado de Assis em 1963 com *O caminho*

¹ A naturalidade na fala não significa, neste momento, a dicção do português brasileiro, pois até a década de 1910 os atores brasileiros eram apreciados pela pronúncia do português de Portugal.

da porta e *O protocolo*; Joaquim Manuel de Macedo na peça *Luxo e vaidade*, de 1860; e, o maior incentivador, José de Alencar com as peças *O demônio familiar*, *O crédito* e *As asas de um anjo*, todas de 1857.

Este brevíssimo histórico, em linhas gerais, do teatro realista tem por finalidade dar a conhecer um marco crítico desenvolvido na segunda metade do século XIX por dramaturgos, intelectuais e jornalistas, que continuou a influenciar, inclusive nas primeiras décadas do século XX, parte da dramaturgia brasileira e da crítica teatral. Pois, mesmo com a hegemonia do teatro cômico ligeiro e musicado, dramaturgos pautavam-se pelo modelo realista e críticos continuavam a exigir um teatro moralizador e civilizatório (FARIA, 2001, pp. 138-143) como observa Faria:

As ideias teatrais lançadas por dramaturgos, intelectuais e críticos, entre 1855 e 1865, permaneceram como referência para uma boa parte da dramaturgia brasileira e da crítica teatral que surgiu nos dez ou vinte anos seguintes. Ainda que o teatro cômico e musicado tenha conquistado o favor do público e se tornado hegemônico em nossos palcos (...) muitos dramaturgos escreveram peças de acordo com o modelo realista e muitos críticos continuaram a exigir que o teatro fosse uma escola de costumes e um instrumento de moralização e civilização. (*Idem*, p. 143).

Como apontou Faria (2001) e Freire (2004) o teatro realista disputava palcos com as peças de cunho ligeiro e musicado no final do século XIX e quase foi extinto, como afirma Magaldi e Vargas (2000), mas, mesmo assim, será sempre a pedra de toque para a apreciação dos críticos teatrais como veremos mais à frente nas respostas de Coelho Netto, Oscar Lopes, Alberto de Oliveira, Leal de Souza, Paulo Barreto, Alcides Maya, Goulard de Andrade, Octavio Augusto, Roberto Gomes, Miguel de Mello, Manuel Bonfim, João Luso, José Veríssimo, Ary Fialho, Lima Campos, Mário Pederneira, Rodrigues Barbosa e Oscar Guanabariano a propósito do inquérito sobre o teatro nacional elaborado por Lindolfo Collor e publicado no periódico *O Paiz* entre abril e junho de 1912.

Estes escritores, poetas, dramaturgos, críticos literários e teatrais entrevistados por Lindolfo Collor, em sua grande maioria, partilhavam de uma crítica de matiz realista, a qual enxergava como sinal de decadência aquele teatro livre de ambições morais ou literárias, de cunho recreativo e despreocupado das representações nacionalistas. Segundo

Needell (1993), os jornalistas da *Belle Époque* lamentavam a pobreza da vida noturna do Rio de Janeiro e se queixavam da ausência de público frequentador de teatros, da qualidade das peças ou das casas de espetáculos, além de destacar, muitas vezes, a inexistência total de teatros.

De um mesmo modo os jornalistas paulistanos compreendiam a situação teatral. Como assevera veementemente o articulista anônimo do *Diário Popular* em um artigo intitulado “O nosso público”. Neste artigo, é claro o descontentamento do jornalista com o público aos quais delega parte da responsabilidade da pobreza teatral. Mas, não deixa de observar que o teatro nacional está esteticamente ruim, afinal “não se pode dizer que seja uma questão de acuro de gosto, de esmero de educação exigindo o muito bom” (*Diário Popular*, 03 maio 1909). Corroborando a opinião de Brito Broca (2004, p. 210) de que a partir da década de 1880 até os anos 30 do século XX o teatro brasileiro atravessou um período de decadência, Bosi (1994), classifica o descontentamento do articulista anônimo como “um espinhoso vaivém de universalismo e nacionalismo, com toda a sua seqüela de dogmas e anátemas (p. 306)”.

I. 1. 3. O teatro ligeiro em suas diversas facetas.

O teatro realista e a ópera, no final do século XIX, cederam espaço a um tipo de espetáculo classificado como ligeiro. No lugar das grandes artes dramáticas, agora, imperavam as operetas, os *vaudevilles*, as revistas, as revistas do ano, as mágicas, as burletas, as farsas portuguesas, os *grand guignol* e as *zarzuelas*. Como dito anteriormente, o público “parecia cada vez menos interessado em apresentações de cunho literário ou edificante” (FARIA, 2001, p. 145) e a crítica parecia cada vez mais incomodada com essa nova classe de divertimento, como afirma Braga (2003) “o referencial de ‘arte dramática’ tomado por todos os nossos comentaristas, e mesmo pelos dramaturgos, foi exclusivamente o teatro, diríamos, sério” (p. 42).

Fato que levou estudiosos contemporâneos como Décio de Almeida Prado (2003) a afirmar que o teatro brasileiro, a partir da década de 1870, já era considerado agonizante:

O teatro musicado, em suas várias encenações, significou um aumento ponderado de público, com benefícios econômicos para intérpretes e autores, e o decréscimo de aspirações literárias. Após os sonhos despertados pelo romantismo, quando os escritores acharam que poderiam dizer alguma coisa de importante sobre a liberdade e a nacionalidade, e após o realismo, que examinou moralmente os fundamentos da família burguesa, a opereta, a revista e a mágica surgiam como um nítido anticlímax. Até o amor desceria a níveis mais corpóreos e idílicos. (p. 185).

O sucesso dessas modalidades teatrais acolhe o drama e a comédia. No teatro nacional imperam as peças ligeiras, entretanto, esse não é um sintoma apenas brasileiro, pois como percebemos pelas páginas do *Diário Popular*, as companhias estrangeiras invadem o Brasil com esses gêneros de peças e

A preferência progressiva pelo gênero leve quase matou o drama e a comédia em fins do século passado. A opereta, o canção, a ópera-bufa - tudo o que fazia a delícia da vida noturna parisiense - nacionalizou de imediato num Rio ávido de alegria e boemia, que abandonava os costumes provincianos. Somente a abnegação da gente de teatro impediu que o gênero desaparecesse por completo da paisagem carioca, à falta de estímulo público. (MAGALDI, 2001, p. 152).

É importante ressaltar também, que as companhias estrangeiras que aqui aportavam eram de origem francesa, espanhola, alemã, italiana e portuguesa. Todavia, é importante lembrar que a classificação de bom ou ruim ficava para os críticos daquele momento. Como afirma Neyde Veneziano (1996), “as peças ligeiras como teatro de revista eram resultados da capacidade de parodiar e rir daqueles que nos queriam impor modelos” (p. 16). Os vários gêneros de teatro leve e musicado alvoroçam “o movimento teatral no Rio de Janeiro e já acontece um notório despertar em outras capitais, notadamente em São Paulo” (*Idem*, p. 35). Devido a este fato, esse gênero teatral será muito citado ao longo desta dissertação, por esse motivo elencaremos cada forma e daremos uma explicação sucinta.

I. 1. 3. 1. O teatro leve: gêneros teatrais.

Grand Guignol:

O gênero *Grand Guignol* surgiu do nome do teatro parisiense, *Théâtre du Grand Guignol*, fundado em Paris, em 1897, por Oscar Métenier. O teatro se notabilizou como o maior

centro de criação e de difusão do gênero *Guignol*. Estilo que gozou de grande prestígio popular embora a produção literária não ultrapasse as poucas exigências estéticas do gênero.

Este visava apresentar no palco *tranches de vie*, fatias de vida, com o máximo de realismo naturalista (ficaram famosos, numa cena dentro do açougue, os quartos de boi sangrentos, não de papelão pintado, mas verdadeiros, pendurados nos ganchos); e as escolhia de acordo com as preferências do naturalismo: os lados mais brutais e cruéis ou sórdidos da existência humana. O *Grand Guignol* pretendia chegar aos extremos, nessa mesma linha, encenando episódios terrificantes (sem quaisquer preocupações sociais, como a miúdo as tinha o naturalismo), mas obedecendo ao gosto do horror pelo horror e à intenção de causar calafrios ao público. O que, obviamente; não poderia fazer-se usando o realismo dos quartos de boi. Assim, tecnicamente, aperfeiçoou os mais complicados truques de encenação, cenográfica e montagem. Tudo era possível no palco. Naufrágios. Cenas de pavor e mistério. Crueldade. Ou os crimes de Jack, o Estripador, nas noites enevoadas de Londres. Num episódio histórico, Maria Antonieta, rainha da França, era guilhotinada e a sua cabeça, num rastro de sangue, rolava no palco e caía nas primeiras filas da plateia, entre os chiliques dos espectadores. (*De Algumas Modalidades Teatrais...* 1974. p. 9-10).

Para Luiz Paulo da Silva Vasconcellos (1987), o gênero *Guignol* está circunscrito a uma temática exagerada e sensacionalista, a qual sempre circulava entre os casos de terror, crimes, violência, estupros, raptos, assassinatos, suicídios, espíritos, dentre outras variedades de combinação do macabro, violento e suspense. O objetivo real era provocar o cômico, no sentido de explorar o prazer que o sobressalto e o medo podem causar (pp. 98-99).

Opereta:

A Opereta é o gênero ligeiro mais popular: em *Theatros e Salões* são inúmeras as notícias que descrevem, detidamente, os trabalhos dos vienenses Offenbach, Leo Fall, Franz Lehár, Oscar Strauss, Franz von Suppé, Karl Millöcker, Karl Zeller.

Carpeaux no *Livro de Ouro da História da Música* (2001), ao reconstruir a história deste estilo, aponta que esta fora uma paródia – surgida na cidade de Viena, Áustria – da Grande Ópera e seu fundador e maior autor foi Jacques Offenbach, em Paris. Os autores desse gênero ligeiro foram inúmeros vienenses, tanto que chegaram a constituir uma escola vienense de operetas, na qual tivera lugar privilegiado, Johann Strauss, devido à grande e exemplar produção de boas composições na área. Todavia, ainda segundo

Carpeaux, “não convém falar dos sucessores, nem Suppé e Milloecker, nem, depois, dos Lèhar, Oscar Strauss, Eysler etc. Assim como há livros que estão *hors de la littérature*, assim essa indústria de operetas vienenses está *hors de la musique* (*Idem*, p. 260)”. Tal argumento demonstra que apesar do sucesso entre o público essas obras do gênero ligeiro não eram consideradas de grande valor intelectual e musical, mas sim um divertimento.

Zarzuela:

Considerada um gênero ligeiro nascido na Espanha, “o nome deriva do Palácio de La Zarzuela, residência de verão do Felipe IV, onde, no Século de Ouro, eram encenadas com muita frequência” (VASCONCELLOS, 1987, pp. 219-220). Um dos grandes criadores nesse gênero, no século XVII, foi Pedro Calderón de La Barca. O gênero, muito popular na Espanha, cedeu lugar para a ópera lírica italiana. No século XVIII, Ramon Francisco La Cruz consegue, através da popularidade de sua obra, recuperar o gênero criando uma temática cotidiana. Tanto que em 1856, “em Madri, foi inaugurado o Teatro de La Zarzuela, uma casa destinada exclusivamente ao cultivo deste tipo de peça. A partir daí, a *zarzuela* fixou-se como forma lírica nacional espanhola”. (*Idem*).

Burleta e Vaudeville:

A burleta era uma espécie de comédia de costumes curta e musicada. Aproveitava-se, também, de elementos da opereta, da revista e da mágica. Além da iniciativa de Pascoal Segreto, que criou uma Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, no Rio de Janeiro (VENEZIANO, 1996, p. 22), Artur de Azevedo criou algumas burletas como *O dote* que era a “[sua] melhor peça (...), pelo cunho ambicioso do seu intento. Estamos convencidos agora de que, muito mais livres na falta de um propósito intelectual, as burletas atingiram melhor os objetivos e se tornaram modelares no gênero”. (MAGALDI. *Apud*. NEVES, 2006, p. 157).

O *Vaudeville* confunde-se, no jogo de cena, muito facilmente com a burleta, mas é gênero de teatro musicado que, diferentemente da burleta, a intriga é complexa e baseia-se nas coincidências extraordinárias. De qualquer forma, segundo Veneziano (1996, p. 23) fundamenta-se no quiproquó, no equívoco, na comicidade da cena. Foi um gênero

muito representado nas primeiras décadas do século XX. No entanto, não houve, necessariamente no país, um repertório de *vaudeilles*. O teatro ligeiro musicado do repertório nacional mantém mais parentesco com as revistas e com as operetas.

Mágica:

Esse foi um gênero dramático cantado classificado como ligeiro e muito em voga durante a *Belle Époque*. São peças musicadas, misturando elementos cômicos e dramáticos, e baseiam-se em histórias fantásticas, fundamentadas no sobrenatural. Seu forte são os truques cênicos, destinados a maravilhar os espectadores. (VENEZIANO, 1996, p. 27).

A Mágica se define por um gênero dramático-musical que singularmente valoriza o mundo fantástico sem preocupações com o verossímil, se apropriando das técnicas da ópera, opereta, revistas e das músicas populares. No seu desenvolvimento como gênero lançou mão de alusões diversas bem como de recursos alegóricos com personagens irreais ou sobrenaturais, partindo para uma sátira política e o que a aproximara das revistas de ano. (FREIRE, 2004, p. 105).

E interessante perceber que apesar da mágica fazer muito sucesso no Brasil, poucos autores da época escreveram nesse gênero, segundo os pesquisadores Guinsburg, Faria e Lima (2006) somente Moreira Sampaio, Augusto de Castro e Vicente Reis produziram uma ou duas peças. Pois o gênero que mais cultuado pelos brasileira eram as revistas, as revistas do ano

Revista:

Neyde Veneziano que nas obras *O Teatro de Revista no Brasil* (1991) e *Não Adianta Chorar* (1996) classifica a “Revista” como uma evolução da “Revista de Ano”, à medida que estas últimas se multiplicaram, os assuntos foram escasseando e o gênero perdeu seu ritmo português.

As “revistas de ano” brasileiras, mais especificamente cariocas, eram encarnadas na figura dos autores Arthur e Aloísio de Azevedo e Sampaio. Sendo as apresentações de peças nacionais uma pequena, quase ínfima, parcela diante do repertório

internacional. Dentro do gênero ligeiro, no qual se incluem as revistas do ano, as peças portuguesas e as revistas de costumes portugueses eram muito conhecidas e aplaudidas em São Paulo. E suas estrelas reconhecidíssimas na capital paulista. Tanto os atores como os autores eram bem recebidos em nossos palcos. (VENEZIANO, 1991, p. 35-37).

CAPÍTULO II

II. 1. Cidade das letras: São Paulo através dos periódicos *Diario Popular* e *O Pirralho*.

Este segundo capítulo esclarece ao leitor sobre o ponto de partida da discussão. E o conduz dos meandros desta “cidade das letras” aos diálogos que Oswald de Andrade estabeleceu com a *Belle Époque* paulistana em seus primeiros romances: *Os Condenados*, *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*.

A concepção de “cidade das letras” surgiu de uma problemática que ficava patente nas páginas do *Diario Popular* quando comparado, sobretudo, com a historiografia política e social daquele período. Portanto, necessitávamos diferenciar a cidade de São Paulo lida nas colunas de *Theatros e Salões* e *O Pirralho*, entre os anos de 1909 a 1912, da cidade de São Paulo dos subúrbios sem planejamento urbano, das inquietações políticas e sociais, dos imigrantes pobres, embora, em diversos momentos esses últimos apareçam nas ocorrências dos jornais citados.

Theatros e Salões e *O Pirralho* são um teatro nos salões. Ou seja, a cidade é vista sob a fisionomia de uma “Moderna Metrópole” visitada por inúmeras companhias de teatro: francesas, italianas, portuguesas e alemãs. Pianistas afamados davam audições em seus salões, literatos como Olavo Bilac, Medeiros e Albuquerque, Coelho Netto e João do Rio exaltavam o progresso da nascente capital paulista. Maurício Silva (1999) aborda no artigo “O sorriso da sociedade: Literatura e Academicismo no Brasil” as influências e problemáticas decorrentes da importação da *Belle Époque* francesa.

No Brasil, onde o universo cultural sempre mostrou-se particularmente propenso às influências estrangeiras, houve como que uma importação dos valores cultuados durante a *Belle Époque* francesa, transferindo para o ambiente nativo, senão todas, pelo menos a maior parte das conquistas e achados europeus durante os anos que mediarão a passagem do Naturalismo para o Modernismo, engendrando uma sugestiva espécie de *Belle Époque Tropical*. [...] a principal característica cultural foi a prevalência da vida literária sobre a literatura, isto é, de índices extraliterários tenazes, em detrimento da expressão literária propriamente dita. Com efeito, não foram poucos, nem efêmeros, os elementos mundanos, por assim dizer, que contribuíram efetivamente com a formação de uma eficaz ambientação literária, muito mais consistente do que a própria expressão literária. (SILVA, 1999, pp. 148-149)

O foco do artigo recai sobre a Academia Brasileira de Letras e sobre os literatos do Rio de Janeiro, entretanto, o clima elitista desses primeiros vinte anos do início do século XX é similar ao de São Paulo. Pois, os padrões de sociedade urbana com os prazeres e etiquetas e vida literária são comuns às duas capitais como poderemos perceber através da crônica sobre os bailes da alta sociedade de *Theatros e Salões*. Os “elementos mundanos” que formaram o ambiente literário da cidade estão presentes nas ocorrências do jornal vespertino *Diario Popular*, o qual, segundo o pesquisador Affonso Freitas (1915, p. 214), era um periódico de grande porte ligado à nascente burguesia cafeeira.

Theatros e Salões era publicado diariamente, exceto aos domingos. A maioria das notícias era dada com textos curtos e informativos, porém, na mesma coluna havia algumas análises críticas sobre as peças ou audições apresentadas ao público paulistano. Afora eventuais apreciações com entrecchos das peças de estreia, era aos sábados e às segundas-feiras que se estampavam diversificadas notícias artísticas e mundanas. Pelo motivo de que, aos sábados havia necessidade de comentar o desempenho das exibições da sexta-feira, bem como anunciar os espetáculos do dia e de domingo. As segundas-feiras, majoritariamente, eram marcadas por textos longos, graças aos comentários das apresentações do fim de semana.

A coluna *Theatros e Salões* era subdividida entre assuntos referentes aos teatros, aos cinemas e o subitem “várias notícias”. Para cada casa de divertimento em atividade havia informações básicas como nome do estabelecimento, localização e programação. O subitem “várias notícias” dava conta de uma variedade de assuntos pertencentes ao mundo artístico e cultural. A página dois era também o espaço das colunas sociais: “Sport”, notícias de futebol e do jôquei clube; “Secção Livre”, poemas enviados pelos leitores; “Necrologia”, notas de falecimento; “Cumprimentos”, congratulações do jornal aos seus colaboradores ou íntimos da redação. Porém, no período pesquisado (1909 a 1912), esse formato em que a página dois guarda notícias mundanas não é exclusividade do *Diario Popular*. O jornal paulista *O Estado de S. Paulo* na página segunda e terceira dava lugar às seções: “Os Municípios” com notas de falecimento de todo o Estado; “Artes e Artistas” que contemplava o perambular dos artistas e figuras de destaque da sociedade pelos salões literários e, ainda, noticiava exposições de artes e audições musicais; “Palcos e

Circos” que listava os filmes e os espetáculos do dia, com críticas e o resumo das peças em estreia.

Do mesmo modo organizavam-se a página dois de alguns periódicos cariocas: *Jornal do Commercio* dedicava duas seções à vida mundana e artística da cidade, respectivamente, “Festas e Bailes” e “Theatros e Musicas”; *Jornal do Brazil* publicava diariamente sobre os teatros e salões fluminenses na coluna “Palcos e Salões”; o *Correio da Manhã* destacava diariamente uma peça sobre a qual tecia uma crítica aprofundada na seção “Correio dos Theatros”; *O Paiz*, periódico diário e de circulação nacional, o qual em sua redação mantinha Olavo Bilac, Coelho Netto, Medeiros e Albuquerque e o famoso crítico musical Rodrigues Barbosa, na página dois estampava as colunas “Factos & Echos” e “Vida Social”, consagradas à vida mundana nacional e internacional, além da seção “Artes e Artistas” dedicada aos espetáculos do dia. E, por último, ressaltamos *A Imprensa*, jornal de circulação diária e muito similar ao *Diario Popular*. Ou seja, do mesmo modo, para cada casa de espetáculo em funcionamento havia informações básicas como nome do estabelecimento, localização e programação. Este periódico da cidade do Rio de Janeiro dedicava ao mundo artístico a seção “Theatros & Salões” com um subitem “Várias Notícias”: o primeiro informava os espetáculos diários, enquanto o segundo dava conta de uma variedade de assuntos pertencentes ao mundo artístico e cultural. Dentro do *corpus* de periódicos escolhido, os quais eram publicados nas duas capitais, uma característica notadamente importante de se observar é que nenhuma das colunas teatrais e das crônicas sobre a vida da elite era assinada. Fato que nos coloca de frente a uma problemática: o articulista anônimo.

Em sua autobiografia, organizada no volume *Um homem sem profissão - sob as ordens de mamãe*, de 1954, Oswald de Andrade relata que, a pedido do pai, foi contratado como repórter teatral para a coluna *Theatros e Salões* do jornal *Diario Popular*. Sua incursão no periódico começou sob a assinatura de J. Oswald com a reportagem sobre a viagem do Presidente Afonso Pena, como observamos na introdução.

Deste modo, notamos que o *Diario Popular* era composto por muitas seções/colunas, como descrevemos anteriormente, as quais circundam *Theatros e Salões*. Dentre essas destacamos a seção “Cumprimentos” que reafirma a predileção da folha pelos

eventos da aristocracia e da nascente burguesia cafeeira. Devido à sua característica mundana, a seção oferece muitos elementos para compormos um quadro dos cidadãos importantes e significativos da sociedade paulista bem como para a redação do *Diario Popular*.

A exemplo do dia 11 de junho de 1910, “Cumprimentos” diz que “na sua bela residência, Villa Kyrial, o Dr. Freitas Valle² digno deputado estadual, ofereceu ontem, às 7 horas da noite, um lauto jantar ao nosso distinto colega de imprensa e ilustrado literato, Sr. Carlos Parlagreco (*Diario Popular*, SP)”. Na mesma coluna, no dia 10 de dezembro, o jornal deseja felicidades pelo aniversário do mecenas da Vila Mariana, figura de destaque no meio intelectual da época, anterior aos salões modernistas de D. Olivia Penteadó.

A coluna “Cumprimentos” faz crônica da vida mundana paulistana ao noticiar as recepções na Villa Kyrial ou no Salão Ítala Fausta, dentre outros. Ademais, esta seção traz congratulações diversas às personalidades da época. Neste sentido constatamos que a estrutura da seção “Cumprimentos”, por sua característica mundana, poderia auxiliar na busca de mais elementos que comprovassem a permanência de Oswald de Andrade na redação do jornal, pois além da primeira assinatura para o artigo “Pennando” não havia qualquer outro vestígio de que trabalhasse na redação do periódico.

Deste modo, detendo-nos na coluna “Cumprimentos” do dia 11 de janeiro de 1911, data de aniversário do escritor, encontramos felicitações da redação nos seguintes termos:

[...] cumprimos o nosso **companheiro de redação** José Oswald Junior, aqui muito considerado, quase amado como um *enfant gaté* que o é de todos pela sua constante alegria tão comunicativa e, também pelas suas belas qualidades de espírito e de coração (*Diario Popular*, São Paulo. [grifos nosso]).

Esse excerto que nos informa a permanência do jovem jornalista no diário nos autoriza tratá-lo como repórter da coluna e membro da redação. Tal como tratam outro

² Freitas Valle importante político e mecenas de São Paulo. Por volta de 1902 inaugura a Villa Kyrial no bairro da Vila Mariana, que se configurará até final dos anos de 1920 como um importante salão literário. Nesse salão conviveram pintores, escritores tanto de movimentos de vanguarda quanto os “passadistas”. O nome de Villa Kyrial foi sugerido pelo poeta Afonso Guimarães, amigo íntimo de Freitas Valle. Cf. CAMARGOS, 2001.

colaborador no dia 09 de dezembro de 1910 na mesma seção: “Foi hoje plenamente aprovado nas cadeiras do 4º ano da Faculdade de Direito o nosso prezado e talentoso **companheiro de redação** Sr. Theophilo Dias Andrada Mesquita, com quem cordialmente nos congratulamos”. (*Diario Popular*, São Paulo. [grifos nosso]). Podemos citar, ainda, o dia 31 de maio de 1909 com a notícia de um *five o clock tea*, promovida em benefício do congresso de estudantes; realizaram-se várias danças e “durante a batalha de flores foi oferecida ao **nosso representante** uma linda *corbeille*”. (*Diario Popular*, São Paulo. [grifos nosso]). Para finalizar a descrição da festa faz-se uma listagem das pessoas presentes, entre elas “Domingos Coelho Junior **por esta folha** (*Diario Popular*, São Paulo. [grifos nosso])”. Tais denominações como “companheiro de redação” ou “nosso representante” podem ser consideradas como mais uma evidência de que Oswald de Andrade compunha o quadro regular do periódico.

Esses diferentes modos de tratamento que distinguem os membros da redação nos auxiliaram a verificar que certamente Oswald de Andrade trabalhou repertoriando os espetáculos para a coluna *Theatros e Salões*. Além disso, às constatações acima demonstradas se somam a verificação da predominância de textos não subscritos. Fatores que metodologicamente são relevantes quando nos referimos à voz narrativa de *Theatros e Salões*, em vista da impossibilidade de identificação das autorias nos leva a classificar a voz narrativa desta coluna do jornal *Diario Popular* como a voz de um articulista plural, uma escrita diegética. Neste sentido podemos afirmar que o formato e o conteúdo de *Theatros e Salões* não o particulariza frente às outras colunas especializadas em teatro. Visto que, assim como Chalmers (1976), entendemos que a coluna *Theatros e Salões* do *Diario Popular* faz parte da “imprensa informativa” dos grandes veículos de comunicação.

As considerações comparativas entre os periódicos de São Paulo e Rio de Janeiro e a compreensão do entorno, nos interessam à medida que percebemos a importância desta página dois. Pois, em todas as publicações da época ela adquire um caráter frívolo e guarda também o que poderíamos denominar de uma crônica mundana da cidade de São Paulo lida pelas páginas de *Theatros e Salões*, ou mesmo um teatro nos salões.

II. 1. 1. Crônica mundana e a estreia de Oswald de Andrade no *Diário Popular*.

Antes dos paulistas, como consequência de pertencerem à Capital Federal, os jornais cariocas foram abrindo espaço para o mundanismo literário. Sendo um dos expoentes João do Rio com a seção “Cinematógrafo” da *Gazeta de Notícias* e mais tarde em *O Paiz* com a coluna “Pall-Mall-Rio”, as quais são puras imitações de Michel-Georges-Michel, o cronista da alta sociedade de Deauville e da Cote d’Azur (BROCA, 2004, p. 37). Flora Süssekind em *Cinematografo das Letras* (1987) observa que, assim como outros críticos citados anteriormente, a ideia do progresso será a alavanca motriz de todo um Brasil que se moderniza, tanto que no início do século XX, como anotamos anteriormente, houve uma frase de ordem que se a notabilizou nas rodas intelectuais brasileiras: “O Rio civiliza-se.” A então capital brasileira, passava por uma época de grandes transformações urbanas que, igualmente, foram transpostas para vestimenta, comportamento, literatura e para o jornalismo que inaugurando um estilo síntese da *Belle Époque*: as colunas sociais.

Do mesmo modo, *Theatros e Salões*, refletindo a tendência à modernização da cidade de São Paulo, exprime em suas páginas as modificações e pretensões das elites dirigentes, a nascente burguesia cafeeira com ares de aristocracia, pois eram políticos e fazendeiros oriundos do Império que novamente tomavam o poder oficial e monetário (NEEDELL, 1993). Esta elite tinha necessidade de consolidar seu espaço de acordo com a ideologia de sua classe, acreditando que “quando ela se imprimisse com força na paisagem e nos próprios contornos da vida social, estaria, então, sendo selada a sorte dessa ideologia-mundo sólida e sem fronteiras” (PADILHA, 2001, p. 17).

Segundo Heloisa Faria Cruz, no livro *São Paulo em papel e tinta* (2000), entre os anos de 1870 e 1920 a capital paulista deixa de ser um burgo de estudantes e cresce aproximadamente vinte vezes, colocando em convivência operários, estudantes, prestadores de serviço e a elite cafeeicultora, que juntos inauguravam um ambiente urbano onde

[...] as experiências vividas e pensadas por esses diferentes grupos sociais manifestam-se nos processos de construção dos modos de viver. Instituindo

espaços novos de convivência, ruas movimentadas, fábricas, oficinas, lojas, associações recreativas, culturais e políticas, cafés, teatros, cinematógrafos, escolas, etc., as experiências sociais desses sujeitos confrontam-se no desenho da nova cidade. (*Idem*, p. 63).

São Paulo, similarmente à capital do Brasil, passava por grandes transformações como expansão dos bairros devido ao fluxo constante de imigrantes, abertura de avenidas, a circulação de automóveis, a construção de novos espaços de convivência, como teatros. E “nesses novos espaços da vida urbana, de inúmeras e complexas maneiras, a escrita, e principalmente a palavra impressa, estabelece novas articulações na vida cotidiana da cidade” (*Idem*, p. 66). É esta palavra impressa nos jornais que nos dá a possibilidade de enxergar a “Cidade das letras”. O espaço urbano e letrado faz surgir um novo homem de letras, que incorporado às necessidades cidadinas, utiliza o exercício na imprensa como “alavanca de ascensão social, da respeitabilidade pública e da incorporação aos novos centros do poder, [...] sustentado pela pluralidade de centros econômicos que a sociedade burguesa em desenvolvimento gerava” (RAMA, 1985, p. 79).

O artigo “Pennando”, apesar de guardar algumas particularidades com relação à crônica mundana apresentada em *Theatros e Salões* e *O Pirralho*, está mais próxima do que Antonio Candido (1980) define como o texto representante do gênero crônica:

para muitos pode servir de caminho não apenas para a vida, que ela serve de perto, mas para a literatura. Por meio dos assuntos, da composição solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão certa profundidade de significado e certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição. [E pelo] [...] fato de ficar tão perto do dia-a-dia age como quebra do monumental e da ênfase. A crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, sobretudo porque quase sempre utiliza o humor. [E] [...] o seu intuito não é o dos escritores que pensam em “ficar”, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. Por isso mesmo, consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um; e, quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua

durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava, talvez como prêmio por ser tão despreziosa, insinuante e reveladora. (pp. 05-07).

Apesar da especificidade estilística estudada por Candido descrever um momento em que esse gênero jornalístico memorialístico fluído já está consolidado como tal, ainda assim, o texto ou o modo como foi tecido “Pennando” está mais próximo do escrever ao “rés-do-chão” do que o estilo do que crônica social inaugurada na imprensa brasileira por João do Rio. O jornalismo de *Theatros e Salões* está ligado a esta forma de columnismo de João do Rio, mas o gênero de crônica mundana só pôde tomar forma porque os jornais e revistas passaram a dedicar mais atenção e espaço ao que foi considerado elogio do supérfluo. Não era. Era o relato de um processo “civilizatório” que, em finais do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, chegava a um Brasil administrado e influenciado pelas elites cafeeiras. O Brasil era um país ainda mais subdesenvolvido e suas elites, inspiradas em sofisticções europeias, sobretudo francesas, tentavam imprimir ao país e, principalmente, ao Rio de Janeiro e São Paulo um ritmo progressista.

O ritmo progressista desse processo, pelo qual passava as duas cidades, imprime à narrativa jornalística a velocidade e a fugacidade próprias daquele tempo. De modo que, assim como constatamos tais características nas páginas do *Diario Popular*, esses sintomas estavam igualmente presentes nas páginas da revista literária *O Pirralho*, no período consultado, que abrange da publicação número 1, em 12 de agosto 1911, ao número 27, em 10 de fevereiro de 1912. Dentro do recorte temporal proposto para *O Pirralho* foram privilegiadas três seções por se assemelharem aos assuntos de *Theatros e Salões*: “De Camarote”, assinada por “Maneco o crítico” ou “Cícero Silvestre”; “O Pirralho nos cinemas”, sem subscrição; e “Vida Mundana”, por “Jayme da Gama”. Os pseudônimos são atribuídos a Oswald de Andrade que, segundo a pesquisadora Maria de Lourdes Eleutério, não escapou incólume às influências jornalísticas e literárias da *Belle Époque*, outrossim,

[...] criou seus próprios veículos, inovou na escrita, na temática e nos rumos da arte nacional. *O Pirralho* (1911-1918), que trazia como subtítulo “semanário ilustrado de importância... evidente”, desenhou a geografia da cidade, renunciando renovação literária em termos de conteúdo e linguagem. Seu perfil era o do jornalismo cultural, pondo em relevo a vida artística e cultural de São

Paulo, trazendo embutida forte análise política. O espectro temático do impresso foi amplo, com seções sobre teatro, cinema e crítica literária. Concomitantemente, Oswald de Andrade fornecia um panorama das atividades, integrando comentários, elaborados para a seção “Vida mundana”, uma espécie de colonismo social dos eventos da burguesia paulista. *O Pirralho* notabilizou-se, sobretudo, pela crônica de costumes, que realizou captando as vozes de uma cidade que se industrializava. [...] (ELEUTÉRIO, 2008, pp. 96-99).

As colunas de *O Pirralho* utilizam a mesma estrutura da imprensa informativa da época, porém a semelhança faz com que o leitor preveja uma seriedade, a qual é frustrada pelo uso de um artifício que pode ser denominado de paródico-irônico que consiste em baralhar um fato sério com espirituosas e ridículas observações com intuito de causar o riso. Como define Hutcheon (1989):

[...] A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distância crítica entre o texto em fundo a ser parodiado com a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser bem humorada, como poder ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. (p. 48).

O Pirralho parodiava um modelo que poderia ser reconhecido por qualquer leitor de jornal do período, a qual se caracterizava pela seguinte estrutura: primeiro a descrição da peça, o desempenho dos atores e cantores acompanhado de uma nota crítica positiva ou negativa às apresentações e para encerrar a apreciação crítica, pouco especializada, análoga à grande imprensa informativa. O responsável pelo texto fazia uso de observações sobre a reação do público, que é medida por aplausos ou a “pateada”³. A seguir, são as figuras importantes daquela sociedade o alvo da pena dos articulistas que listavam os nomes dos presentes, ressaltando, de algumas damas a vestimenta e dos cavalheiros a elegância.

A estrutura informativa, acima descrita, das colunas teatrais tinha a função específica de informar o leitor dos espetáculos em cartaz, bem como do sucesso ou fracasso das apresentações. Para exemplificarmos, abaixo transcrevemos dois artigos: o primeiro de

³ Denominação dada ao ato de bater os pés no chão quando há, por parte do público, um descontentamento com o espetáculo.

Theatros e Salões, seguido d' *O Pirralho*. Estes excertos explicitam tanto a característica dos jornais como o ambiente urbano que descrevemos:

Realizou-se a 2^a *soirée da moda*, organizada no *Chantecler-Theatre*, com extraordinária concorrência de famílias da nossa melhor sociedade, que assim correspondeu aos esforços e boa vontade da empresa.

Ali viam-se as famílias dos Drs. M. Villaboim, Aureliano Amaral, Barata Ribeiro, A. Lima, Coelho Junior. S. Meira, A. Braziliense, Leonidio Ribeiro, Camargo, Alarico Silveira, Luiz Pinto, Rubião, Ribeiro de Souza, R. Margarido Filho, Clovis Glycerio, Joaquim Pinto, Margarido, Affonso Azevedo, Bueno Miranda, A. Prado Junior, G. Redondo, Luiz Dumont, Clovis Andrade, M. Schmidt e Vicente de Azevedo Filho; Srs. Barão Aguiar Vallim, José Cintra, Scipião, Adriano R. Pinto, Antonio Cunha, Raphael Sampaio, Eloy Cerqueira, coronel Cárdua, H. Villela, coronel Diniz Junqueira, J. Barbosa Soulié, A. P. Tameirão, Monteiro, F. de Toledo, Benedicto Mendes, D. Maria C. de Barros, Srtas. Pereira de Souza, João Mendes e outras.

Entre as *toilettes* que apresentavam as senhoras e senhoritas, foram notadas, pôs uma distintíssima dama, as seguintes; Srta. Elly Rocha, *toilettes* em veludo *grenat*; Srta. Villaboim, belo vestido de *schantoung*; Srta. Piza, costume azul marinho; Srta. Cilda Duarte Azevedo, *toilette fraisé*, *écharpe* preta; Sras.: Villela, costume preto, chapéu preto, guarnecido de *glycinias*; Jordão, saia preta e blusa branca; Guilherme Rubião, vestido de sarja branca; Lara, grande manto bege, chapéu preto, guarnecido de plumas; C. Soares, saia de *drap* branco e blusa da mesma cor; Teixeira de Barros, *toilette* em tecido de *bordeaux*; Margarido da Silva Junior, costume lilás, chapéu branco; M. Almeida, costume verde e chapéu preto; Toledo, *toilette* preto e chapéu bege; H. Dumont, *toilette gris*; G. Glycerio, saia azul e blusa azul marinho; Duarte de Azevedo Netto, vestido *fraisé* guarnecido de rendas, chapéu *cloche*; Soulié, costume e chapéu preto, guarnecido de vermelho; Aureliano Amaral, costume branco e preto, chapéu branco; Meira Penna, vestido de seda branca e chapéu enfeitado de rosas; Barbosa, *toilette fraisé*. (*Diario Popular*, São Paulo, 16 dez. 1910).

De *O Pirralho* sobre os salões cinematográficos.

Nem nunca imaginamos que *As Damas Viennenses* pela sua continuidade estivesse aborrecendo a todos.

Pensamos e repetimos que substituí-la, deve ser por outra novidade mais sensacional.

Demais a mais acreditamos que a Cia. Cinematographica prodigalizará aos *habitués* do Íris e do Bijou a ventura de ouvir a deliciosa orquestra. E a razão é muito simples: cada um tem o seu cinematografo predileto.

As *soirées* da quinta e sábado estiveram frias e sem entusiasmo, devido naturalmente as chuvas ininterruptas. Durante a semana vimos *mademoiselles*:

N. N. olhos pretos e cismadores; M. L. M., Z. M. e E. M. prometendo se afastarem do cinematografo; Z. R. e I. R. lamentando o cansaço do último baile; M. C. e A. P. S. engraçadinhas com seus capotes siberianos; A. P. tristonha; L. L. sorrisos disfarçados; A. J. amuada com observações da Titia; R. V. com seu panamá *art nouveaux*; O. G. A. encantada pelos sapatinhos de M. L.;

E. L. fisionomia austera, demonstrando zanga; R. P. vaidosa; T. N. com sua linda trança loira e crespa, o encanto dos namorados; A. F. indiferente; A. G. descontente com as notícias além-mar; J. S. intrigada com a votação de O. G.; L. A. S. séria e altiva; E. M. olhares lânguidos e misteriosos; M. C. *toilette* branca e faixa amarela. (*O Pirralho*, São Paulo, 09 dez. 1911).

Assim podemos perceber que a ironia nos textos de *O Pirralho* acontece quando – depois de um percurso prescrito e ordenado dos elementos que constituem a crítica teatral e a notícia social – o articulista descreve as pessoas presentes com simples iniciais. Desta forma, entendo que ao utilizar somente as iniciais, recurso comum a todas as colunas sociais, demonstra um vício social que vaidosamente necessitava estar estampado nas páginas dos jornais e ser reconhecido pelas características acentuadas pelos articulistas.

Contudo, é importante ressaltar que a ironia presente em *O Pirralho* tem a intenção de ser bem humorada e não significa que o semanário rompa com o “contrato social” depreciando a sociedade, antes, a revista reafirma o “processo civilizatório”, pois dele é parte constituinte e dependente para se legitimar. E, mesmo de modo irônico, o periódico torna-se um representante desta sociedade. O que consecutivamente culminará em uma espécie de “crônica social” na qual a cidade de São Paulo é a grande protagonista.

II. 1. 2. A apresentação da cidade em *Theatros e Salões* e *O Pirralho*.



Figura 1: “Influência da temporada Teatral”. *Revista da Semana*, anno IX – nº 476, Rio de Janeiro, domingo, 27 jun. 1909. p. 12.

Segundo a crônica teatral, a sociedade está em um vertiginoso processo de expansão, porém, a estrutura textual da coluna não apresenta nenhuma característica sofisticada. Há notícias pontuais:

O espetáculo de gala que se deu no São José, comemorando 3 de maio, atraiu até concorrência extraordinária.

Compareceu o Sr. Vice-presidente do Estado, tendo num dos intervalos o nosso grande poeta Olavo Bilac pronunciado um discurso.

O Sr. Bilac falou com sua elegância de sempre, estudando o progresso atual da nossa pátria e tocando especialmente [no] adiantamento do Estado de São Paulo.

Suas palavras terminaram debaixo de aplausos ruidosos e entusiásticos. (*Diário Popular*, São Paulo, 4 mai. 1910).

A simplicidade textual é devida à brevidade da sentença jornalística, sendo as sentenças curtas, característica do bom estilo da narrativa de imprensa (CHALMERS, 1976 p. 52). Essa notícia sobre a palestra de Bilac em São Paulo apresenta características da época na capital paulista; primeiro, o enfoque no deslocamento dos homens de letras e políticos, pois como lembra Rama (1985) essa classe de intelectual adquiriu uma importância relevância social; segundo, os discursos proferidos nos salões que eram comuns nesta época; terceiro, o avanço da cidade do Estado de São Paulo.

Tais efeitos são frutos e características de sociedades que em pouco espaço de tempo experimentam um aprimoramento urbano, com isso, um deslocamento vertiginoso da sua elite, do meio rural para o meio citadino, desejosa de progresso importado das capitais europeias. Segundo Bosí (1994), “nos países de extração colonial, as elites, na ânsia de superar o subdesenvolvimento que as sufoca” (pp. 305-306) buscam progredir rapidamente impondo a manifestação cultural de um grupo que na verdade está “coberto quase sempre de arrancos pessoais, modas e palavras, não logra ferir senão na epiderme aquelas condições, que ficam como estavam, a reclamar uma cultura mais enraizada e participante (*Idem, Ibidem*)”. Por este motivo, as manifestações do proletariado organizadas nas “festa de propaganda” (HARDMAN, 2003, p. 51) anarco-sindicalistas são excluídas dos jornais burgueses e da grande imprensa. A ideologia de classe que tentava superar o subdesenvolvimento estava presente nas comemorações sociais, nos teatros e salões disponíveis. Como podemos perceber nos excertos abaixo.

Realizaram-se ontem o *five o clock tea* e as danças promovidas pelo hábil arquiteto Sr. Francisco Nataroberto em benefício do congresso de Estudantes. A concorrência era numerosíssima e seleta, reinando completa alegria.

As danças começaram às 3 horas da tarde, prolongando-se até alta noite.

Às 9 horas foi servida uma delicada mesa de chá e às 11 horas deu-se começo á batalha de flores.

Durante a batalha foi oferecida ao nosso representante uma linda *corbeille*.

Finalizada festa, falou o Sr. Tito Brasil, agradecendo ao Sr. Notaroberto o concurso prestado á festa e a presença das famílias.

Entre as pessoas presentes notamos as seguintes:

Madames Maria Horta, Adelina Nelsen Ferraz, Cândida Alves Horta, Ribeiro Ratto e Luiza Silveira; senhoritas Marianna Horta, Maria Luiza, Maria Pereira Leite, Santinha Silveira, Jesuína Riveiro Ratto, Guiomar de Souza, Maria Adelaide Horta, Edmeia Vieira de Mello, Adelaide Aguiar, Abigail Alves Horta e Branca Nielsen; cavalheiros, Bento Cardoso, Dr. Queiroz Filho, Dr. Álvaro de Toledo, Dr. Alberto Horta, Durval Rezende, Raul Ramos, Ascendino Fagundes, Francisco Bento Freitas, Bernardino Queiroga, Francisco Horta, Francisco Cunha, Antônio Dias de Almeida, Dr. Nestor Natividade, coronel Climaco de Oliveira, Nardy Filho, João Minervino, Urbano de Vasconcelos, Orlando Flores, Sinésio Braga, Tito Brasil, Paiva Azevedo, Noraroberto, Silvio Corrêa, Antônio Rolim, Siqueira Campos Filho, José Gavião Monteiro, Aníbal Machado, pelo *Commercio*, e Domingos Coelho Junior por esta folha. (*Diario Popular*, São Paulo, 31 mai. 1909).

De O Pirralho:

O que havemos de dizer para cumprir a nossa promessa de contar coisa da moda? As revistas recém chegadas de Paris nada de novo trazem.

Sobre as poeiras das ruas já temos dito tantas coisas.

Para que mais? Seria malhar em ferro frio. É verdade que água mole em pedra dura...

A vida mundana da cidade arrefeceu um tanto após as magníficas noitadas do Municipal.

Mas o curso continua na avenida Paulista. Continua.

E breve, muito breve, teremos dois bailes.

Parece também que vai ser organizado um *five o clock tea* no *foyer* do Municipal.

Por falar em Municipal lembramos de dizer que, muita gente, teve a ventura de assistir às récitas da companhia Titta Ruffo irá ao Rio onde tudo é mais fácil. Lá, ao que parece, não existe privilégios absurdos nem muralhas da China.

Esta revolução de algumas famílias do escol é uma bela lição a certo grupinho.

Mas deixemos de lado essas coisas tristes.

A dois dias que a cidade anda movimentada.

Quantos palminhos [*sic*] de rosto bonitos não temos apreciado?! Infelizmente o estreito limite dessa crônica não permite que cite nomes de todos.

Poderemos, todavia, dar as iniciais de algumas: Mmes.: C. da S. P., S. M., C. de M. B., M. C., R. C. da S., E. C., C. C. e Mlles.: A. P de O., M. A. de M. N., A. E. A., O. M., Q., D., e H. C. de F., M. T. de C., L. e A. de A., P. A. e vinte outras mais. (*O Pirralho*, São Paulo, 07 out. 1911).

Apesar da numerosa plateia presente nos teatros, cinemas e salões, em uma crônica denominada “Theatro Municipal” o articulista de *Theatros e Salões* queixa-se do público. O texto é motivado pela discussão sobre a inauguração do teatro municipal. Num dado momento, o articulista anônimo alude ao público que vai à ópera, operetas, em sua maioria em língua estrangeira e fica “dormitando”, só “acordando para as palmas”. E cobra dessa população um empenho. Pois, segundo ele

[...] não podemos aceitar a argumentação da pouquidade de público; Buenos Aires tem uma população de oitocentos mil e tantos mil habitantes, cerca de novecentos mil, sustenta permanentemente dez e doze casa de espetáculos. Muito não é que São Paulo, com trezentos e tantos mil habitantes, sustente três teatros sequer. (*Diario Popular*, São Paulo, 3 maio 1909).

Uma das obrigações de etiqueta do homem cosmopolita era participar das convenções, como quando Brito Broca (2004) comenta das “memórias *Minha vida*, Medeiros e Albuquerque, [que] diz ter sido ele quem, ao regressar de Paris, em 1906, lançara no Rio de Janeiro as conferências remuneradas” (p. 164). Este tipo de evento foi muito popular, pois todos queriam ver homens como Olavo Bilac e Coelho Netto discorrerem sobre os mais diversos assuntos. “Enchia-se o recinto de senhoras e de homens para ouvir Coelho Neto, Bilac, Nepomuceno⁴ e Medeiros e Albuquerque” (BROCA, 2004, p. 164). Entre os conferencistas, nas diversas palestras anunciadas pelas colunas de *Theatros e Salões*, destacamos Antônio Piccarolo.

As 8 ½ horas da noite de hoje realiza-se uma bela festa no salão do Conservatório Dramático e Musical, promovida pela diretoria do Ginásio Ítalo Brasileiro.

Além dos delicados números de música e concerto, haverá então duas conferencias: uma – pelo Sr. Raposo de Almeida e outra – pelo professor

⁴ Alberto Nepomuceno foi diretor do Instituto Nacional de Música. Maestro e compositor brasileiro do final do século XIX, começo do XX. CASTAGNA, Paulo. *Um século de música Brasileira*, de José Rodrigues Barbosa. Pesquisa referente ao triênio 2004-2006 no Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, fevereiro de 2007.

Antônio Piccarolo⁵, sobre o tema – *La missione degli italiani all'estero*. (*Diario Popular*, São Paulo, 19 ago. 1910).

Além das conferências, são comuns audições de alunas do Conservatório Dramático e Musical, os quais têm à frente os professores Luigi Chiafarelli e Agostino Cantú. Eles promovem pequenos concertos aonde se encontram estudantes e músicos profissionais. E a “excelente escola de piano do maestro Luiz Chiaffarelli, que tem produzido artistas de valor como Antonietta Rudger Miller (*Diario Popular*, São Paulo, 26 out. 1909)”. No dia 24 de julho de 1911 “a exímia cantora, Margueritte Picard, da Ópera de Paris, realiza no salão do Conservatório um concerto. [...] Acompanhamentos aos pianos serão feitos por Luigi Chiaffarelli e A. Cantú” (*Diario Popular*, São Paulo).

Dotada de uma cultura internacional, essa sociedade paulista, por onde circula e se integra Oswald de Andrade, tem a preocupação em utilizar termos estrangeiros. O que de certa forma lhe confere um *status*, pois “o não aportuguesamento dos termos estrangeiros é um procedimento comum da época. [...] cumpre ademais a função de revelar a sua tendência a cidadão do mundo, dono de um vocabulário cosmopolita” (CHALMERS, 1976, p. 52). O empenho para o cosmopolitismo no Brasil tinha tanta força que no dia 06 de janeiro de 1911 destaca-se uma notícia sobre uma peça de Graça Aranha:

Paris, a senhorita Greza Proozor, filha do conde Proozor, ex-ministro da Rússia em Buenos Aires, está se destacando com a carreira teatral. A senhorita fez uma bela apresentação, no Theatro Real do Parque de Bruxellas, no papel de Edda Glaber. No Theatro L'Œuvre, foi muito aplaudida em sua estréia. Nesse mesmo teatro irá estrear peças de Ibsen. E em janeiro ira tomar parte na peça *Malazarte*, de Graça Aranha. (*Diario Popular*, São Paulo, 06 jan. 1911).

Para, no dia 7 de março de 1911, dizer que “foi realizado em Paris um banquete em comemoração ao sucesso da peça *Malazarte*, de Graça Aranha” (*Diario Popular*, São Paulo). Lugné Poe ao montar peças de Ibsen na França divulga as obras do teatrólogo norueguês por todo o mundo. No Brasil, com a presença do conde Proozor, especialista na

⁵ Militante fundador do Partido Socialista Italiano, em 1892, tornou-se um de seus intelectuais proeminentes, tendo dirigido jornais e sindicatos ligados ao Partido. E participou ativamente da luta contra o fascismo no Brasil. Ver HECKER, Frederico Alexandre de Moraes. *O Socialismo em São Paulo: a atuação de Antonio Piccarolo*. Tese USP, 1996.

obra desse último, foi promovida nos salões de Petrópolis a divulgação de Ibsen. Consequentemente, todos os salões importantes irão apropriar-se do dramaturgo norueguês. E a literatura brasileira desse período terá uma influência de pura inspiração ibseneana: a peça *Malazarte* de Graça Aranha, por exemplo, escrita diretamente em francês, reafirma a influência (BROCA, 2004 p. 174).

A maior atenção da coluna é para as óperas e peças de teatro. A peça *La Nave*, para a qual foi dado o “entrecho do magnífico trabalho de [Gabriel] D’Annunzio, que hoje a companhia Della Guardia leva à cena no *Sant’Anna*, pela primeira vez na América do Sul. A peça está montada com um luxo incomparável, sendo preciosíssima a *mise-em-scene*” (*Diario Popular*, São Paulo, 20 abr. 1909). E teve o público de São Paulo a oportunidade de assistir e de aplaudir o trabalho “dessa eminente criatura. [...] a fiel expressão dessa Basíliola, [...] que retorna à corte de Bizâncio para vingar o pai, de quem os olhos haviam sido vazados por ordem da família de Grático” (AMARAL, 1979. p. 347). De acordo com o livro de Brito Broca, *A vida literária no Brasil: 1900* (2004), D’Annunzio influía sobre os poetas dissidentes do final do século XIX e o poeta Felipe d’Oliveira sabia de cor *La Nave* inteira (p. 191). Essa companhia estreou na temporada no dia 17 de abril e obteve grande atenção do periódico. Primeiro pela relevância da atriz Clara Della Guardia. No entanto, ao que parece, esses comentários surgem, antes, pela novidade que causa a peça *La Nave* de D’Annunzio, visto que São Paulo recebe a “honra” de ser a primeira cidade em que a peça foi apresentada fora da Itália. Ou seja, demonstrando o já desenvolvido centro cultural em que se transformara a capital paulistana.

“E assim no segundo semestre de 1909, proliferaram os grandes do teatro francês e italiano, como Le Bragy, Gabrielle Dorziat, Sylvie, Emma Gramatica, Ruggero Ruggeri, Nina Sanzi” (MAGALDI; VARGAS, 2000, p. 49). Esta última, uma brasileira que fez a sua formação e carreira artística nos palcos europeus, principalmente franceses, apresentara uma peça de Medeiros e Albuquerque, *O Escândalo*, da qual dirá um articulista que

[...] é uma peça inteligente, onde há espírito às vezes, algumas cenas de valor, mas cuja idéia é mal realizada na cena. Falta-lhe a harmonia, o que se explica sendo o primeiro trabalho teatral do escritor brasileiro. E, nas situações que

movimenta, não existe a naturalidade precisa para a vida do drama. De resto, o trecho não sendo comum é posto em cena sem os atrativos necessários à vitória. Enfim, *O Escândalo* foi uma tentativa mal sucedida. Medeiros e Albuquerque, com certeza um dos mais robustos talentos que ornaram as letras brasileiras de hoje, não tem qualidades para o teatro. (*Diário Popular*, São Paulo, 29 set. 1909).

Outra figura importante é Emma Gramatica, que se despede da capital no dia 10 de agosto de 1909, segundo a coluna “é um dever para o nosso público e para a colônia italiana levar ao menos hoje o seu aplauso à célebre artista que tão injusta frieza tem encontrado nos seus compatriotas e no povo de São Paulo”. (*Diário Popular*, São Paulo). Emma estreou na temporada paulista no dia 6 de agosto de 1909, no teatro Polytheama, com *Marcha Nupcial*, de [Henry] Bataille. E desde a primeira apresentação, a coluna chama a atenção para a pouca concorrência.

No livro de memórias Oswald de Andrade (1990) confessa que se interessava muito mais pelas operetas de uma companhia italiana, de que era estrela Giselda Morosini, por quem se apaixonou de longe (p. 55) e no dia 20 de outubro de 1910:

Anunciando-se o reaparecimento de Giselda Morosini, com a companhia Lahoz, o *Polytheama* esteve repleto, sendo muito grande o número de famílias.

E em nada enganou o atrativo que trazia consigo o nome da simpática artista. Morosini é a mesma atriz *chic*, graciosa e inteligente que tantas vezes já conquistou São Paulo com a fascinação do seu sorriso e da sua voz. (*Diário Popular*, São Paulo).

As críticas veiculadas no *Theatros e Salões* apresentam uma pretensa crítica negativa em relação às peças ligeiras ou atores menos famosos. No entanto, em dias de apresentação de uma companhia, a opinião do repórter podia modificar-se, passando da ironia ou prévio descontentamento com a peça ao elogio do ator. A exemplo da crítica veiculada no dia 29 de Julho de 1911 sobre a peça “*La Fiaccola sotto i Moggio*”, na qual a atriz principal era Mimi Aguglia. A coluna diz: “a peça, cujo valor como criação é muito pequeno, tendo, entretanto, uma forma aprimorada e bela, o que não é suficiente para o teatro, desenvolveu-se com uma morosidade inaudita por todos os quatro atos” (*Diário Popular*, São Paulo), mas, adiante, ainda sobre a atriz, escreve: “enfim, Mimi não desmereceu dos louvores recebidos nas noites anteriores, sendo muito aplaudida pela

regular assistência” (*Diario Popular*, São Paulo, 19 jul. 1911). O termo “regular assistência” indica um índice de insucesso das peças, no decorrer da coluna, durante o período pesquisado.

Na mesma temporada em que há um descontentamento por parte do articulista de *Theatros e Salões* com a companhia de Mimi Aguglia, Oswald de Andrade escreve um espirituoso texto de como ocorreu o batismo de *O Pirralho*, como nos lembra Brito Broca (2004)

O Pirralho conta que, louco de amor, a ela se apresentou uma noite, declarando-lhe: ‘Ó sacerdotisa da dor! Eu amo o teu olhar que corta fundo...’, e nesse tom prosseguiu a exaltar-lhe a alma siciliana, a paixão estonteadora, a vida soberba, até que Mimi, não podendo mais conter-se de rir, perguntou-lhe se queria um autografo. Encabulado *O Pirralho* respondeu: ‘Não é isso, eu não sou nenhum anarquista para nascer e não me batizar. Eu quero que a senhora seja minha madrinha.’ Mimi gostou, riu, aceitou o convite, e juntamente com Mascagani, que na ocasião também se achava em São Paulo, levou *O Pirralho* à pia batismal. (p. 311).

Pietro Mascagni, maestro e compositor italiano, produziu óperas como *Cavalleria Rusticana* e *Iris*, e a esta afirmação de *O Pirralho* podemos conferir na coluna, no dia 1 de agosto de 1911:

Era facilmente prevista essa afluência de público, essa nota dada pela nossa *élite*. Mascagni, que aqui não veio buscar consagrações, é um vulto de nome universal: lá fora, em meios de exigências que um grande acuro de arte justifica, a sua obra, a sua jornada artística e o seu nome gozam de um quase culto, e se discordância tem havido na alta crítica, sempre a sua individualidade e o seu mérito saem triunfantes no respeito e consideração que todos lhe dispensam acatando um passado de talento e de trabalho.

Como São Paulo discordar de uma tradição que fez com tanto brilho? (*Diario Popular*, São Paulo).

No texto acima há um resumo do sentimento cosmopolita da cidade de São Paulo, sendo Mascagani um artista aclamado no mundo todo, principalmente na Europa, então, “como São Paulo discordar de uma tradição que fez com tanto brilho?” À chegada desse grandioso maestro, a cidade de São Paulo estava apreensiva, pois “o Theatro Municipal estava praticamente concluído e só se falava da inauguração. [...] No entanto,

essas previsões não se confirmaram e o aclamado maestro se apresentou em São Paulo no modesto embora prestigioso recinto do Polytheama”. (CERQUEIRA, 1954, p. 74).

O incipiente cinema nacional não ficou alheio à visita do insigne compositor. Uma das filmagens realizada, pela empresa de Francisco Serrador e exibida no salão de cinematógrafo do Bijou-Theatre foi *A chegada do maestro Mascagni em São Paulo*. O mercado cinematográfico paulista era diminuto com relação à produção de filmes próprios, pois a grande parcela de exibição provinha das empresas europeias e americanas. O cinema nacional no ano de 1911 contava com uma produção de mais ou menos quatro anos no Rio de Janeiro. Em São Paulo, segundo Vicente de Paula Araújo, no dia 26 de setembro de 1908 a empresa de Pascoal Segreto além de exibir as novidades cinematográficas das casas Pathé, Gaumont, Cines, também exibira fitas nacionais, nas quais o público paulista tivera a ocasião de observar as particularidades da Exposição.

Pela primeira vez em São Paulo foram exibidas as fitas nacionais fotografadas por Afonso Segreto, irmão de Pascoal. As fitas foram: *Curso de Carruagem na Exposição*, *Almoço à imprensa no Restaurante do Pão de Açúcar*, *Exposição da Seção Pecuária*, *Almoço aos Conselheiros Argentinos no Pavilhão Nacional de Agricultura*. (ARAÚJO, 1981, p. 159).

Segundo nossa observação, a empresa Serrador estreou a novidade do cinema cantante em começo de janeiro de 1910. Nessas sessões são cantados trechos de grandes obras do repertório mundial de óperas. Conforme o trecho a ser exibido, havia um barítono, um tenor, um soprano etc. Entre as gravações estão *Il Pagliaccio*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *Tosca*, *Aida*, *La Bohème*, *Barbière di Siviglia*, *Fedora*, entre tantos outros grandes clássicos. “No cantante estreará mlle. Amica Pellissier, que se fará ouvir na romântica *Vissi d’arte*, da *Tosca*”. (*Diário Popular*, São Paulo, 13 fev. 1910).

A partir de 28 de setembro de 1908 o Sr. Ruben Guimarães, empresário do Íris-Theatre, deu início aos filmes musicados. Para isso contratou o barítono paulista Luis de Freitas para ficar atrás do pano, onde eram projetadas as cenas muito bem combinadas. (ARAÚJO, 1981, pp. 159-160). E as filmagens eram feitas, geralmente, com os artistas-cantores abrindo bem a boca, cantando trechos de operetas, óperas, zarzuelas ou canções francesas ou italianas. (*Idem, Ibidem*, p. 172).

O cinema ou “salões de cinematografo” exibiam muitas fitas de produtoras norte-americanas e europeias, as mais importantes: Cines, Nordisk Film, Kinema, Edison, Gaumont, Pathé, Ambrosio, Lober, Lux, Essanay, Eclair, Itala, Film d’Art, Biograph, Radios, Vitagraph, que não só produziam filmes dramáticos ou cômicos, como mantinham uma linha de documentários; esses, descritos como “fitas naturais”, nos quais eram exibidas paisagens exóticas, bem como curiosidades científicas de plantas e animais. E por fim as fitas de jornais, como *Jornal Gaumont* e *Pathé Journal*, as quais mostravam atualidades.

Desses jornais cinematográficos, temos uma tentativa da empresa Serrador em lançar o *Bijou Journal n° 1*, no estilo do *Pathé Journal* francês, apresentado em suas salas. O *Bijou Journal* era um jornal semanal que tratava dos fatos interessantes ocorridas durante a semana. Mas infelizmente teve uma duração curta com apenas quatro ou cinco semanas (*Idem, Ibidem*, pp. 187-188).

Em certo momento no ano de 1910, as empresas Bijou (Francisco Serrador), Radium (José Balsells) e Iris (Ruben Pinheiro Guimarães) começaram a disputar o mercado exibidor de jornais cinematográficos⁶. No dia 1 de agosto o Bijou anunciava “para hoje a exibição, pela primeira vez, da bela fita *Pathé Journal*, da casa Pathé”. (*Diario Popular*, São Paulo, 01 ago. 1910); no dia 27 de setembro “em repetição do primeiro número do *Bijou Journal*”. (*Diario Popular*, São Paulo, 27 set. 1910) e no dia 18 de outubro o salão Radium dizia que “o *London Journal*, foi exibido ontem neste salão, alcançou franco sucesso. Hoje será repetido”. (*Diario Popular*, São Paulo, 1910). Nesse momento o *Pathé Journal* estava no n° 12, e o *Bijou Journal* no n° 3. De qualquer forma o *London Journal* não será mais apresentado. E no dia 24 de novembro “mais uma grande concorrência tiveram ontem as sessões neste alegre teatrinho, destacando-se as magníficas fitas *O fim de Lincoln*, histórica, e *Gaumont, actualidades n° 2*, que serão hoje repetidos”. (*Diario Popular*, São Paulo, 24 nov. 1910). E depois de dois meses a empresa Serrador firmava uma exclusividade nos “jornais cinematógrafos”. Exibia o *Pathé Journal*, *Bijou Journal* e agora com *Gaumont*,

⁶ Segundo Vicente de Paula Araújo, a empresa de José Balsells abre concordata no dia 24 de agosto de 1909. O que o impossibilitaria de ser dono do Radium ainda nesse dia da notícia. Entretanto, somente José Inácio de Melo Souza se deteve sucintamente sobre o assunto. Diz que a uma multa aplicada ao cinema no mês de agosto de 1910 em nome de Antônio Bittencourt Filho, chamava-o de “representante” da sala. ARAÚJO, Vicente de Paula. *Op. cit.* p. 174; SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac São Paulo, 2004. p. 217.

actualidades. No entanto, sua hegemonia é desfeita no dia 2 de dezembro, quando o Íris anuncia que repetirá a fita do *Gaumont Jornal*, nº 2 em vista do sucesso. A partir desse dia, o Bijou apresenta intermitente o *Pathé Jornal* e o Íris o *Gaumont Jornal*.

Ainda segundo o livro *Imagens do Passado*, no período de 1907 a 1911 esses três empresários da cinematografia “controlavam a distribuição e a exibição de filmes na capital e no Estado pelos processos de venda e locação”. (SOUZA, 2004, p. 212). O predomínio culminou em uma Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB) conglomerando os mais fortes empresários do ramo.

Constitui-se nesta capital uma empresa, que explorará teatro e cinema, nas cidades de São Paulo, Santos e Rio, e nos seus receptivos Estados. Os diretores, da nova companhia que incorpora as empresas F. Serrador e Iris-Theatre, são; Silverio Ignarra Sobrinho; dr. Candido de Camargo; F. Serrador; Antonio Bittencourt Filho; Antonio Gadotti. E fazendo parte com capital Conde Asdrubal do Nascimento; A. von Bülow; A. Zerrenner; coronel Francisco da Cunha Bueno; comendador Oscar do Nascimento. A companhia ‘fusionou’; Bijou, Radium, Íris, Chantecler (de S. Paulo); Pavilhão dos Campos Elyseos e teatro Colombo, Colyseu Santista (de Santos); S. Pedro de Alcântara, Chantecler (do Rio). As ações da companhia hoje já são procuradas. (*Diario Popular*, São Paulo, 01 jul. 1911).

Pois, como vai especificar mais historicamente Souza (2004), com o

[...] domínio do mercado exibidor paulista e paranaense, Serrador deu o grande salto com a constituição da sociedade anônima CCB. [...] Os objetivos eram a exploração de cinemas (exibição), compra e venda de aparelhos de filmes (importação / distribuição) na cidade de São Paulo e fora dela, ou onde lhe conviesse. Embora a produção de películas fizesse parte do arcabouço da anterior F. Serrador & Cia., essa atividade fora deixada de lado novo contrato social, apontando para o aspecto marginal que a produção de filmes tomou. Contribuindo, assim, para o fim o período dos filmes cantantes. (p. 220).

Junto com o cinema eram apresentadas, em algumas salas, as “curiosidades”. Quase sempre sobre pessoas fora do padrão, como homens altos, baixos, gordos, magros dentre tantas outras características consideradas bizarras. Os numerosos artifícios criados pela empresa Serrador para atrair o público não eram inovadores. Como podemos perceber,

foram usados em diversos momentos e além de cinemas eram aproveitados em salões e teatros:

exibi-se ao nosso público o *fakir* indiano Amar Nath, que promete maravilhas. No programa figuram coisas interessantíssimas, como sejam: puxar um carro com a força apenas do olhar, fazer uma fogueira na cabeça de uma pessoa qualquer sem molestá-la, etc, etc. A sessão terá início as 8 ½ horas da noite, no salão das Classes Laboriosas, a rua do Carmo nº 39. (*Diario Popular*, São Paulo, 6 ago. 1909).

Como já dissemos, a presença desses relatos na coluna é uma constante. Variam os locais, mas a tendência aos objetos “curiosos” é a mesma. Nesse sentido, em quaisquer casas de espetáculo poderiam figurar esses shows de curiosidades. O teatro São José, depois da estada da companhia Lahoz, exhibe uma *troupe* de “variedades” na qual o Sr. Giordano se apresenta como um verdadeiramente prodigioso hipnotizador; e o Sr. Donnimi, em suas múltiplas e rápidas metamorfoses é calorosamente aplaudido. Cada espetáculo do São José é sempre uma atraente novidade, onde o público tem concorrido com muita afluência. (*Diario Popular*, São Paulo, 16 fev. 1910). E, apesar do teatro sempre ser a atração principal, é possível perceber que esses espetáculos de variedade recebiam grande número de público.

II. 1. 3. Uma época que fertiliza *Os Condenados* e *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

No período pesquisado, 16 de abril de 1909 a 30 de agosto de 1911, existiram 18 ocorrências sobre a Exposição de Bellas Artes de São Paulo. Sempre com considerações administrativas. Todavia, nos parece interessante ressaltar essa notícia porque através do texto podemos conhecer os homens ativos da sociedade paulistana, os quais em sua maioria são políticos e integrantes de famílias abastadas.

Como estava anunciada no salão do escritório da Companhia Paulista, o conselho geral da Exposição de Bellas Artes.

Estando presente a maioria dos membros, às 4 horas da tarde, deu-se começo à sessão, assumindo a presidência o senhor Dr. Alfredo Pinto, que convidou para secretário o Sr. Amadeu Amaral.

Escusaram-se por não poderem comparecer os Srs. Ricardo Severo, Dr. Armando Prado e Azevedo Barranca, por moléstia em pessoa da família, tendo sido o primeiro representado pelo Sr. Dr. Augusto de Toledo, o segundo pelo Sr. Amadeu Amaral e o terceiro pelo Sr. Dr. Adolpho Pinto.

O Sr. Augusto Barjona representou também o Sr. Dr. Carlos de Campos e o Sr. Amadeu Amaral o Dr. Raphael Sampaio, que por achar-se enfermo, não pode comparecer á reunião.

Fez-se a leitura do projeto de regulamento, que foi aprovado.

Passou-se depois a eleição da diretoria do conselho geral, que terá que funcionar como “comissão executiva”.

Anunciada a eleição, o Sr. Nestor Pestana propôs que ela se fizesse por aclamação. Aceito esse alvitre por unanimidade de votos, fez S.S. uma segunda proposta: que se aclamasse a seguinte diretoria;

Presidente, Dr. Adolpho Pinto.

Vice-presidente, Dr. Sampaio Vianna.

Primeiro secretário, Amadeu Amaral.

Segundo secretário, engenheiro Augusto de Toledo.

Tesoureiro, engenheiro Júlio Miccheli.

Ainda essa proposta foi unanimemente aceita - com as naturais restrições apenas, da parte dos escolhidos. Suspendeu-se em seguida sessão.

A diretoria do conselho geral (comissão executiva) reunir-se-á na próxima segunda-feira para iniciar os seus trabalhos.

Eis o regulamento:

Art. 1º - Os abaixo assinados promovem a realização, em São Paulo, de uma exposição anual de belas artes, a qual poderão concorrer todos os artistas domiciliados no Brasil ou artistas brasileiros residentes no exterior, e que compreenderá as seguintes secções.

1ª Pintura.

2ª Escultura.

3ª Arquitetura.

4ª Artes decorativas.

Na primeira exposição, por falta de tempo, para maior desenvolvimento, serão observadas, se a comissão executiva assim o entender, as seguintes restrições quanto a esta parte do programa a desempenhar.

A quarta secção será limitada à decoração em painéis, *croquis* e ornatos arquitetônicos.

Na terceira secção (arquitetura) serão aceitos: desenhos, plantas, *croquis*, fotografias e *maquettes*, só, porém, representando obras completas ou aspectos conjunto.

Art. 2º - A exposição abrir-se-á em qualquer dia do mês de Dezembro de cada ano e encerrar-se-á em fins de janeiro, podendo, porém, transferir-se o fechamento para além daquele mês, se assim se julgar conveniente.

Art. 3º - Os abaixo assinados, reunidos, em conselho geral, elegerão cada ano uma diretoria, composta de uma presidente, um vice-presidente, um primeiro secretário, um segundo secretário e um tesoureiro, ficando essa diretoria constituída em comissão executiva e encarregada de preparar, instalar e dirigir a exposição, com amplos poderes administrativos.

A comissão executiva tornará a si todos os compromissos são pecuniários, será responsável pelo movimento de fundos e fará, a seu tempo, a liquidação. Encarregar-se-á também de funcionar como júri, quer para a admissão ou recusa dos trabalhos enviados, quer para distribuição dos prêmios, Pra cumprir esta parte das suas atribuições, poderá recorrer ao auxilio de pessoas estranhas, as quais, porém, só terão voto nos julgamentos. (*Diario Popular*, “Exposição de Bellas Artes”, São Paulo, 17 ago. 1911).

A iniciativa foi chamada de “Primeira Exposição Brasileira de Belas Artes”, assim como nos “Salões” da Europa. E as questões à implementação da Exposição foram idealizadas e cumpridas pelas mãos da elite paulista, que nesse momento organizava inúmeros eventos culturais, dentre os quais a inauguração do “Theatro Municipal”, que contribuíram para que São Paulo desse a si mesma o título de Capital-Artística, dentro dos moldes e gostos artísticos vigentes na época.

O evento fora amparado pelo governo do Estado de São Paulo, e ocorreu no ano de 1911, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Segundo Franco Cenni (2003),

[...] a idéia dessa grande mostra coletiva partiu do pintor Torquato Bassi, e da Exposição Brasileira de Belas Artes participaram também os melhores artistas do Rio de Janeiro. Seu sucesso foi pleno, e estabeleceu-se, também, certa escala de valores. (p. 449).

A iniciativa da Exposição de Bellas Artes acompanhava um histórico de eventos que promoviam as artes, como ocorreu em 1909 um concurso para erigir, em frente ao Palácio do Governo, um monumento dedicado à fundação de São Paulo, do qual saiu vencedor o escultor, descendente de italiano, Amadeu Zani. (CENNI, 2003, p. 454). E o reflorecimento do Liceu de Artes e Ofícios que se configurou em um espaço privilegiado à discussão das artes plásticas.

Oswald de Andrade no *O Pirralho*, ao tratar da inauguração do Theatro Municipal de São Paulo, ironiza os anseios e pretensões desta cidade que se auto-denominava Capital-Artística. O texto é em francês macarrônico, porém apresenta um registro aportuguesado, técnica similar que o autor utilizará com a língua italiana para satirizar os ítalo-brasileiros nas *Cartas d'Abax'O Pigues*: Note: La nôtre estrémecide ville de Saint-Paul é chamée, avec rason, la Chapitale Artist-ique – chose três sabide. (*O Pirralho*, São Paulo, 16 set. 1911)⁷.

Além dessa sátira, em um texto denominado “Exposição de Bellas Artes”, *O Pirralho* expõe sua opinião a respeito da iniciativa dizendo que:

⁷ A nossa estremecida cidade de São Paulo é chamada, com razão, a Capital Artística, coisa muita sabida. [nossa tradução e interpretação] *O Pirralho*. “Le Theatre Municipèle”. São Paulo, 16 set. 1911.

Graças À iniciativa corajosa de um grupo de jornalistas e homens de letras, realizar-se-á em dezembro próximo a primeira exposição brasileira de Bellas Artes nesta capital.

Uma garantia do sucesso da exposição é certamente o nome de Amadeu Amaral que figura como seu primeiro secretário.

O distinto escritor tem-se esforçado, com excelente proveito, para conseguir a concorrência dos principais artistas brasileiros, inclusive os domiciliados na Europa, bem como a dos artistas estrangeiros aqui residentes.

Assim é que acaba de receber duas importantíssimas adesões a de Antonio Parreiras e a de Lucilio de Albuquerque.

O Pirralho não concorre à exposição porque só sabe fazer caricatura e as secções são apenas quatro: pintura, escultura, arquitetura e arte decorativa.

Mesmo assim, deseja que ela se realize com o melhor dos sucessos e cumprimenta desde já Amadeu Amaral pela coragem da idéia. (*O Pirralho*, São Paulo, 21 out. 1911).

Com isso, podemos perceber com que entusiasmo a cidade propiciava um ambiente para o estabelecimento de ateliês de pintores e escultores. Nesse período do início do século XX, São Paulo, possuía muitos escultores e pintores, além de escritores em trabalho contínuo os quais criavam seus nichos na cidade, segundo Franco Cenni (2003).

Essas são informações que contribuem para entendermos como Oswald de Andrade, em *Os Condenados*, ambientou Jorge d’Avelos numa cidade em crescimento dotada de vários órgãos de arte, patrocinadas pelo governo, não sendo estranho um personagem escultor de vida bôemia, sob a égide da *Belle Époque*.

Amanhecia.

Fê-lo calçar velhos sapatos, trazidos da Europa. Ele embrulhou os outros, amarelos, de elásticos, encarnados nas pontas. E partiu.

O escultor deitou-se pensando em começar bem cedo, na manhã gelada no novo *atelier*, a estátua monumental do seu *Santo Sátiro* que projetara uma vez em Roma, nos bons tempos idos. Depois... o vagabundo voltaria, seria o seu modelo. Ele abrandar-lhe-ia a carne áspera, lavá-lo-ia, fá-lo-ia seu... (ANDRADE, 2003, p. 191).

Mário da Silva Brito (*In*. ANDRADE, p. 2003) diz que os romances que compõem a *Trilogia do Exílio* estão impregnados das experiências pessoais de Oswald de Andrade, além de refletirem aspectos da sua observação do ambiente social paulistano às vésperas da primeira guerra mundial, pois no Brasil, mesmo por volta de 1918, 1920 as cidades vivem a transição do século XIX para XX. Isso contribuindo como material para o

autor criar personagens que surgem de intelectuais encarnados nos poetas, escritores e jornalistas. (BRITO, p.15. In. ANDRADE, p. 2003). Como nos afirma José Paulo Paes (1985), “o primeiro tipo de ornamentação ocorre, simetricamente, naqueles contos e romances que se contentam em fixar, num costumismo de superfície, as elegâncias e vícios mundanos da nossa *Belle Époque*”. (p. 72).

No mesmo sentido de formação de um ambiente propício ao nascimento de personagens ficcionais que perambulam por caminhos e épocas reais, temos o anúncio da chegada da companhia teatral Lahoz que traz sua maior estrela, Gizelda Morozini.

Anunciando-se o reaparecimento de Gizelda Morosini, com a companhia Lahoz, o *Polytheama* esteve repleto, sendo muito grande o número de famílias.

E em nada enganou o atrativo que trazia consigo o nome da simpática artista.

Morosini é a mesma atriz *chic*, graciosa e inteligente que tantas vezes já conquistou São Paulo com a fascinação do seu sorriso e da sua voz.

A *Viúva* de ontem foi, por parte de sua protagonista, de um sucesso inexecedível.

O público, no entanto, mostrou-se reservado e isso porque outras figuras da trupe não quiseram acompanhar, na distinção da cena, a figura principal.

Giso Piraccini e Dário Acconci deram excelente desempenho aos seus papéis, mas houve muito exagero sem graça por parte dos mais interpretes.

Mesmo Piraccini, o Piraccini que já se destacava na companhia Gargano, não deve consentir, como diretor artístico da *troupe*, nesses abusos que ontem gelaram o público. E, não fosse o valor de Giselda Morosini, estaria o espetáculo de ontem comprometendo a temporada.

O tenor Bonomi cantou bem, Gemma Acconci e Gatti também mereceram aplausos.

Mas o verdadeiro sucesso da noite, mesmo o único, foi o reaparecimento de Morosini, que, ainda abatida por uma recente enfermidade, deu, no entanto, toda a graça cintilante, todo o gosto de *toilette* e toda a beleza ao tipo de *Anna Glavary*. (*Diario Popular*, “Theatros e Salões”, São Paulo, 22 out. 1910).

A Companhia Italiana de Operetas e Óperas-Cômicas Ernesto Lahoz estreou no dia 21 de outubro com a opereta *A Viúva Alegre*, a qual, nas temporadas do semestre de 1910 fora cantada por várias Companhias, inclusive em português. A insistência nessa famosa peça vienense suscitará, no dia seguinte, a observação:

A Viúva alegre já foi representada em São Paulo 115 vezes, das quais 31 pela companhia Lahoz. A companhia Lahoz já deu cinco temporadas em

São Paulo, nas quais representou 26 peças. As suas estreias foram em 27 de março, 1 de julho e 3 de dezembro de 1908 e 7 de maio e 6 de dezembro de 1909. (*Diário Popular*, São Paulo, 21 out. 1910).

Como podemos averiguar, a Companhia Lahoz era velha conhecida dos palcos paulistas bem como seus atores e o repertório representado, entretanto traziam um repertório moderno: a *Viúva Alegre*, de Franz Léhar, teve sua *première* em Viena no ano de 1905. Mas, *O conde de Luxemburgo*, do mesmo autor, e que faz parte do repertório da Companhia Lahoz foi representada pela primeira vez em Viena no ano de 1909. O historiador Antônio Barreto do Amaral (1979) fez desta temporada de 1910 um levantamento das peças apresentadas e os intérpretes: *Geisha*, e no papel da protagonista Mimosa, Marguerita Scotti; *Boccaccio*, interpretada por Lina Lahoz, Scotti, Gilda Cumeri; *O Camponês Alegre*, com Dário Acconci, Lina Lahoz e Riracini; *Os saltimbancos*, com Giselda Morosini encarnando de Susana; *Miss Hellyetth*, com Lina Lahoz; *A Princesa dos Dólares*, de Leo Fall, com Acconci, Morosini; *Sonho de Valsa* com esta última, Scotti, Gemma Acconci, e Piracini; *O Vendedor de Pássaros*, encarregando-se do papel de Adão, o tenor Bononi; a mágica *Robinson Crusoe*.

Ainda segundo Antônio Barreto do Amaral (1979), a novidade da Companhia foi dar a São Paulo, pela primeira vez em italiano, a opereta *O Conde de Luxemburgo*. Informação equivocada, segundo nossa pesquisa em *Theatros e Salões*, pois meses antes a opereta subiu à cena em alemão pela Companhia Papke e em italiano pela Companhia Marchetti. Apesar do conhecido repertório nesta nova temporada, a companhia Lahoz, em nada desmerece suas passadas interpretações e o elenco se despediu no dia 4 de novembro com *O Conde de Luxemburgo*. (pp. 273-274).

Como já destacamos, no final do século XIX e início do século XX a opereta era um gênero de grande sucesso e com espaço garantido nos palcos, especialmente as da “escola vienense”. À guisa do sucesso apresentaram-se atrizes importantes para a história do teatro e algumas marcaram memorialistas como Álvaro Moreyra (2007):

E o rádio, como se fosse de propósito, toca o “Canto dos Bosques de Viena”. Essa música parece que completa a tarde fria. Esqueço a Áustria que chora. Recordo a Áustria que cantava. Todos nós guardamos uma valsa na memória. A valsa é uma alma do outro mundo, – do outro mundo de onde

viemos. Princípios poetas. Acabamos documentos. Da Torre de Marfim à Torre do Tombo. Eis um título para a nossa geração... Quando voltarão as operetas? A última, a doce “Rose-Marie”, não consolou as saudades das outras, francesas, italianas, inglesas, e sempre vienenses. Elas passam por mim no corpo de Paulina Sartori, com a sua voz de gripe; de Inés Imbimbo, parecida com Paulo Barreto; de Giselda Morosini, tão bonita! E de Elsa e Merviola, que trouxeram na língua original a “Viúva Alegre” e o “Sonho de Valsa”, há mais de quarenta anos. Palmira Bastos não é no repertório de Brazão que ressurge: é no “Amor de Príncipe”, princesa disfarçada em camareira. E Cremilda de Oliveira... Auzenda... (p. 301).

Oswald de Andrade (2010), também um saudosista do tempo áureo da opereta no Brasil, se lembrou de Giselda Morosini e das instalações do teatro Polytheama, chamado de barracão:

Ai nesse velho barracão de diversões eu tivera, levado por meus primos Marcos e Wolgrand, uma curiosa fase de café-concertos, o qual exibia coxas, nádegas e seios de francesas e polacas, na música ligeira do maestro Cianciarulo. Me interessavam muito mais as operetas duma companhia italiana de que era estrela Giselda Morozini, por quem me apaixonei de longe. (p. 55).

Boaventura (1995), na biografia de Oswald de Andrade, diz que além de um homem de classe alta que viveu o período das operetas, Oswald trabalhou no *Diário Popular* para coluna teatral *Theatros e Salões* (p. 29), na qual devia por “dever de ofício assistir a todas as estreias e apaixonava-se pelas estrelas como aconteceu com Isadora Duncan e Giselda Morosini (*Idem, Ibidem*)”. As atrizes são lembradas pelo escritor na sua ficção e memorialística; a primeira no romance *Memórias Sentimentais de João Miramar* e a última nas memórias *Um homem Sem Profissão: sob as ordens de mamãe*.

Flora Süssekind observa como uma das principais questões, nas primeiras obras de Oswald, a técnica jornalística:

É preciso não esquecer, nesse sentido, como a obra literária de Oswald de Andrade se imbrica ao seu trabalho jornalístico e usa recursos da imprensa. Lembrem-se, em especial, as "cartas em português macarrônico" que escrevia com o pseudônimo Annibale Scipione ou os primeiros trechos de *Memórias sentimentais de João Miramar*, publicados originalmente em 1917, ambos em *O Pirralho*. (SÜSSEKIND, 1987, p. 85).

É uma técnica que surge de acordo e em acordo com o cotidiano, com o entorno que além de transparecer no cotejamento com as fontes primárias há outra possível aproximação com *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo* (1992), de Oswald de Andrade, o diário coletivo da *garçonnière* da Rua Líbero Badaró que é um testemunho também deste cotidiano.

CAPITULO III

III. 1. O teatro nacional no dia-a-dia da redação do *Diario Popular*.

Depois de dissertar sobre o período histórico em que *Theatros e Salões* foi escrito, demonstrando as especificidades da *Belle Époque* juntamente com um estudo pormenorizado da coluna teatral, proponho neste capítulo apresentar ao leitor a discussão do teatro nacional através da diversidade de notícias veiculadas ao longo dos três anos nas páginas do periódico. Para tanto, transcrevo algumas ocorrências exemplares, apontando possíveis interpretações.

Ontem: Teve um franco agradado, pois o público assim se manifestou, à peça de Artur de Azevedo, *Vida e Morte*, cuja textura geral é boa e o diálogo bem sustentado, havendo cenas interessantes [...].

A *Nuvem*, de Coelho Neto, cujo entrecho teve ontem e hoje larga publicidade [...].

Pena foi que a sala não estivesse cheia e que a concorrência de público não fosse mais animadora; afinal o nosso público parece não corresponder ao esforço, à boa vontade da empresa, à pertinência dos artistas.

A companhia, dado à escassez de elementos profissionais com que conta o nosso teatro, é bem regular, e bastaria o fato de ser nacional para que o concurso público a prestigiasse, a auxiliasse. Infelizmente isso não se dá; e não se deve supor que a falta de frequência mais numerosa ao Polytheama seja motivada no fato de estar funcionando o *Sant'Anna*, São Paulo conta uma população de cerca de quatrocentos mil habitantes e não é muito [*sic*] dois teatros trabalhando. Lá em Bueno Aires com uma população de novecentos e tantos mil habitantes e uma média de doze casas de espetáculos em funcionamento todas as noites. ("Polytheama". *Diario Popular*, São Paulo, 16 abr. 1909).

No final do século XIX e início do XX São Paulo assiste a várias inaugurações e fechamentos de casas teatrais. No ano de 1892 inaugura-se o teatro Sant'Anna. (CAMPOS, 2004, p. 274); em 15 de fevereiro de 1898 um incêndio consome o teatro São José. (AMARAL, 1979, p. 158); no início de 1900 estreia o teatro Polytheama; em 1906 abrem-se as portas do Salão Carlos Gomes e para meados de 1908 o Colombo. (AZEVEDO, 2004, pp. 576-577).

Entretanto, no dia 16 de abril de 1909 não havia um teatro ou casa de espetáculo de grande porte em condição de hospedar uma grande companhia nacional ou

internacional. Como podemos constatar ao longo do noticiário de 1909. Neste momento a capital paulistana contava com as mal estruturadas salas do teatro Polytheama e Sant'Anna, as quais acolhiam as companhias que chegavam à cidade. No livro *Cem Anos de Teatro em São Paulo* (2000), os autores registram em março a chegada da Companhia Dramática do Teatro da Exposição, que se formara no ano anterior no Rio de Janeiro e que trazia um repertório nacional. O repertório era composto pelas peças: *Quebranto* e *A Nuvem*, de Coelho Neto; *O dote* e *O genro de muitas sogras*, de Artur de Azevedo; *As Doutoradas*, de França Junior; *O noviço* e *Os Irmãos das almas*, de Martins Pena; *Sonata ao luar*, de Goulart de Andrade; e *Um duelo no Leme*, de José Piza. (MAGALDI; VARGAS, 2000, p. 48).

Segundo Magaldi e Vargas (2000) a Companhia detinha um repertório de peças nacionais extenso para época. Além dessas peças citadas acima, encontramos um anúncio em 21 de abril de 1909 dizendo que houvera uma “belíssima concorrência no espetáculo de gala dado pela Companhia do Teatro da Exposição Nacional. Tanto a alegoria de *Tiradentes* como a peça *Vida e morte*, ambas de Artur de Azevedo [sic]”. (*Diario Popular*, São Paulo). Ainda foi representada no dia 19 de abril, *A herança*, de Julia Lopes. Esta constatação é importante a medida que se conhecesse mais do repertório nacional que circulava na cidade de São Paulo.

Entre os dias 15 de abril e 10 de maio de 1909 a Companhia do Teatro da Exposição apresentou um vasto repertório de peças nacionais, mas sempre com uma plateia pequena, o que suscita a censura do articulista de *Theatros e Salões*:

Precisamos modificar os nossos hábitos, mas modificá-los de forma que sejamos para artistas nacionais o que somos para os estrangeiros; que os nossos aplausos e o nosso concurso não se revistam de um despreendimento pelo que é nosso a ponto de semelhante descaso assumir um caráter de injustiça, ao mesmo tempo que, atrofiando os méritos, fazendo esmorecer valores, provocando o desmerecimento do pouco que possuímos em teatro representando, mas que é pouco precisamente porque a nossa preferência tem demasiadamente decaído para um desprezo bem censurável para nós brasileiros.

Bem sabemos que em arte não há nacionalidade; mas o caso é que nós lhe damos esse caráter, descuidando, às vezes bem injustificadamente, o que é nosso, e indo acoroçoar, auxiliando o que não poucas vezes é bem inferior ao que possuímos.

Talvez que santos da porta não façam milagres, mas é um erro, e se milagre é obrigar o nosso publico a ir ao teatro, que ele não se manifeste preferencial, que auxilie também os artistas brasileiros.

E nisto vai um dever de justiça, não há nisto um ressaibo de espírito nacionalista; se não auxiliarmos os elementos artísticos de que dispõe o nosso teatro, que são poucos, falta-nos autoridade para nos queixarmos da nossa pobreza teatral, que em grande parte é filha da falta do concurso público.

Este, quando tem companhias estrangeiras, por preços elevadíssimos cobre as assinaturas, enche o teatro. No entanto, com regulares conjuntos de artistas nacionais, o teatro fica vazio, as companhias quase chegam á mendicidade.

É feio, permita-se-nos o reparo.

Vemos como o elemento estrangeiro protege as suas respectivas companhias que nos visitam. Ainda não há muito que aqui esteve a companhia Maria Guerreiro e recordemo-nos como a **briosa colônia espanhola se movimentou em prol da sua ilustre compatriota**. Isto dá-se com todas as companhias estrangeiras, italianas, alemãs, francesas, portuguesas. Não há exemplo de uma delas ter suspenso um espetáculo por falta de público.

Isto deve servir-nos de exemplo, porque bem nobre ele é.

Não podemos aceitar a argumentação da pouquidade [*sic.*] de público; Buenos Aires tem uma população de oitocentos mil e tantos mil habitantes, cerca de novecentos mil, sustenta permanentemente dez e doze casa de espetáculos. Muito não é que São Paulo, com trezentos e tantos mil habitantes, sustente três teatros sequer.

Talvez que não seja questão de quantidade de público, mas sim de qualidade.

Afinal, o que se dá aqui, sucede no Rio. Não se pode dizer que seja uma questão de acuro de gosto, de esmero de educação exigindo muito bom, porque também dispensamos bom concurso ao que de regular e mau, que é estrangeiro, nos visita.

Estamos neste caso de artistas e companhias nacionais, como com os produtos da indústria; o que é nacional, embora superior, não presta, preferimos o que é pior, por ser estrangeiro.

Isto não é nativismo, é a verdade dos fatos, e temo-la-ia bem frisante nessa companhia Arthur de Azevedo, do Teatro da Exposição, que não tem conseguido público, que ontem não trabalhou por não querer representar para cadeiras.

Isto é doloroso; não há vontade de artista que resista a esta falta absoluta de estímulo, quando ele não falta para bem piores coisas estrangeiras.

É com este público que a Sra. Lucília Peres, uma artista paulista e uma das melhores figuras do palco nacionais, que é uma artista talentosa, que estuda, de valor, - é com este publico que a Sra. Lucília Peres vai tentar encontrar-se mais uma vez, como teimosa que é, que não acredita no descuro dos seus conterrâneos, fazendo o seu festival na próxima sexta-feira, com o drama de Artur de Azevedo, *O dote*.

Oxalá ele saiba corresponder a esta audácia da gentil e meritosa [*sic*] artista, assim lhe apague do espírito a suspeita de que nem sempre os santos de casa não operam milagres; também têm, às vezes, os seus caprichos reparadores de injustiça. (“O Nosso Publico”. *Diario Popular*, São Paulo, 3 maio 1909 [grifos nosso]).

Este grupo teatral é tratado na coluna por Companhia Artur de Azevedo do Teatro da Exposição. Representando na estreia *Conselho de Guerra*, drama em 6 atos e 13 quadros, de J. F. Iturbide, tradução de Lúcio Pires e Augusto Carmo. (AMARAL, 1979, p. 347). Esta sociedade teatral é identificada pelo historiador Amaral (1979) como Companhia Dramática da Exposição. A associação feita pelo articulista da companhia, ao nome de Arthur de Azevedo explica-se pelo fato do dramaturgo ter assumido a direção do Teatro da Exposição em 1908, atuando como ensaiador e empresário. (TORRES NETO, 2002, p. 2).

Todavia, nos interessa a discussão do teatro nacional expressa na indignação do articulista ao cobrar do público uma participação efetiva nas apresentações do teatro brasileiro. Discussão própria do pensamento de Artur Azevedo que fora uma figura empreendedora e significativa na constituição de uma cena teatral autossuficiente. Sua militância começa por volta de 1880 e perdura até seu falecimento em 1908. Em vida, o dramaturgo colocou em pauta a decadência dos palcos brasileiros no intuito de discutir uma saída consolidadora à dramaturgia de cunho nacional. O autor encabeçava a discussão do assunto que figurava como uma

[...] das principais bandeiras dos intelectuais, críticos ou literatos que se interessassem pelo teatro enquanto forma de manifestação artística e de expressão de uma identidade cultural, nesse período. A tão propalada decadência do teatro nacional, na verdade, não era um assunto novo; já algum tempo aparecia como séria ameaça diagnosticada por conceituados analistas. O tema vinha sendo tratado periodicamente desde meados do século, e reiteradamente relacionado com o advento da opereta e dos gêneros de teatro ligeiro no Rio de Janeiro. (MENCARELLI, 1996, p. 49).

Ficando patente a preocupação do articulista com a condição marginal do teatro produzido no Brasil, destacamos seu alerta: “talvez que não seja questão de quantidade de público, mas sim de qualidade. [...] Não se pode dizer que seja uma questão de acuro de gosto [...], porque também dispensamos bom concurso ao que de regular e mau, que é estrangeiro, nos visita”. (*Diario Popular*, São Paulo 3 maio 1909). Mas, diferentemente do discurso apresentado por Mencarelli (1996), de que os intelectuais ficavam pesarosos mesmo quando muitas salas estavam cheias, fossem as de teatro ligeiro, fossem as de teatro estrangeiro, a elite cultural reclamava “uma arte e uma cultura nacionais de qualidade,

particularmente um drama e uma alta comédia nativos, mais enfática é a afirmação de que o teatro no Brasil sofria sua pior crise”. (p. 52). O jornal exigia da população uma participação nas representações de companhias nacionais.

O nacionalismo divulgado pelo periódico não somente se espelha na comunidade de origem europeia residente em São Paulo para argumentar e justificar o descaso com que as artes nacionais são tratadas pelos brasileiros como também, no texto acima, utiliza-se de experiências internacionais para cobrar um empenho de seus patrícios, tal como da atitude do público portenho que mantém em funcionamento dez ou doze teatros com apresentações contínuas.

No dia 1 de junho de 1909 há uma notícia sobre uma homenagem feita a músicos brasileiros nos Estados Unidos. Dentre os homenageados estão Artur Napoleão, Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Barroso Neto, Araújo Vianna, Luiz Provesi e Ernesto Nazareth. Essa programação realizada no exterior, com uma elogiosa apreciação da imprensa local, desencadeia um amargo comentário do articulista de *Theatros e Salões*:

Que excelente lição nos dá os norte-americanos com a homenagem que acabam de prestar aos nossos músicos! Enquanto nós vivemos avassalados pelo *snobismo*, que só reconhece valor naquilo que é importado do estrangeiro – ou se trate de chapéu e botinas ou coisas de arte – fora do Brasil um punhado de artistas e amadores estrangeiros reúne-se para realizar um concerto com um programa constituído exclusivamente de produções de mestres brasileiros!

Ninguém é profeta em sua terra. (*Diario Popular*, São Paulo, 1 jun. 1909).

O excerto nos leva a concordar com a constatação de Mencarelli (1996) quando afirma que a intelectualidade brasileira levanta a bandeira em defesa da arte nacional, não em favorecimento da arte estrangeira, mas analisando-as da mesma perspectiva para constatar que o público prefere, mesmo sendo de qualidade inferior, o produto estrangeiro. Entretanto, a vinda da Companhia Dramática Italiana a São Paulo, sugere uma oscilação nas apreciações do articulista de *Theatros e Salões*, pois há um elogio às peças estrangeiras em detrimento do drama de Medeiros e Albuquerque, intitulado *O Escândalo*.

Ontem: Nina Sanzi teve um belo acolhimento em São Paulo.

O Sant'Anna regalou-se ontem de palmas vistosas e *toilettes* caras para recebê-la, e, depois do primeiro ato, antes de aparecer no drama de Surdemann, *Magda*, ela chegou ao proscênio e disse lindas palavras cheias de afeto com toda pureza e o tom nacional da nossa língua.

Foi sincero o entusiasmo que despertou [...]. ("Sant'Anna". *Diario Popular*, São Paulo, 21 set. 1909).

Afonsina Capelli Camarão adotou o nome artístico de Nina Sanzi. Fora uma atriz ítalo-franco-brasileira nascida em Silvestre Ferraz, sul de Minas Gerais. Muito jovem embarcou para Europa onde se educou artisticamente. (AMARAL, 1979. p. 352 / MAGALDI; VARGAS, 2000. p. 49). O público e a crítica de São Paulo esperavam a turnê entusiasmados, tanto que no dia 11 de setembro de 1909 a coluna noticia que para o mês de setembro se apresentaria, no Sant'Anna, a brasileira Nina Sanzi, que estava à frente de uma companhia italiana. No dia 13 de setembro anunciava que a bilheteria estava aberta e que o repertório era composto por *Pelleas e Melisenda*; *Cena delie Beffe*; *Le Roi*; *L'incontro*; *Magda*; *La Claude*; *La Corsa al Piacere*; *Dama das Camélias*; *Maitre de Forges*; *Les Revenamés*; *Gli spettri*, a obra-prima de Ibsen; *Therese Requin*, o célebre drama de Zola; *Cavallaria Rusticana*; e *O Escândalo*, original do brasileiro Medeiros e Albuquerque. O célebre elenco é composto pela atriz Nina Sanzi, o notável ator dramático Cario Rosaspina, a grande trágica Giaciatia Pezzana, além dos atores Virginia Campi, Desdemona Gemmé, Giulio Gemmé e Gino Viotti.

Na noite de segunda-feira, 21 de setembro, estreou a Companhia Dramática Italiana que tinha como figura principal a atriz brasileira Nina Sanzi. O drama *Magda*, de Sudermann foi o escolhido para *première*. O papel principal, segundo Amaral (1979), não intimidou Nina Sanzi que pisou no palco com desembaraço e segurança, mostrando ao público paulista a artista completa e de alta qualidade que se tornou. Recebeu muitos aplausos do grande público do teatro Sant'Anna. Em *Le Roi*, a atriz mostrou outra face do seu trabalho ao compor a personagem Marthe Bourdier, inconveniente tal como necessitava o papel.

Ainda, a companhia italiana trouxe para São Paulo, enquanto novidades, a "*La Cene delle Beffe*, de Sem Benelli, peça cuja gradação da comédia para a tragédia é feita com extrema arte, num crescente de interesse e emoção, até terminar na arrebatadora

loucura de Néri”. (AMARAL, 1979, p. 353); e *A Mulher de Cláudio e de Bufera (Turbilhão)*, de Sebastião Lopez.

Segundo críticos da época, em *Gioconda*, de D’Annunzio, a atriz brasileira teve que disputar com Eleonora Duse, a primazia da personagem. Pois até aquela época, Duse, era a maior interprete da personagem Silvia. Disputa em que, segundo Amaral (1979), Nina Sanzi saiu derrotada, pois apenas conservou os traços gerais alterando alguns detalhes, “precisando uns e amenizando as asperezas de outros, fazendo dela uma personagem original”. (p. 353). O mesmo aconteceu com a personagem Marthe Bourdier que seis meses antes fora representada ao público paulista, pela atriz Gabrielle Rejâne. Em *Tosca*, de Sardou, mostrou paixões violentas e torturas incomensuráveis da alma. Já em *Sansão e L’Etá Dell’Amore*, de Pierre Wolf, *O Mestre de Forjas*, de George Onhet, e *O Escândalo*, de Medeiros e Albuquerque, provou possuir “além de um temperamento dramático, uma rara intuição artística. (AMARAL, 1979, pp. 353-354). Segundo *Theatros e Salões*, alguns atores como Rosaspina e Gemmó contribuíram para o bom desempenho das peças, entretanto, Nina Sanzi continua sendo a estrela número um da companhia.

Dentre o repertório apresentado constava a peça de Medeiros e Albuquerque, *O Escândalo*, que fora dada num espetáculo de gala, no qual estiveram presentes: Albuquerque Lins, Presidente do Estado de São Paulo, Carlos Guimarães e Washington Luís, o qual na época era secretário do Interior e da Justiça. (AMARAL, 1979, p. 353). Apesar da grande festa, a peça teve um acolhimento negativo por parte do *Diario Popular*:

O Escândalo, de Medeiros e Albuquerque, é uma peça inteligente, onde há espírito às vezes, algumas cenas de valor, mas cuja ideia é mal realizada na cena.

Falta-lhe a harmonia, o que se explica sendo o primeiro trabalho teatral do escritor brasileiro.

E nas situações que movimenta não existe a naturalidade precisa para a vida do drama. De resto, o entrecho não sendo comum é posto em cena sem os atrativos necessários à vitória.

Enfim, *O Escândalo* foi uma tentativa mal sucedida. Medeiros e Albuquerque, com certeza um dos mais robustos talentos que ornaram as letras brasileiras de hoje, não tem qualidades para o teatro. [...] (*Diario Popular*, São Paulo, 29 set. 1909).

Medeiros e Albuquerque era um reconhecido escritor e membro da Academia Brasileira de Letras, mas, mesmo assim, teve seu trabalho julgado negativamente pelo crítico do *Diário Popular*, ainda que de forma branda. Tal apreciação, também foi corroborada pela coluna *Palcos e Circos* de *O Estado de S. Paulo* que afirma: “*O Escândalo*, de Medeiro e Albuquerque, cujo diálogo falta a natural vivacidade e interesse, o preciso brilho, se bem que o autor seja um encantador *causeur*, um fino humorista, manejando com extrema delicadeza a ironia” (Apud. MAGALDI; VARGAS, 2000, p. 49). A apreciação da peça esbarra no mesmo problema enfrentado por Artur de Azevedo, pois se

Tivesse composto óperas em vez de revistas, jamais teria sido submetido às acerbas críticas com que sempre se defrontou durante sua carreira. O que fez, no entanto, com que o revistógrafo fosse continuamente apontado como o grande causador da “decadência da dramaturgia nacional”? Na verdade, o “defeito” do teatro de Azevedo não era, para seus contemporâneos, a música, mas sim o riso, o mesmo riso que despertavam as farsas e comédias, também desconsideradas como “arte dramática” pelos intelectuais da época. (BRAGA, 2003, p. 62).

Entretanto, em alguns momentos, as obras de Artur de Azevedo parecem entrar em acordo com as expectativas dos críticos. Em uma exemplar notícia intitulada “O Dote em Madri” percebemos a ânsia por um teatro nacional e a defesa sobre a recepção da peça *O Dote*, de Artur de Azevedo, pelos críticos espanhóis.

Só agora, passados alguns meses, é que nos chega às mãos *El Liberal*, de Madri, de 27 de maio deste ano, que se ocupa de um original brasileiro ali levado à cena, no teatro da *Comedia*, a 26 daquele mês, pela companhia de que faz parte a Sra. Tina di Lorenzo.

Traduzimos a letra que o crítico espanhol escreve da peça de Artur de Azevedo, *O Dote*:

“Se uma mulher boa e apaixonada por seu marido tem o defeito de ser gastadora e levou um dote para o casal, segundo o autor brasileiro Arthur de Azevedo, não há felicidade possível.

O dote faz com que aquela mulher se julgue com direito a todo gênero de gastos, e se o marido lhe faz qualquer observação, a censura pelo seu desmedido desejo de abrir o bolso para coisa supérfluas, ela, por sua vez, tem sempre a mesma resposta: ‘Para isso, trouxe meu dote, é com ele que pago as minhas despesas’.

Por estas razões, para Azevedo o dote é um obstáculo, um estorvo, que pode causar a desdita de dois esposos.

Eis o que é, nem mais nem menos, a comédia que ontem nos deu a Sra. Tina de Lorenzo.

O Dote, se bem que tenha algumas cenas bem feitas e engenhosas, é, no geral, no todo, muito fraca como peça, está cheia de convencionalismos e eufemismos de mau gosto, que parecem pertencer a qualquer das piores obras do antigo regime.

Aquela separação dos esposos por causa do dote e a sua posterior reconciliação, não logram enternecer a ninguém. Notando que alguma coisa faltava, o autor recorre no terceiro ato à nota que ele julga sentimental e que não passa de uma sensaboria, de uma futilidade em seu mais alto grau.

Pequeno favor nos faz a Sra. Tina di Lorenzo com as obras novas que nos está oferecendo. Cuidado com o repertório de novidades que a insigne artista nos traz!...

Ontem, nem se quer a grande atriz teve ocasião de verdadeiro brilho. O seu papel nada tem de particular, e se bem que o representasse com perfeição, da mesma forma o faria uma artista de valor secundário.

Veremos se no sábado a comédia de Testori, *La modella*, logra convenceremos um pouco mais que com *O Dote*?

Ora que estas observações sobre a peça de Arthur de Azevedo nos viessem da França, compreende-se; mas da Espanha, só se pode admitir por uma questão de chauvinismo literário.

O teatro espanhol, como toda a sua literatura, estacionou em seu conservadorismo; a não ser Perez Galdoz, Joaquim Dicenta e mais um ou dois, em que é que esse teatro tem acompanhado a evolução da literatura teatral da França ou da Escandinávia?

A *Electra*, de Goldoz, enquanto era aplaudida nas plateias de outros países, era pateada e até proibida em Espanha. Nem mesmo as circunstâncias político-sociais permitem aos homens de letras penetrarem na evolução literária operada em todos os países latinos. A vida espiritual na Espanha vive algemada como as aspirações desse grande povo.

Assim, o seu teatro é hoje o que era há cinquenta ou cem anos; pouco tem evoluído, vive da sua glória clássica, dos seus grandes clássicos, de Espronceda, Ayala, Cervantes, Lopo de Viegas, Rojas, Rueda, Montalvão, Aguilar, Larra, Zorrillia, Trueba, Echegaray, uma influidade [*sic*]de brilhantes valores que tiveram o seu tempo nessas épocas do cavalheirismo e do gongorismo trabalhando o teatro, principalmente no drama histórico. As tentativas do realismo na cena, feitas por Guimera, Codina, Discenta e Galdoz tem encontrado tenaz resistências no povo espanhol, dominado como se acha pelo reacionarismo.

A peça de Artur de Azevedo, *O Dote*, afasta-se, por completo, dos moldes do velho teatro espanhol; não é de um absoluto realismo, mas está dentro dos moldes da verdade; existem, aqui, como em Espanha, como em toda parte, aquele marido e aquela esposa em divergência de caráter econômico no lar. Ele era um rapaz pobre, vivendo dos recursos do seu trabalho, com o bastante para o casal viver em paz e amor (sem alusão a frase política da época); ela, criada num meio de luxo, de abastança, não pode habituar-se a uma nova vida de economia, entende que a fortuna que trouxe para o casal a deve dissipar como entender. Não é um conflito de amor, porque ambos se amam; é uma luta de educação, de hábitos, de meios diferentes em que cada um se fez.

E é isso que Arthur de Azevedo dá na sua peça, que, embora simples, é humana.

No *O Dote* não se aponta o remédio para sanar essa divergência, mas o moderno teatro limita-se a observação dos fenômenos e deixa ao espectador o encargo de tirar as conclusões a que o devem conduzir as cenas, o desenrolar dos fatos, a exposição dos sentimentos dos personagens, meios,

circunstâncias, etc. É a velha questão: se o teatro deve expor se ensinar, quando ele expondo ensina.

Os reparos do crítico espanhol para o caso de separação de marido e mulher por causa do consumo que ela dá ao dote, são fracos, tão fraco quão justificado é o eles reconciliarem-se depois, o que prova que uma reciprocidade de afeto amoroso pode dominar o espírito dissipador da esposa.

É humaníssimo, é caso de todos os dias; por motivos bem mais graves se separam cônjuges e voltam a unir-se quando cicatrizadas as feridas do coração.

E só se é por isso, por um motivo fútil, de caráter econômico, que o crítico espanhol acha a peça de Artur Azevedo uma coisa fraca, convencional. Todavia, a alma tem convencionalismos que a psicologia sabe desvendar, coisa que ela não consegue nas incongruências do teatro do “antigo regime”, de que está cheio o teatro espanhol, apesar da insistência da obra dos seus bons espíritos evolucionistas, impotentes, porém, para vencer a tradicional reação da Espanha contra tudo que o progresso, que é moderno, que pode alterar as arcaicas normas que entorpecem e evoluir da grande nação latina em todos os ramos da sua vida, inclusive a espiritual. (“O Dote em Madri”. *Diario Popular*, São Paulo, 13 out. 1909).

A comédia de Artur de Azevedo, *O Dote*, escrita para a companhia Dias Braga, estreou no dia 7 de março de 1907 no teatro Recreio Dramático, Rio de Janeiro. Segundo Neves, fora encenada com grande sucesso, agradando muito o público e a crítica e ficando em cartaz até meados de abril com grande plateia. A comédia de costumes do dramaturgo maranhense fora inspirada na crônica de Júlia Lopes de Almeida, publicada em *O Paiz* em 18 de novembro de 1906, e se dá da seguinte forma:

Ângelo e Henriqueta, após um tempo de casados, passam por dificuldades financeiras devido aos impulsos consumistas da esposa. Artur de Azevedo constrói uma personagem infantil e frívola, a qual, protegida pelo marido, desconhece a verdadeira situação financeira em que o casal se encontra. Henriqueta acredita que o dote de cinquenta contos de réis paga seus supérfluos gastos diários. Porém, o dote se esvaiu rapidamente da mesma forma que a razoável economia acumulada por Ângelo antes do matrimônio. Apaixonado pela esposa e sem coragem de abrir-lhe os olhos quanto ao esbanjamento de dinheiro ele contrai dívidas cada vez maiores, inclusive com agiotas.

A reviravolta na história ocorre quando chega da Europa Rodrigo, amigo de infância e conselheiro sensato de Ângelo. Desolado com a situação financeira em que se encontrava, Ângelo desabafa com Rodrigo. E deste recebe o conselho de que corte os gastos excessivos da esposa. Antes de aplicar tal medida o esposo recorre a Ludgero, pai de

Henriqueta, que por sua vez influencia a filha a acusar o marido de ter despendido o dote com amantes e a se separar. Nesse momento a única voz sensata é de Isabel, mãe de Henriqueta, que intercede a favor do genro com a certeza de que a decisão fora tomada erroneamente e em meio a discussões desbaratadas, pois o casal ainda se amava.

Defensor do divórcio, Rodrigo enxerga somente uma saída para resolver a frivolidade irresponsável de Henriqueta, para o reconciliamento dos amantes: a maternidade. Pois, seria uma forma da esposa pensar no futuro de sua família. Passado algum tempo do divórcio Henriqueta cai em uma suposta doença. Ângelo fica abatido pela tristeza da separação e receoso de ser o agente motivador da doença e resolve voltar atrás à resolução. Desesperado diante da situação diz que:

Rodrigo que vá para o diabo com suas ideias de independência e liberdade! Quero ser desgraçado... trabalhar noite e dia sem descanso para sustentar o seu luxo, endividar-me... pregar calotes... sofrer penhoras e vergonhas, mas quero viver com ela! (AZEVEDO, 1990, p. 150).

Dessa forma reata o casamento com Henriqueta. E o desfecho concilia todos os desejos, uma vez que Henriqueta, na verdade, estava grávida e não doente.

Com esse enredo a comédia de costumes de Artur de Azevedo conquista a opinião pública bem como os críticos que muito lhe recriminaram pela última tentativa de “teatro sério” com a peça *O Retrato a Óleo*. Tanto ficou célebre *O Dote* que em junho de 1908 foi escolhida para figurar no repertório da Companhia Dramática Italiana de Tina di Lorenzo, em turnê pela Capital Federal. A inclusão da peça no repertório da Companhia Dramática Italiana motivou uma tradução para o italiano realizada pelo jornalista Emilio Giunti. Ensaíada e representada em três dias, *La Dote*, versão italiana, recebe grande louvor e homenagens pelos críticos. (NEVES, 2006, p. 131). Provocando comentários como:

E o que não consegui a nossa língua sonora, musical, belíssima, que eu a considero, fartamente consegui a língua italiana, não menos musical, e falada por uma atriz bonita: o público vibrou, o público viu os primores da peça, sentiu que aquilo é vida carioca estudada por um analista ...

Em primeiro lugar, a bela língua italiana dá um tal realce ao trabalho, que só por isso a comédia se torna mais fina. (*Apud*. NEVES, 2006, p. 141).

A tradução para o italiano e a introdução da peça no repertório de uma companhia internacional significou que a obra representaria o teatro brasileiro frente à crítica e o público do “velho mundo”. Depois desta grande “condecoração”, o conjunto da obra de Artur de Azevedo desencadeia discussões apaixonadas em sua defesa à maneira do articulista de *Theatros e Salões* contra o comentarista do *El Liberal*.

O ponto fundamental de toda a discussão em torno das peças de Artur de Azevedo considera que a produção de revistas, um gênero teatral menor, era prejudicial ao teatro nacional, porém, como lembra Braga (2003) o Brasil possuía uma inegável tradição cômica como a revista *Pega na chaleira*:

Sábado: A revista carioca *Pega na chaleira*, representada pela primeira vez aqui, não obstante ser algum tanto apimentada, agradou imensamente. Tanto é assim que a numerosa concorrência que enchia o *São José*, durante os espetáculos de anteontem e ontem, aplaudiu sem reservas as diversas cenas.

Pepa Ruiz, Machado, Granada e Laura Godinho receberam entusiásticas salvas de palmas.

A revista promete fazer aqui em São Paulo o mesmo estrondoso sucesso que fez no Rio de Janeiro. (“São José”. *Diario Popular*, São Paulo, 14 mar. 1910).

No dia 12 de março de 1910 o Teatro São José despediu-se da Companhia Lahoz para acolher a Companhia Silva Pinto sob a direção técnica de Albergaria Monteiro. A companhia portuguesa permaneceu por apenas quinze dias trazendo um repertório de cinco peças nacionais do gênero ligeiro. As conhecidas revistas *Tim tim por Tim tim*, de Souza Bastos; *Capital Federal*, de Artur de Azevedo; revista *Dinheiro Haja*, de Ataliba Reis e João Foca (Batista Coelho); a burleta em 2 atos, *O Cordão*, de Artur de Azevedo e música de José Nunes; e a revista fluminense, em 3 atos, 12 quadros e 3 apoteoses, *Pega na chaleira*, de Raul Pederneiras e João Cláudio (Ataliba Reis). (AMARAL, 1979, p. 374).

A única novidade das apresentadas para o público paulista é a revista *Pega na Chaleira* que foi escrita nos finais de 1909. Esse gênero teatral tinha por intuito fazer sátiras ou “passar em revista” o ano.

Dito isso, vale ressaltar alguns os fatos que deram origem à revista *Pega na Chaleira*. No ano de 1909 morrera o presidente em exercício do Brasil, Afonso Penna, e

ocorreu nova eleição presidencial. A revista saiu em função das complicações do processo eleitoral como nos explica Ferlim (2006):

[...] neste ano, temos a campanha civilista, de Ruy Barbosa. No entanto, a presidência foi vencida pelo marechal Hermes da Fonseca. O responsável pelo sucesso do marechal, levantando-se contra a predominância paulista na política nacional, foi o senador Pinheiro Machado, gaúcho, e considerado uma eminência parda no momento. Este era o homem da chaleira, visto que andava por todo lado com uma cuia de chimarrão, e conseqüentemente com uma chaleira pra esquentar a água. Aos seus aduladores de plantão, interessados em servi-lo a qualquer momento, davam-se os nomes de “chaleira”, “pega na chaleira” e etc. [...] (p. 69).

A expressão *Pega na Chaleira* tornou-se muito popular para designar o ato de adular ou bajular. Tanto assim que o artista de circo Eduardo Neves aproveitou a ocasião e compôs uma canção com o mesmo título, à guisa desse apareceu a música carnavalesca *No bico da Chaleira*, de Juca Storoni (pseudônimo de João José da Costa Junior). Surgiram também versões sobre a mesma melodia do maestro Costa Junior, com versos maliciosos em que metáforas sexuais ganham destaque. Utilizando-se da oportunidade, Gastão Tojeiro escreveu um argumento de filme intitulado *Pega na Chaleira*, que foi realizado por Labanca, Leal e Cia. (FERLIM, 2006, p. 72 e ss.).

A história da “chaleira” será lembrada e explicada por Almirante num programa de rádio em 1946, bem como deu ensejo para a marchinha de carnaval:

Iaiá me deixe (deixa) subir esta ladeira. / Que eu (Eu) sou do grupo (do bloco) do pega (mas não pego) na chaleira. / Na casa do Seu Tomaz. / Quem grita é que manda mais. / Que vem de lá. / Bela Iaiá. / Ó abre alas. / Que eu quero passar. / Sou Democrata. / Água de Prata. / Vem cá mulata. / Que me faz chorar

Outras gravações conhecidas são as da “Banda da Casa Faulhaber & Cia (s/data), Banda Pryor (s/data), Banda do 52º de Caçadores (s/data), Monsueto & As Gatas (1972), Banda do Canecão (1973)”⁸.

Deparando-nos com outros registros artísticos, por vezes populares, que possivelmente contribuíram para o surgimento da revista do ano *Pega na Chaleira*. Flora

⁸ Disponível em: <<http://www.geocities.com/locbelvedere/Musicas/Nobicodachaleira.htm>>. Acesso em: 30 mar. 2009.

Süssekind (1986), ao tratar do gênero ligeiro, diz que tais manifestações funcionavam como um mediador ficcional entre uma cidade moderna em construção e a antiga paisagem urbana nesse processo de transformação histórica pela qual passava principalmente as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. (MENCARELLI, 1999, p. 176):

[...] O papel da revista de ano parece ser, portanto, o de apresentar como consensual o que se vivia como problemático. Ou, ao menos, de perceber o que se poderia definir como “denominador comum” de uma opinião pública a rigor cheia de contradições e divergências [...]. (SUSSEKIND, 1986, p. 140).

Afora a discussão do repertório nacional de peças teatrais, observamos que a estrutura física que abrigaria as representações também gerava grandes debates pela imprensa. Esses debates envolviam qualidade artística, financiamento público, espaço adequado como é o caso da construção do Theatro Municipal de São Paulo. Ao modo teatral, as páginas do *Diario Popular* fora o grande palco que representou muitas opiniões, sugestões e divergências quanto ao Theatro Municipal de São Paulo.

Em vista de que o Theatro Municipal vem sendo notícia na imprensa, damos agora algumas explicações. Primeiro sustentado pelo senhor prefeito [e] S.S. a infeliz ideia de uma administração de pessoas da nossa sociedade, as quais trabalharão gratuitamente, não foi aprovada pela câmara municipal da capital.

Sustentando essa opinião, lastimou-se o senhor S.S. por a câmara municipal não dar a autorização para que o conselheiro Prado organize a administração do teatro que ele ideou, fez votar criou e fez construir [sic].

No entanto, a proposta de construção do teatro municipal já estava na câmara, desde 1896 e tendo sido elaborada por ordem do governo do Estadual.

Essa ideia se tornaria muito ruim para o teatro, haja vista o *Theatro Colon* de Buenos Aires, que somente dá prejuízo mesmo dispondo de capital e levando a “frase de Gervásio Lobato, seria de um alheamento comprometido”.

Contudo a proposta de que o teatro só poderá ser gerido por pessoas de fortunas da capital e algumas estrangeiras, mas suponhamos, em tese que pudesse ser gerido por pessoas entendidas, mas sem fortunas, poderíamos até ter uma incompetência econômica por divergências artísticas e até levar esse teatro ao fim. (“Theatro Municipal”. *Diario Popular*, São Paulo, 17 jan. 1911).

Esta ocorrência, à medida que nos informa das discussões na imprensa sobre o histórico do Theatro Municipal de São Paulo, faz um levantamento da problemática à volta da inauguração do teatro. Pois, quando o articulista inicia a explicação diz que “primeiro sustentado pelo senhor **prefeito [e] S.S.** a infeliz ideia de uma administração de pessoas da

nossa sociedade, as quais trabalharão gratuitamente, não foi aprovada pela câmara municipal da capital”. (*Diario Popular*, São Paulo, 17 jan. 1911).

Segundo Maria Helena Bernardes (2004), “S.S.” é o articulista de *O Estado de S. Paulo*, o qual entrou na discussão a partir do momento da aprovação da construção do Theatro Municipal. “S.S.” começa a discutir possibilidades de comissões organizadoras da inauguração. O “prefeito” em questão é Conselheiro Antônio Prado, seu mandato foi de 1899 a 1911.

A discussão quanto à estrutura da administração do Theatro Municipal para que fosse inaugurado, apenas finalizou um longo caminho iniciado em 1895, quando a capital paulista contava com aproximadamente 65.000 habitantes e os financiamentos eram provenientes da lavoura de café do Oeste Paulista e de uma indústria que florescia na cidade. Ainda, ressalto que a afluência da imigração acelerou o crescimento de São Paulo, jogando-a num processo de urbanização vertiginoso.

Nessa época, final dos anos noventa do século XIX, a cidade contava com o Teatro Polytheama, um barracão, e o praticamente inativo Teatro Minerva. Nesse ínterim começaram as primeiras discussões na Câmara Municipal quanto à necessidade de dotar a capital cafeeira de uma casa de espetáculos à altura do seu progresso. Uma vez que a ideia surge, o percurso será tortuoso até a lei municipal n. 627 de 1903, que autorizou a edificação de um teatro municipal.

Em maio de 1895 a Câmara Municipal de São Paulo recebe um projeto de Carlos Garcia, o qual previa a isenção de impostos por três anos a quem construísse um ou dois teatros para a cidade. Entretanto, a proposta foi ignorada por parte da iniciativa privada. Em 1896, Gomes Cardim e José Roberto, com o argumento de que a cidade acabava de perder o Teatro São José para o fogo, propõem um novo projeto que previa a isenção por vinte anos para quem se aventurasse em tal empreitada, mas correram dois anos sem manifestações favoráveis a essa iniciativa de lei. Em começo de 1898, novamente a Câmara Municipal incentiva à edificação de um teatro, desta vez isentando de impostos os proponentes por cinquenta anos, o que atraiu dois requerimentos de interesse que foram protocolados. Todavia, os proponentes não conseguiram financiamento suficiente para uma empreitada de grande porte. No mesmo ano a municipalidade firmou um contrato com o

empresário Giacomo Leone e um novo projeto de lei foi votado no entanto, ao viajar à Europa no intuito de conseguir financiamento, Leone morre. Finalmente no ano 1900, já sob a prefeitura de Antônio Prado, a discussão sobre um teatro de porte para cidade passa ao âmbito do senado paulista. É quando, em fevereiro de 1903, novamente Gomes Cardim apresenta um projeto que seria aprovado no dia 5 de abril. Dois dias depois, o prefeito Conselheiro Antônio Prado autorizava um crédito de quase 3 contos de réis para a construção⁹.

Dada essa pequena história, da idealização até o projeto de lei que autorizou a prefeitura a financiar a construção do Theatro Municipal, passamos a organizar excertos que contam, a partir dos artigos publicados no *Diario Popular*, a história da inauguração:

Foi noticiado que o Theatro Municipal será aberto dentro de um ano e que, para solenizar o ato de inauguração, virá a S. Paulo uma companhia lírica de primeira ordem, a fim de cantar o *Guarany*, de modo completo e tal como o imaginara o maestro brasileiro.

A ideia de inaugurar com o *Guarany* esse suntuoso templo de arte que vai ser o Theatro Municipal, há de encontrar uma opinião contrária. Não podia ser feita de outro modo a inauguração do majestoso monumento. Havendo um compositor paulista do valor de Carlos Gomes e uma ópera tão genuinamente nacional como o *Guarany*, daríamos a mais flagrante prova de falta de civismo, cometeríamos um crime, se fôssemos procurar outra para a festa inaugural do nosso grande teatro.

Carlos Gomes tem sido até hoje o nosso maior gênio musical. É o artista que vivamente mais representa nossa raça e o nosso temperamento. Nenhum outro vulto concorreu como o autor do *Guarany* para o engrandecimento do Brasil no estrangeiro. Na Itália, onde foram cantadas pela primeira vez as suas óperas principais, ficaram memoráveis as noitadas deliciosas em que o caboclo brasileiro enfrentando ousadamente um público habituado a ouvir as melodias de Rossini e Donizette, de Bellini e Mercadante, conquistava os mais brilhantes triunfos. Carlos Gomes surgiu na Itália em uma época em que brilhava como astro de primeira grandeza o autor da *Aida* e do *Falstaff*, grangeando-lhe a estréia e a predileção ao mesmo tempo em que floresciam os autores da *Gioconda* e da *Wally* – Ponchielli e Catalani.

Nós brasileiros somos muitos inconstantes em nosso entusiasmo. Não sabemos prestar o devido culto à memória dos nossos homens. Aplaudimos e endeusamos os nossos homens de gênio no momento em que eles aparecem empolgam as multidões. Mas passados alguns anos, qualquer obra de contrafação, o primeiro produto de fancaria que nos seja impingido com rótulo europeu é o

⁹ O resumo do histórico da construção do Theatro Municipal de São Paulo desde o projeto até a aprovação final e o financiamento do Governo do Estado de São Paulo, juntamente com a Prefeitura, se baseia nos levantamentos feitos nos textos: BERNARDES, Maria Elena. *O Estandarte Glorioso da Cidade: Teatro Municipal de São Paulo (1911-1938)*. Campinas – SP: [s.n.], 2004. pp. 26-29. AMARAL, Antonio Barreto do. *História dos velhos teatros de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado, 1979. pp. 391-394.

quanto basta para apagar o lustre das nossas glórias. Ficam apenas na brecha dois ou três idealistas e sonhadores, a reivindicar as glórias nacionais.

Inaugurado o Teatro Municipal com o *Guarany* cantando [*sic*] por uma companhia de primeira ordem e montada como o conceberá o autor, teremos o ensejo de ouvir pela primeira vez a obra mais popular do nosso maestro. Sim, ouvi-la-emos pela primeira vez, porque isso que nos tem sido dado com o nome de *Guarany* por empresas de ínfima categoria, mais não é que uma torpe caricatura da criação de Carlos Gomes.

É sábio quanto às nuances e as múltiplas variações da intensidade sonora influem sobre a expressão musical e a quanto uma orquestra mal preparada e os interpretes sem o necessário estado deturpam o pensamento de uma obra musical.

Gounod dizia: “É bastante um interprete para caluniar uma obra-prima”.

O *Guarany* tem sido, não só caluniado, mas também mutilado, não por um, mas por uma aluvião de interpretes, por um regimento inteiro de cantores e instrumentistas, capaz de infligir tremenda derrota ao mais valoroso maestro.

Inaugurado o Theatro Municipal com o *Guarany* e fazendo-o cantar dignamente, prestaremos a mais justa homenagem ao maior músico brasileiro, faremos a mais merecida consagração àquele que mais caracteristicamente assinalou, nas páginas de suas obras, as nossas paisagens e os impulsos da nossa alma. O *Guarany* é a teia mais rica e mais palpitante em que se reflete a alma nacional. O fogo da nossa imaginação, a grandeza e a exuberância do nosso solo, tudo que é grande e nobre nas plagas brasileiras vibra e canta nas páginas do *Guarany*, com tal calor, com tanta vida, que já houve quem propusesse fosse a sua profonia um segundo Hino Nacional.

Façamos cantar no Theatro Municipal as óperas de Wagner e Ricardo Strauss; façamos vibrar nas suas arcadas os acordes ultramodernos do impressionista Debussy. Mas, antes que o gênio desses maestros inunde de ondas sonoras aquele grandioso recinto, deixemos que o artista brasileiro desfira o seu voo e cante as epopeias da nossa pátria nas páginas imortais do *Guarany*.

Gelásio Pimenta. (*Diario Popular*, São Paulo, 28 jun. 1909).

Ao que ouvimos dizer, segue para a Europa no próximo mês, a fim de fiscalizar a organização de uma companhia lírica com que se deverá abrir o Theatro Municipal, desta capital, um emissário.

Até hoje não consta a organização de comissão alguma que o Sr. Prefeito pretenda nomear, e não se sabe por conta e ordem de quem vai o fiscal.

Falava-se hoje que o conjunto que ser apresentará será alemão, sendo as primeiras óperas ouvidas as de Wagner. (*Diario Popular*, São Paulo, 26 nov. 1910).

O senhor Giovane Sansone acaba de apresentar à comissão do Theatro Municipal duas propostas para inaugurá-lo.

Aquele cavaleiro propõe-se organizar uma grande estação lírica ítalo-francesa, para os meses de julho e agosto. Composta por ótimos elementos do teatro italiano, e um quarteto de professores da ópera de Paris expressamente para São Paulo.

E a vinda do maestro Mascagni para dirigir algumas de suas óperas, inclusive a *Isabeau*, que será representada pela primeira vez na América.

Artistas de alta reputação farão parte da companhia. Além das óperas de Mascagni, será representada uma de Wagner e mais algumas de notáveis autores. (*Diario Popular*, São Paulo, 18 fev. 1911).

Sabemos ter o maestro Albergaria Monteiro, devidamente autorizado pela empresa La Teatral, cuja sede é em Buenos Aires, oferecido hoje à comissão encarregada de inaugurar o Theatro Municipal, comunicação de que a mesma empresa desistiu do subsídio que havia pedido em proposta apresentada, para a vinda, a esta capital, da grande companhia de ópera dirigida pelo notável maestro Mascagni.

Nesse mesmo ofício, aquela empresa obriga-se a dar duas récitas a preços populares durante a temporada.

Compreende-se perfeitamente que a desistência do subsídio é uma maneira gentil com que corresponde Mascagni ao entusiasmo com que foi acolhida a notícia da sua inquestionavelmente grande companhia a nossa capital.

Por nossa vez, parece-nos que dificilmente melhor pudera inaugurar o nosso Theatro Municipal do que a presença de Mascagni os trabalhos das celebridades que o acompanham. (*Diario Popular*, São Paulo, 28 mar. 1911).

Já deve ter conferenciado o empresário Celestino Brandão com a comissão administrativa do Theatro Municipal. Essa conferência trata da vinda da companhia italiana a dar 12 espetáculos nesse teatro. Atualmente a companhia esta no Colon, Buenos Aires, depois parte para o Rio, vindo a São Paulo independente se para o Theatro Municipal ou para o Polytheama.

Faz parte do repertório; *Hamlet*; *Thaüs*, *Rigoletto*, *Boris Gaudounoff*, *Palhaço*, *Barbieri de Seviglia*, *Franci-u-cilla del West*.

O primeiro espetáculo deve ser em setembro. Ao que consta a comissão do Theatro Municipal deve tomar conhecimento hoje das propostas dos Srs. Luiz Ducci (Companhia lírica dirigida pelo maestro Mascagni); Celestino Silva (Companhia Lírica Titta Ruffo, Giovanni Sanzone). (*Diario Popular*, São Paulo, 22 abr. 1911).

Deve passar dia primeiro de Junho, em Santos a bordo do vapor Regina Elena com destino a Buenos Aires, o conjunto francês dirigido por Mme. Marguerite Carré, do Theatro Ópera Cômica, de Paris.

Segundo o empresário Consigli, a *troupe* não vem completa, tanto de cenários, guarda roupas, como de artista. Ao saírem da França aconteceu um impedimento pelo governo francês. Por mais esforço do diplomata argentino não foram suficientes. Desta forma os atores que vieram sob a direção de Mme. Marguerite Carré, não vieram oficializados, e sim por conta própria, como o maestro Sr. Alb. Wolff.

No repertório; *Mireilli*, *Reine Fiametta*, *Mariage de Telemaque*.

Se a empresa La Theatral conseguir o contrato com o Municipal, de São Paulo, virá aqui dar quinze espetáculos. (*Diario Popular*, São Paulo, 23 maio 1911).

Sabemos que o Sr. Albergaria Monteiro, representante da empresa La Theatral, de Buenos Aires, desistiu por completo da proposta de inaugurar o Theatro Municipal, com a companhia lírica que é dirigida pelo notável maestro Pietro Mascagni. A companhia lírica entre outras irão trabalhar no Polytheama.

Informa-nos também o telegrama recebido, que o Sr. Celestino da Silva, declara que o barítono Titta Ruffo, não se sujeitará as imposições feitas

pelas comissão para modificação do elenco e repertório, não virá a S. Paulo. (*Diario Popular*, São Paulo, 27 maio 1911).

Está em S. Paulo aonde veio firmar contrato para a temporada lírica que vai inaugurar este teatro, o Sr. Celestino da Silva, estimado empresário.

O Sr. Celestino deve ter conferenciado hoje com a comissão municipal nomeada para tratar da inauguração do teatro municipal, e estabelecer as condições para a abertura das assinatura para dez recitas.

Ao que sabemos, os preços dos lugares serão mais ou menos os mesmos que os da companhia que trabalha no Polytheama.

A trupe lírica é composta dos seguintes elementos;

Sopranos; Agostinelli Adelina; Aida Gonzaga; Lina Pasini Vitale; Lina Garavaglia; meios-sopranos e contraltos; Flora Perini; Rosa Garavaglia; tenores; Ferrari Fontana; Pintucci Angiolo; Bonfanti Carlo; Spandoni Carlo; barítonos; Titta Ruffo; Badini Ernesto; Niola Guglielmo; Gino Lussardi; baixos; Paolo Ludikar; Bettoni Vincenzo; baixo-cômico; Concetto Paterna; maestros; Edoardo Vitale, regente do Scala de Milão; Fatuo Giuseppe.

Repertório; *Hamlet*; *Rigoletto*; *Boheme*; *Tristan e Isolde*; *Barbeiro de Seviglia*; *Dom Pasquale*; *Cavalleria Rustiana*; *Pagliacci*; *Manon Lescaut*; *Mme. Butterfly*.

A orquestra é composta por 70 professores.

Os cenários, os vestuários e todo o material são o mesmo que serviu no teatro Colon, de Buenos Aires. O barítono Titta Ruffo cantará em oito óperas do repertório.

De acordo com o contrato, a companhia dará dois espetáculos populares, sendo levadas à cena as óperas que mais agradarem durante a temporada.

Ao que ouvimos dizer todas as frisas, camarotes e grande parte da plateia estão tomados por pedidos feitos diretamente à comissão. (*Diario Popular*, São Paulo, 4 ago. 1911).

De acordo com o aviso da empresa que dirige a companhia Titta Ruffo, os bilhetes devem ser retirados até o dia 16.

Fora isso, estão tentando aumentar espaço, para conseguirem satisfazer os grandes números de pedidos. (*Diario Popular*, São Paulo, 12 ago. 1911).

A companhia lírica que vem inaugurar o Theatro Municipal e da qual faz parte o grande barítono Titta Ruffo, chega a Santos na tarde de 9 de setembro próximo, a bordo do Itália especialmente fretado para esse fim, e nessa mesma noite segue para esta capital, em trem especial.

A companhia, que se compõe de cerca de 200 pessoas, descansará no dia de domingo, e a 11 dará sua primeira recita, a da inauguração do teatro, com a ópera *Hamelet*, de Ambrosio Thomas.

Nesta ópera, Titta Ruffo, tem obtido os seus mais belos sucessos.

- A *Nacion* (jornal), que hoje recebemos, teve os seus maiores elogios ao desempenho que a companhia deu ao *Tristão e Isolda*. Esta ópera, que será aqui cantada nesta temporada, teve ali uma execução aprimorada, sendo todos os críticos unânime sem dizer que as honras da noite couberam ao maestro Eduardo Vitale, tendo sido inexcédíveis a soprano Pasini, e o tenor Ferrari

Fontana. Titta Ruffo teve também referências elogiosas para seu trabalho no *Tristão e Isolda*.

Todas as localidades do teatro; camarotes, frisas, balcões e platéia foram já entregues aos receptivos assinantes. Restam as galerias, para as quais a empresa visto o grande número de pedidos que tem afluído, abre amanhã assinatura para as dez recitas, respeitando, todavia, as encomendas já feitas. (*Diário Popular*, São Paulo, 18 ago. 1911).

Por telegrama recebido de Buenos Aires, sabe-se que está definitivamente resolvido que o célebre tenor Bonci, atendendo aos desejos da comissão inaugural do Theatro Municipal, virá cantar em três das dez recitas de assinatura.

É muito provável que aquele artista cante o *Rigoletto*, *Barbeiro de Sevilha* e *Bohème*, óperas em que também canta o grande barítono Titta Ruffo.

Como se vê é um grande conjunto lírico; só os tenores são cinco - Bonci, Fontana, Pintucci, Bonfante e Spadone - isto sem falar nos outros grandes elementos entre eles, Agostinelli, Paccini, Gonzaga, Caravagna e Perini. (*Diário Popular*, São Paulo, 19 ago. 1911).

Finalmente a Companhia Titta Ruffo inaugura o Theatro Municipal de São Paulo na noite de 12 de agosto de 1911, dando partes da ópera *O Guarani* de Carlos Gomes, seguida de *Hamlet* de Ambrosie Thomas, que foi dada até o final, pois devido ao atraso a representação foi interrompida a uma hora da manhã. E vale transcrever a lembrança do memorialista Jorge Americano (2004) sobre a inauguração do Municipal:

Chegou à noite de inauguração, com Titta Ruffo.

Tínhamos encomendado o “landau” para as oito e meia. Às oito estava parado na nossa porta.

Vinte mil réis para levar, esperar e trazer. Quando fomos entrando pela Barão de Itapetininga, tudo parou. Os carros chegavam ao Municipal por todas as direções. Vinham, do Viaduto do Chá, pela Rua Conselheiro Crispiniano, direção do Largo do Paissandu, pela Rua 24 de Maio. Grande parte pela Rua Barão de Itapetininga. Muitos entravam pela Rua Conselheiro Crispiniano, do lado da Rua 7 de Abril. Finalmente, os que entravam pela Rua Xavier de Toledo. Uns cem automóveis, e tudo mais eram carros puxados por cavalos (landôs, vitória, caleças).

Como o cocheiro veio mais cedo e disse que “a coisa estava ruim para ir até lá”, não nos apressamos para chegar antes da hora marcada, 8 3/4. Atingimos a Praça da República às 8:30 e o Municipal às 10:15, no começo do segundo ato. Mas ninguém teve a iniciativa de descer e seguir a pé. Seria escandaloso.

No segundo intervalo, passeava-se no “foyer”. Os homens, de cartola na cabeça, embora dentro de casa. Os que tinham claque (chapéu de molas londrino, que se achatava, e em cujas dobras se apertavam as luvas), esses traziam-no debaixo do braço. Tudo como em Londres ou Paris, vejam-se os quadros de Renoir, do fim do século.

Na saída, foi o mesmo entulho. Era feio sair à rua e procurar o carro. Ele tinha que chegar, sem erro de um metro, ao ponto onde estávamos.

Acontecia, entretanto, que no amontoado das portas laterais do teatro nem todos estavam na ordem em que chegavam os carros. Vistos pelo cocheiro, iam varando e pedindo licença. Quando não viam ou não eram vistos, o carro passava, voltava, e aparecia uma hora depois. Chegávamos em casa ali pelas duas e meia ou três da madrugada. (pp. 283-284).

A inauguração do Theatro Municipal pela trupe de Titta Ruffo, a qual se refere o memorialista e concorda Cerqueira na obra *Um Século de Ópera em São Paulo* (1954), configurou-se de uma forma que não apareceram como destaque a ópera ou o elenco, mas sim a presença do afamado barítono Titta Ruffo.

Com um elenco composto pelos sopranos Lina Pasini-Vitale, Graciela Pareto e Adelina Agostinelli; pelos meios-sopranos Flora Perini e Rosa Garavaglia; pelos tenores Alessandro Bonci, Edoardo Ferrari-Fontana, Cesare Spadoni, Angelo Pintucci e Carlo Bonfanti; pelos barítonos Titta Ruffo, Dino Lussardi e Ernesto Badibi; pelos baixos Guglielmo Noila, Vincenzo Bettoni, Paolo Ludikar e Conceto Paterna; e com um repertório que trazia *Il Barbiere di Siviglia*, *La Bohème*, *Don Pasquale*, *Hamlet*, *Madama Butterfly*, *Manno Lescaut*, *Rigoletto* e *Tristão e Isolda* (*Tristan und Isolde*). Com esse programa foram apresentadas 10 récitas previstas, 1 extraordinária, 2 populares e 1 matinê.

O reconhecimento que gozava Titta Ruffo superava a vontade dos paulistas, pois como observou Cerqueira (1954): “A ele se deveu a escolha da ópera de Thomas para o espetáculo inaugural, [...]. O grande êxito do notável cantor italiano, [...], justificou a exumação do Hamlet, cuja *première* paulistana ocorrera no velho São José em 1886”. (p. 74). Como podemos perceber pela crítica de Gelásio Pimenta, no ano de 1909 previa-se que o rótulo europeu seria imposto aos brasileiros, e faz uma ressalva:

Façamos cantar no Theatro Municipal as óperas de Wagner e Ricardo Strauss; façamos vibrar nas suas arcadas os acordes ultramodernos do impressionista Debussy. Mas, antes que o gênio desses maestros inunde de ondas sonoras aquele grandioso recinto, deixemos que o artista brasileiro desfira o seu voo e cante as epopeias da nossa pátria nas páginas imortais do *Guarany*. (*Diário Popular*, São Paulo, 28 jun. 1909).

A despeito dessa controvérsia pela qual passaram alguns nacionalistas com a representação de *Hamlet* na *première*, espetáculo do suntuoso Municipal de São Paulo, os

paulistanos tiveram a oportunidade de entrar em contato com *Tristão e Isolda*, de Wagner, dada por Pasini-Vitale que era uma artista de grande mérito no período, e Ferrari-Fontana reconhecidamente um dos melhores intérpretes wagnerianos. Lembra Cerqueira (1954) que, segundo comentários da época, a música de Wagner era vista com certa resistência do público que estava mais habituado às óperas tradicionais, provenientes da Itália ou França, todavia, tal distância do público com a obra wagneriana não comprometeu a recepção de *Tristão e Isolda*, que preencheu duas récitas de assinatura. Esse efeito podemos atribuir, grosso modo, ao destaque social de participar do evento, pois pouco importava a ópera cantada, o que a assistência pretendia era passear pelo *foyer* com cartolas à cabeça ou à mão nos intervalos, tudo à moda londrina ou parisiense.

A repercussão que teve a inauguração do Theatro Municipal foi uma ótima oportunidade para *O Pirralho* lançar mão de ironia:

Le Théâtre Municipèle
Monographis litteraire à propos du dit
(Cavation du Pirraile)

Situation

Le Theatre Municipèle avec son parc occupe le quarteron limité par les rues Baron d'Itapetingue, Conseiller Chrispinien, du Théâtre e Belle (sans ironie).

Plus adiant, fiquent les rues Droit, Saint-Benoit et Quinze Novembre, où il'y a la redaction de l'enchant du journal *Le Pirraile*.

Le Municipèle avec son imponent fachade domine la vallée du Anhangabahu où se matent les desesperés de la vie, en se jugant dune grande alture, la cabèce en bas.

Le Theatre en soi-même

Le Theatre Municipèle est construit encime de la terre e il se levante impavide e haut audessous da la même.

La architecture est simplement dantesque, il faut voir! Il a des portes, des janelles e des burraques redondes en divers estyles, très elegants.

Dentre de la salle il y a des cadères de paillinhe que custent apénes vingt mil réis.

Il y a aussi des camarotes e des frises e des balcons.

Emfin, est complète l'harmonie du tout.

Il y a aussi dès cadères pour l'orchestre toquer le *Guarany* e les outres ouvrages du notre immortel Charles Gôme.

Note La nôtre estrémecide ville de Saint-Paul é chamée, avec razon, la Chapitale Artist-ique – chose très sabide.

Hoje dá-se a segunda recita de assinatura no Municipal com *Tristão e Isolda*. Sabemos que maestro Brotero está disposto a perder a compostura, planejando gritar no meio do espetáculo:

- Viva o pranteado maestro Ricardo Wagner! Viva o Carlos Gomes allemong!!

O Sr., Gelado Pimenta também gritará: Bravo! Bravo! (*O Pirralho*, São Paulo, 16 set. 1911).

Vemos que o texto é escrito num francês macarrônico que discorre sobre o conjunto arquitetônico e que leigamente serve para criar o riso. Ainda diz que o Maestro Brotero irá gritar viva a Wagner e o compara a Carlos Gomes, chegando a denominar Wagner como “Charles Gomes allemong” e dizer que o respeitado crítico musical Gelásio Pimenta também gritará “Bravo! Bravo!”. O mesmo crítico que desde o primeiro artigo em 1910 vinham defendendo a inauguração do Municipal com a ópera de Carlos Gomes.

As outras récitas contaram com óperas de Verdi, Puccini, Rossini e Donizetti, interpretadas por Agostinelli, Pareto, Titta Ruffo e Bonci, este último fora considerado na época o melhor tenor lírico, especializado na linha clássica do *bel canto*.

A primeira temporada encerrou-se no dia primeiro de outubro. Antes de decidirem qual companhia inauguraria o Theatro Municipal, como já demonstramos, houve acaloradas e desencontradas discussões e esse excerto abaixo é um exemplo desses desencontros:

O primeiro espetáculo deve ser em setembro. Ao que consta a comissão do Theatro Municipal deve tomar conhecimento hoje das propostas dos Srs. Luiz Ducci (Companhia lírica dirigida pelo maestro Mascagni); Celestino Silva (Companhia Lírica Titta Ruffo, Giovanni Sanzone). (*Diário Popular*, São Paulo, 22 abr. 1911).

Como vemos, os espetáculos eram previstos para o mês de setembro, a preferência dos articulistas e pessoas envolvidas era por uma temporada da companhia do maestro de Pietro Mascagni. E qual seria o motivo de escolherem a companhia Titta Ruffo? Segundo Bernardes (2004), Mascagni estava de turnê pela América e a época escolhida para vir ao Brasil seria entre junho e julho de 1911, o que inviabilizou uma possível temporada no Theatro Municipal, pois, não era porque ainda estivesse nos últimos retoques da construção, mas devido ao período de colheita de café, uma vez que, por causa desse trabalho, os “barões do café”, entre os quais Antônio Prado ex-prefeito de São Paulo de 1899 a 11 de janeiro de 1911 e responsável pela execução da construção do Theatro

Municipal retiravam-se para suas fazendas. Por esse motivo vetaram a festa de inauguração com o maestro Mascagni para esses meses de junho e julho. Coincidindo da Companhia Titta Ruffo estar disponível para a temporada que começava em setembro.

A essa constatação de Bernardes (2004) temos um texto de *O Pirralho* que vem confirmar:

Despediu-se do público com a magnífica ópera de Rossini *Barbeiro de Sevilha*, a companhia Lírica Italiana.

O nosso dourado teatro fica fechado até que uma nova companhia venha deliciar os ricos da terra.

Assim mesmo só os amigos de certa comissão.

O povo, ora o povo... Ele foi feito para pagar e gemer.

Mas que injustiça! Dirá alguém, pois não houve espetáculos a preços populares?

- Sim, é verdade, mas a 18 mil réis a cadeira... (*O Pirralho*, São Paulo, 07 out. 1911).

Conclui Bernardes que “[...] para a construção e inauguração foi mobilizado o trabalho de muita gente e as expectativas da cidade inteira. Na noite de estreia lá estavam e se aglomeravam numa multidão para ver a festa e o requinte do edifício inteiramente iluminado [...]”. (p. 06).

O Theatro Municipal de São Paulo tornou-se lugar preferido da elite paulista, por onde desfilaram as riquezas com os representantes dos Silva Prado, os Alves de Lima, os Souza Queiroz, os Queiroz Telles, os Moraes Barros, os Silva Telles, os Sampaio Vidal, os Almeida Prado, os Alvarez Penteadado, os Toledo Piza, os Pacheco e Silva, os Prates, os Mello Oliveira, Cardoso de Mello, os Queiroz Aranha, os Paes de Barros, os Camargos Penteadado, os Ferraz Araujo, os Souza Queiroz, os Arruda Botelho, os Leite de Moraes, os Souza Camargo, os Cunha Bueno, os Teixeira Camargo, os Jordão, os Chaves, os Silva Prado (PERISSINOTTO, 2000, p. 63), membros das centenárias famílias da capital paulista. O Municipal abrigará muitas temporadas luxuosas e será palco da Semana de Arte Moderna de 1922, organizada por essa mesma elite, que segundo Perissimotto (2000) aparece em profusão em nossa literatura.

CAPÍTULO IV

IV. 1. O primeiro teatro oswaldiano: panorama e intertextualidade.

Neste capítulo remontaremos uma possível intertextualidade entre o primeiro teatro oswaldiano escrito na década de 1910, destacando as peças manuscritas, inacabadas e inéditas – *A Recusa: drama em 3 actos* (1913) e *O filho do sonho: drama em três actos* (1917). Porém, sem deixar de observar atentamente *Mon Coeur Balance e Leur Âme*, ambas de 1916, em coautoria com Guilherme de Almeida.

Na primeira década do século XX, Oswald de Andrade, como observamos anteriormente, iniciou-se no jornalismo e participou das rodas intelectuais de São Paulo e Rio de Janeiro, ou seja, é um período em que o jovem jornalista inteira-se das discussões de sua época. Na década de 1910 encontramos o autor experimentando a linguagem dramática. Ao menos são cinco peças: as quatro citadas acima, além de outro manuscrito sem título, do qual conhecemos apenas a trama como a descreveu Eudínyr Fraga em um artigo intitulado *O teatro inédito de Oswald de Andrade* (1986). Os pressupostos de datação, referência histórica e de descrição da fonte primária nos servem à medida que localiza esses primeiros esforços teatrais do escritor anteriores à Semana de Arte Moderna de 1922.

As iniciativas dramáticas evidenciam a postura do autor frente à possibilidade de contribuir com o teatro nacional. Produzir peças com argumentos brasileiros fazia parte das preocupações de Oswald de Andrade, como se pode conferir na crítica de 1915 publicada em *O Pirralho* quando saiu em defesa da peça *Eva* de João do Rio apresentada em São Paulo na ocasião:

Poder-se-ia desejar melhor para teatro nacional em começo? Creio que não apesar da opinião mal redigida, mas firme do cronista do *Diário Popular*.
Erra por toda a peça um sutil simbolismo. E como simbolismo em comedia haverá melhor do que a bela, a forte, a inteligente intriga que João do Rio inventou? Será difícil. Em *Eva* há toda a fábula linda da mulher. (ANDRADE, Oswald. “Lanterna Mágica. *Eva*”. *O Pirralho*, São Paulo, ano IV, nº 196, 17 jul. 1915).

Vale lembrar que a cena teatral brasileira estava impregnada pela técnica dramaturgica de Wilde, de Maeterlinck e de Ibsen, os quais – apesar de pouco compreendidos – faziam grande sucesso no Brasil, além dos modelos de Henry Bataille e Henry Bernstein. Esses últimos instalaram-se nos palcos brasileiros através das inúmeras apresentações de companhias estrangeiras. Como lembra Levin (1995):

Um fato a ser notado é que com tantas ofertas os espectadores acabassem submetidos a um repertório na maioria das vezes repetitivo e sem novidades. [...] é fácil verificar a incrível incidência de determinadas peças. Seria impossível, para um espectador de hoje imaginar-se a cada mês ou a cada seis meses vendo a mesma peça, embora em alguns casos representada em línguas diferentes, ou ouvindo a mesma opereta. Acontece que, estando em *tournee* pelo mundo durante quase todo o ano não sobrava muito tempo às companhias para ensaiar textos novos. O mais comum era os grupos permanecerem no Brasil por alguns meses, inclusive pela distância que a viagem ao continente representava, trocando apenas de teatro. Aí a reapresentação das montagens idênticas causava um certo enfado, apesar do intuito das empresas de colocar a cada nova temporada pelo menos um texto diferente em cartaz. (LEVIN, 1995, p.9).

Entretanto, continua a autora (p. 30), com a explosão da Primeira Guerra Mundial, as companhias estrangeiras dimiruíram as turnês pela América, inclusive pelo Brasil. Logo, aqui não chegava nada de novo, ou seja, as peças estrangeiras de maior prestígio continuavam as mesmas das décadas anteriores. Nesse sentido, embora a geração de novos dramaturgos brasileiros nada inovasse em termos de tratamento dramático (*Idem*, p.33), ainda que de modo tímido, o país retoma o teatro nacional e *Eva* é fruto dessa nova tentativa de alavancar a cena teatral do Brasil. Por isso, pode-se entender a eufórica crítica do jovem Oswald com a “inteligente intriga de João do Rio”.

Nessa segunda década do século XX a “dramaturgia brasileira mostrava-se distante das mudanças que a cena moderna vivia. Experiências como as de Copeau eram conhecidas por correspondência, não fazendo parte de forma alguma da realidade dos nossos palcos”. (*Idem, Ibidem*). Com a pasmeira das produções nacionais e a ânsia pelo novo são os ingredientes culturais que levaram Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida por decidem ‘fundar’ um moderno teatro brasileiro... em francês. Os autores escreveram juntos as “peças: *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme*. Coisas, naturalmente, bastante imbuídas de Donnay e Bernstein”. (“Cinco depoimentos”, 25-26 set. 1954). Essas,

apesar de pouco comentadas, provocaram reações críticas bem diferentes. Os textos chegaram ao conhecimento do público, foram publicadas em livro e lidas na redação da revista *A Cigarra* e no salão da Sociedade Brasileira dos Homens de Letras. (LEVIN, op. cit., p. 58). Mas, como era de se esperar, causaram discórdias nas páginas dos jornais. A primeira crítica surge no *O Estado de S. Paulo* que *O Pirralho* republica logo em seguida:

A comédia (cremos não errar chamando lhe assim) é em quatro atos e escrita em francês. Porquê em francês? perguntará o leitor, intrigado, achando que um Almeida e um Andrade, escrevendo no Brasil, para brasileiros, estavam na obrigação de escrever na língua deles e do país. Não podemos responder à pergunta, e não nos admiraremos se os próprios autores da peça não souberem responder satisfatoriamente. Diremos apenas que eles são moços, quase uns meninos, e que o verdor dos anos explica essa e outras extravagâncias. [...]

São modestas. Mas o quadro é bom e o pedaço de vida que o anima palta [*sic*] e sangra deveras. A tessitura da comédia, o corte das cenas, a individualidade dos personagens, o diálogo, tudo revela grandes disposições para esse gênero de literatura. Foi o que nos pareceu, da leitura que ouvimos.

Uma peça de teatro só pode ser bem julgada depois de uma leitura direta e vagarosa, e depois de uma ou duas representações. Ouvindo ler, muita coisa nos escapa forçosamente a atenção, solicitada por tudo ao mesmo tempo, e de fugida. Concedendo mesmo, porém, que nos hajam escapado bastantes-defeitos, não cremos que tenhamos de retificar o juízo expresso linhas acima. É o nosso juízo já reduzido ao mínimo, por causa das dúvidas. Tudo, na peça dos dois moços paulistas, revela grandes disposições para esse gênero de literatura. Assim saibam eles desenvolvê-las pelo estudo e aperfeiçoá-las pelo trabalho. (“*Mon Coeur Balance*”. *O Pirralho*, São Paulo, 8 jan. 1916)

No mesmo volume de *O Pirralho*, Dolor Brito anuncia o aparecimento das peças em um tom confessional e amigável, de certa forma rebatendo a crítica do *O Estado de S. Paulo*. O cronista rememora, para o leitor, seu primeiro contato com *Mon Coeur Balance* e de como ficou estupefato ao se deparar com obra de um apuro literário, do qual “[...] francamente não acreditávamos na existência”. (BRITO, *O Pirralho*, São Paulo, 8 jan. 1916). O semanário foi o palco das defesas e elogios rasgados às peças, como podemos ler no número posterior:

A imprensa mais autorizada de S. Paulo, não há exagero nisto, transbordou de entusiasmo com a peça *Mon coeur balance* da lavra de Oswald de Andrade e G. de Andrade e Almeida, dois moços que trabalharam nesta casa, aqui iniciaram a sua carreira literária e nas páginas da nossa revista começaram de ser lidos e admirados.

Era justíssimo, portanto, que *O Pirralho* se orgulhasse do triunfo obtido pelos dois jovens escritores.

Ao *Queixoso*, revista de grande consumo no nosso mercado intelectual, parece, entretanto, que não agradou o nosso entusiasmo e como quem quisesse castigar uma nossa desmedida philaucia [sic], entendeu de arranhar o insone nascituro literário.

Destoando do coro de louvores da imprensa autorizada de São Paulo, deu um berro e querendo desmanchar o perfume de incenso que as caçoilas de autorizados jornalistas espalharam sobre os novos comediógrafos, tentam um arrote de superioridade...

“A peça não é má — dizem” escreveu *O Queixoso* e nada mais sobre o belo trabalho de Oswald de Andrade e G. de Andrade e Almeida. Depois uma critica mais ou menos absurda sobre o facto de ter sido a peça escrita em francês e umas vergastadas estalantes nos cabotinos de hoje em dia...

Afinal de contas *O Queixoso* disse, nem mais nem menos, que os autores da peça são uns grandes cabotinos, que não poderiam provocar barulho em torno de seus nomes, se escrevessem em português e que por isso se afoutaram a manejar o idioma de Rabelais.

Não tanto pela importância, aliás grande, que tem a opinião abalizada do recente órgão da imprensa paulista, mas pela injustiça desrespeitosa contra os dois escritores em foco, resolvemos dizer nestas linhas que achamos supinamente inepta a notícia com ares de crítica, com que *O Queixoso* houve por bem estracilhar os louros de Oswald de Andrade e G. de Andrade e Almeida.

Numa cidade como a nossa em que, à parte o trabalho de uns poucos escritores de tempera, a literatura vive um entorpecimento ininterrupto, à mercê de meia dúzia de enxovados [sic], que nos aborrecem com crônicas pífiás ou versos de pés quebrados, o aparecimento de *Mon Coeur Balance* que, incontestavelmente, revela grandes qualidades, quer literariamente, quer sob o ponto de vista da técnica teatral, devia ser registado pelo *O Queixoso* com palavras, já não dizemos mais benévolas, mas pelo menos mais inteligentes.

Mas, não só os redatores de *O Queixoso* não se animaram a escrever uma apreciação séria sobre *Mon Coeur Balance* e a dispensar aos jovens escritores uma palavra de entusiasmo e incentivo, como se julgaram obrigados a verberar acerbamente a muito explicável veleidade que levou os autores da comédia a escreverem em francês e a castigá-los com o epíteto de cabotinos...

Nós temos muita confiança no talento dos redatores da revista- em questão, mas temos também a quais certeza de que eles todos reunidos não seriam capazes de escrever um ato sequer de *Mon Coeur Balance*... Em todo caso aí fica o repto.

(DELICATUS. *O Pirralho*, São Paulo, 22 jan. 1916).

De qualquer modo, os julgamentos mais negativos com relação às peças dizem respeito à questão de terem sido escritas em francês. Pois, o argumento de *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme* apresenta um estreito parentesco na linguagem e ambientação com outras peças contemporâneas. Igualmente, os textos *A Recusa* e *O Filho do Sonho* – que se assemelham às inúmeras tentativas de escritores da época de produzirem um teatro nacional – são documentos da tentativa de Oswald de Andrade de se inserir dramaturgicamente em sua época. Essas obras guardam pistas do percurso do escritor que escreveu ao gosto da *Belle Époque*, como concluiu Bosi (s/d): “alguns dos principais poetas modernistas

estreadas antes de 1922, mas a análise de seus livros juvenis interessa menos ao pré-modernismo do que ao estudo da evolução desses mesmos escritores”. (p. 38).

Entretanto, vale ressaltar que o nosso interesse na conclusão do crítico Alfredo Bosi consiste, tão somente, no fato da análise dos “livros juvenis” dos autores reconhecidamente modernistas contribuírem para a observação de aspectos rejeitados das suas obras devido à posição iconoclasta que, principalmente Oswald de Andrade, assumiu durante a época modernista. Posição que influenciou a crítica literária a estabelecer marcos ligados por uma linha evolutiva como Pré-Modernismo e Modernismo que atribui um valor literário menor às obras de cunho “passadista” produzidas por esses autores anteriores à Semana de Arte de Moderna de 1922. Por esses motivos, procuramos não reiterar esta perspectiva crítica, mas sim investigar as possíveis intertextualidades que algumas obras de Oswald de Andrade sofreram durante a sua elaboração literária.

Neste sentido, a pesquisadora Orna Messer Levin (1995), ao examinar o teatro oswaldiano, propõe-se a considerar como fio condutor as peças criadas pelos mais importantes dramaturgos brasileiros daquele período, os quais estavam engajados no desenvolvimento de um teatro nacional, para chegar, por fim, às duas peças em francês de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida¹⁰. Para desenvolver esta discussão, recorreremos a um conjunto de entrevistas intitulado “O Theatro Nacional” em que o jornalista Lindolfo Collor inquiriu alguns intelectuais sobre a situação do teatro brasileiro, os quais, como já afirmamos várias vezes, estavam a par dos movimentos teatrais na Europa e, a partir desse motivo, poderemos verificar como os próprios brasileiros tentavam resolver a problemática do teatro nacional.

“O material é expressivo, na medida em que traça um panorama das ideias teatrais defendidas por intelectuais e por nomes do teatro nacional da época”. (PEIXOTO, Vol. 2, 2009, p. 22). Os que responderam a enquete foram: Coelho Netto, Oscar Lopes, Alberto de Oliveira, Leal de Souza, Paulo Barreto, Alcides Maya, Goulard de Andrade, Octavio Augusto, Roberto Gomes, Manuel Bonfim, João Luso, José Veríssimo, Ary Fialho, Lima Campos, Mário Pederneira, Rodrigues Barbosa e Oscar Guanabariano.

¹⁰ Esta proposta de estudo refere-se ao capítulo segundo, “De Literatura”, da sua tese de doutoramento intitulada *A pequena taboada do teatro oswaldiano*, de 1995.

IV. 1. 3. As primeiras incursões do Oswald dramaturgo.

Para a tradição da crítica literária e teatral especializada em Oswald de Andrade, as peças *A Recusa* (1913), *O filho do sonho* (1917) e a *Sem Título*, provavelmente escrita entre 1917 e 1922, não existem e, de algum modo, isso é plenamente verdadeiro, pois o texto só participa da tradição quando foi dado ao público apreciá-lo¹¹. Por esse motivo, começaremos a dissertar sobre a incursão de Oswald de Andrade no teatro com um pequeno excerto que focaliza tanto a entrada do autor no mundo teatral como a recepção de seu trabalho por seus contemporâneos:

Mon Coeur Balance e *Leur Âme* marcaram o início da carreira de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida em 1916. A primeira era uma comédia em 4 atos e a segunda um drama em 3 atos e quatro quadros, ambas escritas em francês, em parceria com Guilherme de Almeida. Seus autores tiveram o cuidado de colocar na capa a indicação: “Théâtre Brésilien” e, curiosamente, reservaram para si próprios os “direitos de tradução”. Com um chá oferecido aos autores, a peça *Leur Âme* teve leitura concorrida no Consulado de Portugal, por iniciativa de Ricardo Severo. Emílio de Menezes, com a concordância de Alberto de Oliveira e João do Rio, chegou a sugerir a apresentação da peça na Escola Dramática do Rio de Janeiro. Um ato da peça *Leur Âme* chegou a ser representado no Teatro Municipal, pela atriz Suzanne Desprès, que compunha a companhia teatral que Lugné-Poe improvisara para percorrer a América na época da guerra; *Mon Coeur Balance* foi lida por Poe e Marthe Regnier durante o intervalo de uma comédia que a mesma companhia apresentava no teatro municipal. (GUASTINI, 1939, p. 144) Como era de se esperar, Guilherme d’Almeida e Oswald d’Andrade, - assim eles se assinavam então - dedicaram esta estreia a Washington Luís: *Monsieur le Docteur* Washington Luís Pereira de Sousa, *Préfet de la Ville* de São Paulo. E, completando a dedicatória, com palavras que lembravam a conjuntura de guerra, mas também o programa nacionalista. (SALIBA. *Rev. hist.*, São Paulo, n° 137, dez. 1997).

Deste excerto nos interessa o acolhimento que Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida receberam de seus pares, bem como a questão do programa nacionalista no qual tentavam se inserir, pois o teatro, como afirma Lindolfo Collor, estava na ordem das discussões do dia “pode-se afirmar que nenhum assunto de arte tem causado entre nós

¹¹ Justiça seja feita ao artigo “O teatro inédito de Oswald de Andrade” do professor Eudinyr Fraga, o primeiro, e único, a estudar as peças inéditas do escritor. Trabalho que nos despertou o interesse e a vontade de encontrar essas peças perdidas.

tamanha celeuma como as múltiplas questões que se referem ao nosso teatro nacional”. (COLLOR, *O Paiz*, 15 fev. 1912, p. 2). O jornalista continua contundente e certo da necessidade da enquete que dirigia:

[...] segundo uns, ou a formação propriamente dita, segundo outros, do nosso teatro há sido uma bandeira de combate desfraldada há longos anos e em torno, da qual lutas intensas já se têm ferido. Já vêm, na verdade, de longa data as discussões em volta do objetivo que se criaram alguns homens de letras de formar a independência da rampa cênica brasileira. Ultimamente, a pugna recrudescera de intensidade. Fora novel direto desse recrudescimento a representação de algumas peças nacionais no teatro Municipal, motivo azado para a evidência das opiniões mais desencontradas sobre assuntos teatrais. (COLLOR. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1912. p. 2.)

Quase um ano após Lindolfo Collor observar tamanha problemática no panorama cultural brasileiro Oswald de Andrade escreve sua primeira peça *A Recusa: drama em tres actos*. O autor anotou na capa “São Paulo – Março de 1913”, sendo o manuscrito a peça mais antiga do autor de que se tem notícia. Apesar do anúncio de um drama em três atos, apenas restou um diálogo curto entre Clemente, sua esposa Joanna e a “apaixonada” Clara. A indicação de cena diz que se passaria durante o dia.

O primeiro ato conta a história de Clara, uma jovem de 22 anos, que há cinco anos estava apaixonada e à espera de Roberto, que regressa de Paris. Roberto fora estudar na França como todo bom filho de família abastada de São Paulo. Durante todo este tempo o rapaz manteve uma correspondência esparsa e fria com Clara. Na primeira cena a jovem reclama com a amiga Marietta que já não sabe mais se Roberto a ama;

Clara – Você ri, mas Roberto passou bem mais de dois annos sem me escrever uma carta

Marietta – É história sua

Clara – No segundo anno, elle já me escrevia pouco, depois... (ANDRADE, 1913).

A peça inicia-se cinco dias após Roberto regressar da viagem. Clara o espera um pouco desconfiada. A moça mora com a irmã Joanna e o cunhado Clemente, o maior incentivador do casamento entre Roberto e Clara. Até a quarta cena a jovem demonstra-se um pouco agitada nos diálogos que trava na varanda com Marietta, a irmã e o cunhado.

Na quinta cena aparecem João, um amigo da família, e Roberto que se demonstra totalmente transformado e distante. Entretanto, todos, com exceção de Clara, conversam animadamente sobre a infância, Paris e as transformações urbanas da cidade de São Paulo:

Joanna ^{Marietta} (a Roberto) Você ainda não viu a cidade?

Roberto – Ainda não. Dormi desde que cheguei. Depois, no hotel, contaram-me que São Paulo está maior que toda a América do Sul... Preciso um ano e meio para percorrer a minha cidade...

[...]

Clemente – Você vai reparar como a nossa cidade está importante. Daqui alguns anos vai estar passando a perna em Buenos Aires e até em Paris.

[...]

João – O Brasil não vai muito bem.

Clemente – Exceção de São Paulo. São Paulo na ponta sempre. São Paulo aumenta dia a dia (ANDRADE, 1913).

A modernização da cidade, nesta peça, será o pano de fundo. Pois, fala-se muito do contraste que há entre a antiga e apertada cidade, que se resumia ao Triângulo, com a nova São Paulo onde surgem bairros e mais bairros, casas são derrubadas para dar lugar às largas avenidas.

Outra preocupação que perpassa a peça de modo muito fugaz e irônico é o teatro nacional:

Roberto – Não, eu quero ir ao teatro

Joanna – Ora um parisiense como você não vem a São Paulo para ir ao teatro

Roberto – É um engano. Vou para proteger a arte nacional

[...]

Marietta – No São José levam a Geisha

Roberto (rindo-se) – Preciso ir, é a Geisha está vendo... (ANDRADE, 1913).

É irônico proteger a arte nacional assistindo a uma opereta estrangeira e já considerada ultrapassada. Esta é a cena final do primeiro ato. O segundo ato se passa em um palacete onde Roberto está hospedado. Os diálogos entre Roberto, Martins, o procurador dos bens da família, e João, deixam entrever alguns sintomas daquela sociedade burguesa em que a peça se desenvolve, pois

Roberto reúne os chavões de moço rico que viveu em Paris, a cidade “que embeleza a gente”, com tiradas à Lawrence - “Eu tenho nostalgia de ser bruto... ter músculo... correr a cavalo pelas manhãs geladas - misturadas a toques decadentistas.” “Ideal para um castelo perdido (terras no Paraná, provavelmente na região de Iguazu). Transporto para lá todo o meu palacete da Avenue Marceau... cato pela Itália uma dúzia de músicos de gênio... Depois,

dançarinas, muitas dançarinas... mando vir jardineiros chineses... plantas cheias de sangue.” Vê-se que o fantasma do *kitsch* já assombrava os trópicos... A personagem é um romântico que deseja se libertar das convenções - “a coragem de viver como se quer... como se nasceu para viver, afirmando ao ar livre convicções, manias, doenças, vocações, desgraçadas ou sublimes... gente que não teme o ridículo de ser apaixonada por qualquer coisa, até a loucura e o suicídio”. FRAGA, *D.O. Leitura*, São Paulo, 5 (55) dez. 1986, p. 7).

Até o momento em que as três personagens palestram, encontramos tipos pouco delineados como Clara, a jovem casta à espera do marido certo, pelo qual, além de estar apaixonada, dará bom casamento. Uma figura entremeada por “pitadas crepusculares ainda em voga na literatura brasileira da época”. (FRAGA, op. cit., p. 6). Marietta também se revela um tipo “antiquado”, pois teria a capacidade de se sacrificar pelo amado.

O autor contrasta mornamente João e Martins, médios burgueses que trabalham de forma honesta e ordenada para sobreviver com as ilusões de Roberto, jovem rico, provavelmente de uma família tradicional e abastada. Poderíamos assumir que a peça adquiri um tom frívolo e jovial. Mas, a partir da segunda cena, onde estão somente Roberto e João, observamos, ainda que de modo frouxo, certa tensão, pois o protagonista revela que se tornou amante de Joanna, para o espanto e indignação de João.

João – Você enlouqueceu, Roberto? Joanna não vem aqui

Roberto – Vem (olha o relógio) às duas horas

João – Não! Eu não deixo ella entrar!

Roberto – Tu não deixas! ~~Com as tuas doutrinas de commodismo! A Sociedade é uma instituição muito commoda, me disseste outro dia no hotel~~

(Pausa)

Para que te exaltes? Se ella vem cá é porque já cahiu...

João – Oh! Tu és infame, meu amigo!

(salto e)

Roberto – Infame...infame foi quem inventou os vossos casamentos. Ella se casou por qualquer coisa menos que por amor – a única força que legitima e torna sagrada a ligação do homem e da mulher...

Nesse tempo, ella me amava... mas se eu quizesse casar-me com ella, impedir-me-iam... eu estava reservado para Clara. É desse modo que a vossa admiravel sociedade tece os destinos... Casando-se sem amor, ella que era uma grande amorosa, prostituiu-se... a sociedade mandou que ella se entregasse a um homem que não amava...(ANDRADE, 1913).

Entretanto, não podemos classificar esta segunda cena como uma reviravolta, mas sim uma continuação da frouxa trama. Poderíamos dizer que todo o texto é uma vulgarização de Ibsen, em cujas peças as relações extraconjugais e familiares são perversas.

Vulgarização no sentido que é possível entrever aquele Ibsen favorável “à emancipação da mulher [...] queria uma liberdade maior para as mulheres” (ROSENFELD, 2009, p. 185), mas que emperra nos “dramaturgos franceses [...] absorvidos por completo na psicologia do adultério” e, continua Coelho Netto, “por maiores que sejam nossos esforços, nunca conseguiremos sentir as personagens de Ibsen”. (COLLOR. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1912. p. 2.). E a perversidade pode ser entendida pelo último diálogo do terceiro ato, quando Clara reclama a demora de Roberto em pedi-la em casamento:

Joanna – Roberto não deu nunca a sua palavra, Elle apenas namorou Clara, mas d’ahi a compromissos serios...

Clemente – Oh! Joanna, que ideas!

Clara – Quantas vezes ele falou em nosso casamento

Joanna – Quando vocês brincavam de comadre.

Clara – Você é má, Joanna. Não sei porque você não quer que eu me case (chora em silencio)

Joanna – Eu! Não querer que você se case! Pouco me importo! (ANDRADE, 1913).

Contudo, *A Recusa*, que deve ter sido a primeira experiência teatral de Oswald, de certa maneira consegue manter o diálogo ligeiro na maior parte do texto, demonstrando algumas qualidades, por outro lado, “pouco conhecimento de carpintaria teatral”. (FRAGA, São Paulo, dez. 1986, p. 6). Pois de modo geral, o autor, atrapalha-se nas didascálias, marcando cenas que não se concretizam nos diálogos ou “tagarelice inconsequente, existente, sem dúvida, na vida social, mas que necessitava ser recriada em outros termos no palco”. (*Idem, Ibidem*).

Seguindo uma ordem cronológica, em 1916, escritas a quatro mãos, surgem *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme*, a “segunda” experiência dramaturgica de Oswald de Andrade. Esses textos são mais bem acabados, apresentam na tessitura da cena um domínio maior da carpintaria teatral, talvez pela colaboração de Guilherme de Almeida na parte poética/lírica. Fica patente a preocupação literária influenciada pelo Simbolismo e a *Art Nouveaux*, a qual no Brasil tinha em Roberto Gomes, Coelho Netto, Oscar Lopes e João do Rio seus maiores representantes. Sobretudo, é possível perceber nessas peças os meios-tons de um gosto Simbolista. Os autores demonstram uma preocupação exacerbada com racionalização dos sentimentos e sensações, na infrutífera batalha de nominar o que deveria

ficar inexplicado. (FRAGA, p. 16-23 *In*: Andrade, 2003).

Nas palavras de Oscar Lopes:

[...] desordenadas como têm sido as nossas tentativas teatrais, é impossível descobrir nelas indícios de evolução. Evolução, verdadeiramente, não tivemos a até agora. O que se tem verificado entre nós é o fenômeno de assimilação, nada mais. E esta assimilação, produzida por contato com o teatro estrangeiro, tem sido, naturalmente, pessoal. Dai a impossibilidade de uma evolução. Para a evolução do teatro três fatores são indispensáveis: publico, ator e autor. Estes nunca os conseguimos ver reunidos. (COLLOR. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1912. p. 5).

Ao que completa Alberto de Oliveira: “para ser nacional, para ser brasileiro não é preciso falar de coisas e aspectos nossos: basta sentir como brasileiro”. (COLLOR, *O Paiz*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1912. p. 2). E neste arranco pessoal e em francês surgiram as duas peças. Em que, assim como *A Recusa*, o enredo de *Mon Coeur Balance e Leur Âme* é simples e passa-se num meio burguês.

Todos os atos de *Mon Coeur Balance* desenvolvem-se no “terraço de hotel numa praia elegante do Brasil”. (ANDRADE, 2003, p. 33). As personagens são fazendeiros, burgueses endinheirados e estrangeiros ricos. As personagens principais são o jovem Gustavo e seu amigo Luciano e a jovem Marcela. Como as caracterizou muito bem o crítico de *O Pirralho*: “Marcelle, esse conhecido tipo da profissional do *flirt*, *habituée* das praias elegantes de banho e Gustave e Lucien, um romântico apaixonado, outro, se blasonando de forte, mas apaixonado também, são os principais heróis do *Mon coeur balance*. [...]” (BRITO, *O Pirralho*, São Paulo, 8 jan. 1916).

Na primeira cena Luciano e Gustavo se encontram. Ao primeiro contato Luciano descobre Gustavo mudado e o interroga quanto a isso. Não podendo enganar o amigo, Gustavo declara que se apaixonou em um flerte, mas o espectador ainda desconhece o motivo daquela paixão. Na cena III, novamente o jovem apaixonado é interpelado pelo companheiro sobre seu flerte e fica sabendo que a senhorita Dória (Marcela) é a razão para tanto silêncio. A partir deste momento Luciano tenta, sem êxito, dissuadi-lo de procurar pelo amor de Marcela.

Luciano – Vamos, Gustavo, seja sensato! Vai deixar-se levar por ela como uma podre insignificância, sem nenhum valor. Além disso, eu conheço a família de que você vêm. Os seus pais jamais consentirão que se fale num casamento desses! Sei que são ideias burguesas isto que lhe digo, meu velho, mas pense na sua família. Eu sei como é: não há nada mais triste, mas doloroso para um rapaz do que as amolações de família, e não só isso, Gustavo. Você está sonhando, você não vive mais. Pense um pouco no seu futuro com uma ligação dessa espécie! Na intimidade, vamos reconhecer, ao lado dela você poderá ser mais feliz dos homens. Mas em sociedade, oh, em sociedade! Marcela não é uma simples dona de casa, nada disso, Gustavo! Não ela não é mulher pra você! (ANDRADE, 2003, p. 43)

Mas o amigo está irredutível, foi arrebatado pela *flirting-girl*. Marcela ao longo do primeiro ato sai para tomar banho de mar com Gustavo, convida-o para dançar, o que agrada-o imensamente. No segundo ato Luciano decide seduzir a jovem, mas também ele se apaixona. Assim como Gustavo, ele também recebe as graças da bela senhorita Dória, o que dá a entender como uma correspondência no afeto. De um modo contundente, Luciano quase arranca da moça uma confissão de amor, mas ela foge astutamente, pois seu coração está incerto entre os dois amigos.

No terceiro ato há quase um rompimento entre os amigos. “Estremecimento entre os amigos, explicações, discussão, — uma cena violenta e amarga, Luciano, sob o chuveiro de recriminações que o camarada traído entorna sobre a sua cabeça, faz prodígios de eloquência para lhe demonstrar que não cometeu nenhum crime” (BRITO. *O Pirralho*, São Paulo, 8 jan. 1916). No correr desta discussão, alta madrugada, ambos percebem que Marcela corresponde igualmente ao amor dos dois e a cena violenta transforma-se em camaradagem com suaves impressões acerca da mulher duplamente amada. Na manhã seguinte surge Marcela:

Luciano... Gustavo... (*Os dois voltam-se vivamente*) Vocês de pé! Ainda de pé! Então também dormiram mal, como eu? Eu acordei tão cedo... não podia mais dormir... (*Pausa.*) Mas estão de *smoking*! Então não vão ao banho hoje? (ANDRADE, 2003, p. 133)

Os amigos ficam imóveis e desconfortáveis, pois a mulher que motivou o desespero da madrugada estava ali os convidando para acompanhá-la ao banho. Luciano toma a frente e exige que Marcela decida-se por um deles:

Marcela – Então! (*Brincando com o cinto de seu roupão, depois de contemplar os dois, um depois do outro.*) Meu coração... mas meu coração balança!

Com uma grande risada, corre pela escada. Gustavo e Luciano ficam petrificados no terraço. Cai o pano. (ANDRADE, 2003, p. 135)

No quarto ato, dia seguinte, a *flirting-gril* deixa repentinamente o hotel. Os amigos amargurados com a atitude dela confraternizam e dividem o mesmo sentimento de vazio e incompreensão diante da alma feminina. A trama de *Leur Âme*, de um modo diverso, também tratará da impossibilidade de um homem poder alcançar a profundidade da alma feminina.

É interessante observar a troca de papéis representados pelas personagens femininas e masculinas em *A Recusa* e em *Mon Coeur Balance*. Enquanto na peça de 1913 é dado às personagens femininas seguirem um padrão convencional: Clara e Marietta são as moças apaixonadas à espera de um amor romanesco e seguro, Joanna, a quem foi dado o direito de transgredir através do adultério, de um mesmo modo curvou-se a um casamento arranjado. Igualmente, o padrão serve às personagens masculinas: a figura de João busca um emprego seguro e uma vida normal e conservadora da moral e dos bons costumes, já Roberto é o transgressor das regras sociais, mas não sofre a pena de seus atos.

As personagens masculinas, Gustavo e Luciano, de *Mon Coeur Balance*, tornam-se distraídos e encarnam o tipo que busca uma segurança familiar e social deixando de cumprir um estereótipo de suas funções sociais. Enquanto Marcela é retratada como forte, dominadora, persuasiva, enfim, a quem é dado o direito de decidir.

Nesse sentido é interessante notar a mutação que há na concepção de Oswald de Andrade das figuras femininas e masculinas de uma peça para outra. Em uma interpretação menos comprometida com algumas teorias sobre personagens, poderíamos dizer que Gustavo e Luciano representariam o mesmo conceito observado nas personagens Clara e Marietta, enquanto Marcela preencheria o caráter transgressor de Joanna, amalgamado com a liberdade de Roberto. Esta transmutação de tipos vai ao encontro de Alcides Maia chamou de “pequenos processos técnicos e miudezas que caracterizam o teatro de ocasião” (COLLOR. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1912. p. 2).

Em *Leur Âme* há personagens semelhantes e o espaço onde transcorrem os acontecimentos também se assemelham, no sentido que são locais burgueses, porém os “diálogos em *Mon Coeur Balance* trazem um pouco da hipocrisia da sociedade da época e dos costumes do começo do século, pois traduzem a importância de certos hábitos, como o casamento, a relevância de uma reputação ilibada, da origem familiar nobre”. (CASTELLO, 2011, p. 24).

O primeiro ato, “*Na casa de George. Um escritório numa casa rica*” (ANDRADE, 2003, p. 167), apresenta a personagem Natália, consciente, de personalidade decidida, mãe de duas filhas e casada com George. Entretanto, em conversa com Madame Lima, deixa entrever um ponto fraco: acha que não é mais amada.

Natália – (*Interrompendo-a.*) – É, você sabe, o meu marido é imprevisível. Por exemplo, neste instante ele está em férias, afastou-se por dois meses da direção da firma. Pois bem! Começou a se enfiar lá em cima na sua biblioteca e, de repente, deu para sair dia e noite, dizendo que ia ao Círculo. Nunca se sabe... (ANDRADE, 2003, p. 175).

A personalidade de Natália é tão determinada que, para concluirmos sua fraqueza, foi preciso recorrer ao estudo de Décio de Almeida Prado (2009), o qual revela que para caracterizar a personagem teatral é necessário observar com agudeza suas falas e o que os outros dizem a seu respeito. Pois, no teatro

[...] todavia, torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor do romance, não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem. (*Idem*, p.88)

O segundo ato se passa no quarto de dormir da *garçonnière* de Gastão, amante de Natália. Gastão tenta persuadi-la a ficar mais e a responder suas indagações. No entanto, enquanto a mulher se arruma para ir embora, o amante, em uma cena patética e melodramática, assume ter por ela um amor incondicional, o que lhe daria o direito de exigir dela uma exclusividade sobre sua alma, pois devido às convenções sociais estaria impossibilitado de ter o domínio matrimonial, o qual lhe daria direitos exclusivos sobre

Natália. A incerteza da amante leva Gastão a se declarar capaz de suicídio, caso tenha que seguir dividindo seu amor por ela com outro homem.

No entanto, no terceiro ato, sete anos depois, na chácara de George, descobrimos que, sem explicações, Natália fugiu com um caixeiro-viajante deixando George e Gastão desolados. Somente então George, tal como Gastão, revela seu amor por Natália e a expectativa que tinha de dominar sua alma. O defecho é semelhante ao de *Mon Coeur Balance*, assim como Marcela que oscila diante da escolha do homem com quem quer ficar e vai embora sem decidir-se por nenhum dos dois, quebrando a expectativa do papel atribuído à mulher: sonhadora e preparando-se para ser uma boa esposa. Igualmente, tal característica existe em *A Recusa*, onde Joanna representaria esta mulher diferente que decide sua vida sexual independente das amarras sociais.

Oswald de Andrade não temeu as experiências e, desta forma, chegou à escritura teatral de invenção. Procurou deglutir influências nacionais e internacionais e, daí, inventar a sua estrutura teatral baseada em moldes que buscavam uma refuncionalização social. Não temeu as experiências em outra língua que não a sua. Experimentou, observou, abriu os olhos e os sentidos para o mundo e, enquanto observador astuto apreendeu a estrutura da sociedade para tentar transformá-la em atitude teatral. (Gardin, 1995, p. 50)

Neste sentido, ainda podemos atribuir ao defecho de *Leur Âme* uma inusitada solução que dá um passo à frente das peças anteriores: a de Natália levar embora apenas uma de suas filhas; abandonando Emma, a mais velha. Entretanto, assim como em *Mon Coeur Balance* Gustavo e Luciano sofrem por Marcela, em *Leur Âme* encontramos seus duplos em George e Gastão. Há novamente o mesmo mecanismo de troca de papéis em que são transportados o típico sentimentalismo feminino para as personagens masculinas.

Segundo Fraga (1986), com relação a *A Recusa*, o segundo manuscrito, *O filho do sonho*, sob alguns aspectos apresenta um domínio maior da carpintaria teatral em vista de que “o diálogo se torna mais desenvolvido, os tipos são mais bem observados e marcados. Em compensação, atinge-se definitivamente o dramalhão”. (p. 6). Essa observação poderíamos também estender às peças *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme*, pois enquanto nessas é possível entrever oportunidades cômicas que não são exploradas as quais se restringe a *blague*, em *O filho do sonho* o autor propõe uma comicidade mais leve, embora o texto descambe para

“um melodrama inverossímil” (*Idem, Ibidem*). Nesse sentido, desde a inscrição da capa encontramos o autor divertindo-se ao elaborar possíveis títulos que traduziriam o disparatado enredo: “O filho do sonho/ O sonho do filho/ Do filho o sonho/ Do sonho o filho/ O filho e o sonho”.

Na descrição das personagens encontramos alguns elementos que também proporcionam a comicidade: “Pereira – Guarda-livros mumificado pela secura da existencia. Chamam-no “O Bacalhau”; “Pinto — É molle. É delicado. Ninguém lhe dá atenção”; “Miguel – Intimo de Rodrigo. Um caipirão no asfalto.”; “Um pianista – É surdo. É sujo. É triste.”. Algumas dessas personagens descritas no início não entraram no desenvolvimento da trama. Não sabemos se surgiriam no terceiro ato que não foi escrito. O certo é que os diálogos iniciais já marcam o bom humor a exemplo da primeira cena que transcorre na sala da casa de Júlia e Antônio, o casal sobre o qual toda peça gira em torno. Na sala discutem a existência do amor:

Pereira – Não! [~~ilegível~~] Capricho! capricho! Se eu tivesse amado, não... não... não fazia a asneira de Adão (todos ^{se} riem) E a prova de que [~~ilegível~~] ninguém nunca amou é essa mesmo que o proprio Adão... fez asneira
Carlos^{Dr. Felles} – Como?
Carlos^{D. Maria} – Adão fez asneira? ~~Não acho.~~ Porque?
Pereira – ~~Sim. Porque~~ ^(sentencioso) A paixão é uma jantar sem carne...
Carlos – E o amor uma quaresma (Todos se riem. Faz-se silencio depois.)
D. Maria Benzainat – Não, isso tudo são brincadeira e injustiças. Eu conheci uma amiga que dizia sempre isso. Era incapaz de amar. O amor existia nos livros, no cinema, nos jornaes... mas na vida... pois bem, coitada!
Carlos – Matou-se.
Pereira – Peor – casou-se!
D. Maria Benzainat – Nem uma nem outra coisa, ficou solteira. (ANDRADE, 1917).

Esse pequeno diálogo é uma dos vários momentos em que surge o aspecto cômico. Todavia, a animada conversa ocorre no primeiro ato na “[...] sala ~~habitual~~ de reunião habitual de família, com decoração ~~rica~~ ^{decente} e mobiliário elegante e ~~velho~~. Tom vermelho predominante. Duas portas ao fundo para a sala de jantar. Uma janella ^{florida} à direita. Uma porta para o ~~terraço~~ ^{a saleta de} entrada ^{da-casa}, à esquerda” (ANDRADE, 1917). Onde se reúnem amigos íntimos da família à espera de uma notícia sobre o estado de saúde de Júlia. Nesse momento as personagens em cena discutem as conveniências do casamento

por interesse e o por amor; a existência da paixão; e de um modo mais concreto a vida íntima de Antônio e Júlia que “sofre com a secura e a ausência do marido, sofrimento que é mitigado pela presença de Rodrigo, namoradinho da juventude, que residiu muito tempo no exterior” (FRAGA, 1986, p. 6) e, ainda, a possibilidade de Júlia estar grávida.

Na cena VII estão apenas Dr. Telles, Antonio e Julietta. O marido reclama do estado de irritabilidade de Júlia, ao passo que o médico a diagnostica grávida e recomenda “a gravidez é um facto. Ella é de uma sensibilidade irregular, muito aguda. É preciso cuidado. O primeiro filho... Calma sobretudo, para evitar complicações. (ANDRADE, 1917). O Médico sai de cena e ficam somente a amiga e o marido. Inteirada da frieza de Antônio para com Júlia, Julietta começa a repreendê-lo pelas atitudes, nesse momento ele levanta suspeitas sobre as relações de sua esposa com Rodrigo, ao mesmo tempo que se declara um homem vil e inútil dentro daquela casa. Mas, o assunto principal é a gravidez de Júlia, a qual Julietta sabia que não mantinha relações sexuais com Antônio há mais de um ano, por esse motivo, seria impossível ele ser o pai, entretanto, há uma pista do desfecho:

Antonio – Ora tudo é sonho, a morte do pequeno que ainda não nasceu, o proprio nascimento d’elle... E se eu lhe disser, Julietta... (um silencio)

Julietta – ~~Diga~~ Que?

Antonio – Ora, é inutil recommençar, discutir... Vê não me fez mal nenhum a descripção da ~~filegivel~~ doenças possivel de um filho provavelmente meu...

Julietta – ~~Como?~~ Provavelmente seu!

Antonio – Sim, eu sou o pae...[ilegivel]

Julietta – [ilegivel]

Antonio – É provavel que o seja. (ANDRADE, 1917).

Na cena seguinte entra Júlia distante e convalescida. Os três discutem sobre os murmúrios em São Paulo com relação ao casamento de fachada de Antonio e Julia. Julietta aconselha-os a manter a relação ao menos para cidade. Cena X, Julietta os deixa a sós. Nesta cena desenrolam-se todas as tensões e problemáticas da peça. Antônio acusa Júlia de manter uma relação extraconjugal com Rodrigo e que o filho poderia ser dele, o que ela nega veementemente. Antônio à lembra:

Antonio – A noite do ~~nosso~~ terceiro anniversario do nosso casamento, lembra-se?

Julia – Sim...

Antonio – Obrigame a entrar em minucias que queria evitar para seu bem, para se proprio pudor...

Julia – Mas que houve essa noite? Fiquei só, ^{você beijou-me friamente na testa e saíu}, deiteime um pouco ^{na sala} mais agitada que de costume, é verdade, porque ~~a noite~~ a mesa ~~engalanada~~ ^{enfeitada} e deserta me impressionara, me fizera recordar tanta coisas, toda a minha crença e a minha desillusão, todo o meu pobre passado ~~de noiva...~~ [ilegível] ate...

Antonio – Depois?

Julia –Era mais de onze horas ^{meia noite talvez}, e eu perdia-me ainda em sonho ~~no~~ ~~passado, passado~~. E ^{como} a creadagem rodava, querendo tirar a mesa, deitar-se, extranhando o ~~meu esquecimento~~ das coisas, de tudo... levante-me... fui para o quarto.

Antonio – ~~Depois?~~ Antes?

Julia (angustiada) – ^{Antes dormi um pouco} Depois deitei-me

Antonio – ~~Deitou-se? não. Despiu-se primeiro...~~ ^{Não} e d’ahi a horas, antes quando ^{viu}, veio ^{alguem...} que ^{tinha sahido} penetrou de manso... viu-a atirada sobre o ~~leito~~, esse ^{alguem} amava-a, era amado, sim, não negue, é inutil ^[ilegível] eu sei... E essa [ilegível] chamou – esse ^{alguem...} disse-lhe o nome... com paixão... [ilegível] E a senhora entregouse... ^{balbuciu: - comprehendes? comprehendes? sou tua!} ~~uma~~ Mentira?

Julia (dando ^{aterrada} um grande grito) Ah! Foi o sonho que eu tive! É verdade! O sonho! O sonho! (soluços) É horrivel!

Antonio – (aproximando-se ^{ameaçador}) E a garrafa de champagne que estava sobre a mesa da [ilegível] quasi ^{vasia?} O sonho sim, d’onde resultou esta situação vergonhosa e [ilegível] [ilegível], infamante! ~~para mim...~~ Um sonho! Ah! E sou o canalha ^{eu!}, e sou o [ilegível]!(Um silencio, mudando de atitude) Enfim, ~~para que tudo isto...~~ ^{Reflicta} ~~para que tentar~~ ^{Veja como não se} evitar o passado, ~~impacavel~~ ^{Ella volta como a sombra volta...}
(ANDRADE, 1917).

Júlia alegra-se, apesar de achar a acusação sórdida, pois está grávida de Rodrigo seu grande amor. Na cena XII surge Rodrigo para visitá-los e Júlia tenta inquiri-lo sobre o que ocorrera naquela noite de festa. Ela espera que ele assuma seu ato vil, entretanto o rapaz desconhece tanto a suspeita que recai sobre ele como a angústia de Júlia para que a verdade seja revelada de acordo com as suspeitas de Antônio e suas expectativas. Na próxima cena entra o marido e informa Rodrigo das novidades: a gravidez de Júlia, entretanto, sem levantar nenhuma suspeita sobre a conduta do amigo. Os dois homens saem. Júlia sozinha e desiludida pelos sentimentos contraditórios “levanta-se ^{como querendo} ^{segui-lo}, depois, vacilla, e cahe redondamente no tapete). (O panno desce)” (ANDRADE, 1917).

O segundo ato “uma saleta reservada de cabaret noturno em São Paulo. Um velho ar de casa de familia prostituído por caricaturas pornographicas e mezinhas de bar. [...] salão principal onde se bebe e se canta” (*Idem*). Rodrigo bêbado, sentado em uma

mesa confidencia a Miguel todo o amor que tem por Júlia e, principalmente, os ciúmes que está sentindo do outro, Antônio.

Nesse diálogo, entremeado de romantismo, Rodrigo declara-se descontente com o seu destino. Quando voltou da Europa e encontrou Júlia casada pensou em suicídio, em casar-se, em retornar à Europa, mas resolveu ficar, porém um sentimento mórbido apodera-se dele:

Rodrigo – E nós também. Afinal, ~~é ilegível~~ sinto-me melhor aqui, do que rodando sosinho pela Avenida deserta, ou ganindo baixo como um cão ferido, às vezes no Braz, outras, na Luz...
Essas noites que passei! Tu não calculas decerto, meu bom Miguel, o inferno que isso foi... Ficava na cidade até meia-noite, uma hora ^{procurando distrahir-me, encontrar alguém,} depois engulia distancias, às vezes ia ~~encontrar-me~~ ^{dar commigo} n'aquella pequena praça ajardinada... tinha subido a rua Vergueiro a pé, sem saber como, sem direcção, ~~andando, andando...~~ As avenidas à noite alta sempre me impressionaram... Em pequeno, ~~era~~ ^{era} aos desenove annos, quando morei no Rio, era meu maior prazer ver a Avenida Central deserta e solemne ~~na madrugada~~ às tres, quatro horas... Aquelle scenario vasio de apothose e de sonho me empolgava... Bons tempos de menino em que se traz um coração avido de ~~tragedia~~ ^{agonias}, em que se tem a volupia da camisola de força, a secreta ambição de ~~suicidio por~~ ^{atê!} ~~tragedia de amor, da morte,~~ ~~Ah! Essa sensação de suicidio~~ (ANDRADE, 1917).

A personagem transmuta-se num sentimentalista adquirindo “mais um ar de parlapatice romântica. Incomoda-nos, mais que tudo, a persistência de um tom duvidoso de sub poesia, com toques de satanismo, tentando criar um clima à la Poe” (FRAGA, 1986, p. 6). Além de, guardar um parentesco com os pares masculinos: Gustavo e Luciano, de *Mon Coeur Balance*, George e Gaston, de *Leur Âme*.

Rodrigo rodeado, no cabaré, por tipos marginais como a cantora portuguesa, prostitutas francesas e brasileiras, garçons de passado duvidoso, os quais contribuem para o tom decadente e soturno em que se encontra sua alma.

Na cena XIV, no mesmo cabaré, chegam Carlos, Antônio, Pereira e Telesphoro. Pedem champanhe a Madame Loulou, a cafetina francesa dona do estabelecimento. A noite prossegue com muita bebida e algazarra entre os amigos. Antônio se dá conta da presença de Rodrigo: “Antonio – Bebedo! Bebedo é elle (apontando Rodrigo) Aquelle miseravel! / Antonio (gritando) Miserável! Deixem-me que eu lhe parto a cara (Reboliço. Seguram-no)” (ANDRADE, 1917). Os dois homens trocam ofensas enquanto os circundantes tentam segurá-

los para que não cheguem à agressão física. Até que Antônio convence seus três amigos de que tem algo muito importante a dizer para Rodrigo:

Antônio (lutando) Aqui... já! Eu tenho um segredo... para esse bandido...
Carlos (~~sentando-se~~) Que é isso, Antônio?
Antônio (proseguindo) Um segredo... para emigalhar esse bandido... esse pretencioso... esse gabola infame... (sorri) Ah! É bôa! Ah! é bôa! Minha mulher não é séria! ^{Ah! Ah!} (Rodrigo, pregado no chão, o escuta)
Carlos – Oh! Antônio! Pelo amôr de Deus!
[...]
Rodrigo – Não!
Antônio – Olha a cara d’elle! A cara do gabola... porque minha mulher Ah! Ah!
Carlos – Pelo amor de Deus, Antônio!
Antônio (levantando-se de um salto ~~e chegando-se a~~ ^{e berrando para} Rodrigo) Pois bem! O filho é meu! É meu! (Carlos o segura e afasta, Elle se deixa levar até a cadeira) É meu! É meu!... Ella não sabe de nada... ninguém sabe... é meu! Foi na festa do anniversario Ella ^{estava} bebeda ~~coitada e dormia~~ ^{Quando} eu cheguei... ninguém viu, ninguém sabe... eu entrei...
Rodrigo (^{jogando-se sobre elle e chorando}) – Basta, infame! Basta! ~~infame!~~ (ANDRADE, 1917).

E o pano desce. Do terceiro ato não há indicações e como disse Fraga (1986) “lamentamos que não tenha sido terminado e imaginamos que a personagem de Antônio teria de, fatalmente, mostrar outra faceta da sua personalidade, já razoavelmente complexa”. (p. 6). É interessante observar que apesar da maior habilidade que Oswald demonstra ao manejar tantas personagens, principalmente, no segundo ato os diálogos são rápidos e cruzados com outras falas que não participam da mesma conversa, ou seja, existem vários níveis de representação marcados na cena. Ainda, conseguir, mesmo não explorando profundamente, um aspecto cômico para as cenas. Não é dado a este texto o direito de surgirem personagens que se levantam contra as convenções daquela sociedade endinheirada, com resquícios aristocratas e hipocrisias burguesas. Muito pelo contrário, Julietta, defende veementemente as aparências diante à sociedade. Rodrigo é o típico homem injustiçado no amor. Pereira, Carlos, Miguel são os pequenos burgueses. A única personagem que parece despontar é Antônio, “o marido, aparentemente indiferente à esposa, sofrendo com o seu apego ao amigo e vingando-se de uma maneira singular”. (*Idem*).

Além das marcas dramaturgicas *O filho do sonho*, não traz nada de especial em relação às outras peças, pois de um mesmo modo que *A Recusa*, *Mon Coeur Balance* e *Leur*

Âme, a cidade de São Paulo é a referência de modernidade com sua mudança contínua. De certa forma, esse apego à cidade de São Paulo com seus tipos vai ao encontro da ideia de teatro nacional de Goulart de Andrade “[...] motivos não há que justifiquem a recorrermos a fontes estranhas para a formação do nosso teatro. Emoldurar em paisagens nossos fatos históricos e da nossa vida, este deve ser o esforço que caracterize nos escritores” (COLLOR, *O Paiz*, 20 fev. 1912).

A paisagem paulistana ficou presente nessas peças. Completando a paisagem da São Paulo do início do século XX, Oswald de Andrade escreveu uma peça sobre a greve geral de 1917. O manuscrito está sem *Sem título* e é o único que não tivemos acesso a fotocópias.

O [...] manuscrito não tem título e pertence a um caderno cujas páginas iniciais foram evidentemente arrancadas. Escrito na certa entre 1917 e 1922 (que é anterior à Semana de Arte Moderna, não parece padecer dúvidas). Sabe-se que em 1917 houve uma greve em São Paulo com a participação de 70 mil trabalhadores. Afirma Di Cavalcanti ter Oswald de Andrade tomado posição antigrevista, junto com seus colegas da Faculdade de Direito. Presume-se, portanto, que esse texto se inspirou na referida greve e como o autor parece simpatizar com os grevistas, representaria, de certa forma, não só uma retomada de posição, como também uma espécie de *mea culpa*, consciente ou não. (FRAGA, *D.O. Leitura*, São Paulo, 5 (55) dez. 1986, p. 7)

As personagens nucleares são três operários: Vanni, o grevista e revolucionário “integrado”; Marcos, o “apocalíptico”; Pedro, que é apaixonado por Maria; Maria é a prostituta que viveu com Vanni e fora deixada, mas ainda é apaixonada por ele; e Ana, filha do dono da fábrica que, no entanto, tem uma simpatia pela causa operária. Ana apaixona-se por Vanni e decide largar tudo pelo seu amor. Segundo Fraga (1986), a fraqueza do texto está “nas partes dramáticas onde o exagero dramalhônico [*sic*] da paixão de uma prostituta por um dos grevistas revolucionários torna-se até penoso. [...] Frases grandiloquentes, chavões difíceis de justificar” (São Paulo, 5 (55), p. 7).

O drama tem três atos, porém, do segundo ato há apenas a didascália deixada por Oswald de Andrade indicando o que deveria ocorrer no escritório do patrão. O terceiro ato, por sua vez, está incompleto e repleto de correções.

O primeiro contextualiza a trama: os grevistas estão reunidos em um bar perto da fábrica onde confabulam a continuidade da greve numa conversação esparsa composta

por frases de ordem. Chega Maria suplicando a Vanni que a aceite novamente, o que o rapaz se nega a fazer. Contrariada em sua vontade Maria vinga-se contando a todos que Vanni estava namorando Ana, a filha do patrão. Fato que leva os companheiros de greve a desconfiar que Vanni estivesse fazendo um jogo duplo. O “clima passional” domina a cena que é “longa e pelo seu exagero beira o ridículo. O ato termina num ambiente de exaltação e tragédia”. (FRAGA, 5 (55) dez. 1986, p. 7).

No terceiro ato há uma espacialização poética: “Numa estrada ao entardecer, diante de um calvário, se desenrola o terceiro. E por ali que devem passar Vanni e Ana, decididos a partir”. (*Idem, Ibidem*). Entretanto, Maria, que conhecia os planos de Vanni e desejava vingança, decide incentivar Pedro a matá-lo. Pedro, cego de amor e com a promessa de que Maria se entregaria ao seu amor, convence os outros camaradas de que Vanni era um traidor e desejava fugir. Entram Vanni que tenta convencer Marcos a liderar a greve, acompanhados por Ana. Pedro preparou a emboscada. Dois tiros partem da escuridão e, ao invés de atingirem Vanni, assassinam Ana. “Desespero dele que se entrega a lamentos patéticos e exagerados. [...] Essa personagem de Maria é de amargar, falsa e sem humanidade, completamente estereotipada”. (*Idem, Ibidem*). Segundo Fraga (*op. cit.*), termina o manuscrito da peça com algumas correções e substituições de palavras para tornar o texto mais “dizível”.

Contudo, depois de apresentarmos e esboçarmos alguns aspectos do teatro nacional nas cinco primeiras peças de Oswald de Andrade é importante destacar que o autor em suas experiências dramáticas inseriu em seu texto a problemática do seu tempo e contexto, como observa Cury (2003):

A universalidade totalizadora da intertextualidade vai caracterizar a produção oswaldiana, ou seja, o homem integrado no seu tempo, síntese dinâmica do passado e do presente, uma vetorização para o futuro – o demiurgo avassalador de si próprio, construtor de um texto dialético. São as revoluções estéticas, políticas, sociais, filosóficas que vão estruturar o cadinho antropofágico de Oswald de Andrade: socialismo, anarquismo, marxismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo etc. (p. 26).

Salvaguardado os exageiros de Cury (2003) que se aplicam mais às peças *A Morta*, *O Rei da Vela* e *O Homem e o Cavallo*, resta uma observação interessante: Oswald

de Andrade integrou-se ao seu tempo e amalgamou em seu texto o passado e o presente. Para tal conclusão, Cury utilizou dois procedimentos intertextuais para abordar o teatro oswaldiano. O primeiro demonstra como o autor utiliza em sua obra elementos de outros textos. O segundo é resultado da observância do diálogo que há entre os próprios textos. Igualmente, recorreremos a estes recursos tentando demonstrar como nessas cinco peças, Oswald, trouxe tanto as influências do teatro estrangeiro como se preocupou com a problemática do teatro nacional. Assim como, percebemos que experiência na criação de algumas personagens reverberou nas peças seguintes, bem como a paisagem paulistana como palco principal de seus textos e a qual os abriga muito bem.

CAPÍTULO V

V. 1. *O Pinto Calçado* uma farsa lusitana e a personagem do *Serafim Ponte Grande*.

Figura 2: *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 21 ago. 1909. Chamada para as últimas representações na cidade.

A chamada acima foi veiculada semanas antes da farsa portuguesa em questão estreiar nos palcos paulistas.

A peça faz parte de um repertório de comédias de costumes, farsas e operetas trazidas pela Companhia do Teatro Ginásio de Lisboa. Na estreia da companhia no Brasil, no ano de 1909, tanto no Teatro Recreio Dramático da capital federal em 2 de julho de 1909, como no Teatro Sant'Anna de São Paulo em 2 de setembro de 1909 a companhia portuguesa levou à cena *Sua Excelência*, de Gervásio Lobato. Nesta “o ator Vale encarregou-se do papel do conselheiro Pombo, demonstrando ser, ainda, grande cômico,

conservando a mesma maleabilidade de máscara, tão sugestiva, a mesma precisão de gesto e de atitude”. (AMARAL, 1979, p. 352). No Rio de Janeiro a estreia da companhia foi narrada pelo *Jornal do Commercio*:

A noite chuvosa e úmida de ontem não pode impedir que se enchesse o Recréio Dramático.

Todos os camarotes e todas as cadeiras estavam ocupadas; e não era para menos. Estreava-se a Companhia do Teatro Ginásio de Lisboa, da qual faz parte o ator Valle.

E quem não o conhece, no Rio de Janeiro, ao menos de nome? Poucos, com certeza; e muitas das gerações menos modernas ainda tem de memória os belos espetáculos que o primeiro dos cômicos portugueses lhes proporcionou, no antigo Theatro do Ginásio [Rio de Janeiro].

A peça escolhida pelo ator Valle para a sua estreia, foi a espirituosa peça do saudoso escritor português Gervásio Lobato, *Sua Excelência*. (2 jul. 1909).

Ainda fizeram parte do repertório representado nas duas cidades: *Quarta-feira de cinzas*, traduzida do alemão por Freitas Branco; *O Diabo atrás da Porta*, André Brun; as comédias *A madrinha de Charley*, *A Senhora Ministra*, *O Comissário de Polícia*, *O Pai-Mãe* e *O Faz Tudo*, de Gervásio Lobato; e o programa foi completado com as novidades: *O Pinto Calçado*, peça burlesca de André Brun e Ernesto Rodrigues; *O Olho da providência*, de Xavier da Silva e João Bastos; *Bebé e Totó*, adaptação do inglês, e a comédia *Cão e Gato*. (AMARAL, 1979, p. 352).

Para uma temporada de quatro meses no Brasil a companhia trouxe no elenco Jesuína Marques que estreou no teatro amador aos 13 anos, logo passou para o Teatro D. Maria II. Em 1870 escritura-se no Teatro Ginásio. (BASTOS, 1898, p. 154); Maria Del Carmen, nascida em Andaluzia, estreia muito jovem no Teatro Trindade, depois permaneceu alguns anos no Porto e ingressou na Companhia Teatral de Açores. Retorna a Portugal, contratada pela Companhia do Teatro Príncipe Real e, com essa companhia, segue em turnê ao Brasil onde faz residência. (*Idem, Ibidem*, p. 596); Augusta Guerreiro estreou em teatros de feira e depois de reconhecida foi trabalhar nos Teatros Rua dos Condes, logo se integrou aos elencos dos teatros D. Amélia, Trindade e Porto. Segundo Souza Bastos, ela tinha o defeito de ser feia e de ter um grande nariz, o que a mantinha em constante desemprego e a cada momento atuando num teatro diferente. (*Idem, Ibidem*, p. 622); José Antônio Valle começou como amador no teatro de Variedades, logo seguindo

para o Teatro Ginásio, mas deixa-os para tentar a vida teatral no Brasil, mas devida a mal sucedida empreitada o ator volta a Portugal e passa a trabalhar como ensaiador nos Teatros: Rua dos Condes, D. Amélia e Ginásio. (*Idem, Ibidem*, p. 379); Telmo Larcher, nascido em Porto Alegre, vai para Lisboa ainda criança. Aos 14 anos estreia no Teatro Ginásio passando uma temporada no teatro Trindade e verões fazia turnês pelo Brasil com a companhia do Ginásio (*Idem, Ibidem*, p. 20); Augusto Machado estreou no teatro Príncipe Real, passando para o Porto e seguindo em turnê pela América com Teatro Ginásio. (*Idem, Ibidem*, p. 639). Quanto aos demais atores do elenco: Judite de Melo, Laura Hirsch, J. Cardoso, Silvestre Alegrim e Henrique Albuquerque, não há notícias.

Dos atores da Companhia do Teatro Ginásio de Lisboa nos interessam duas figuras: o ator José Antônio do Valle e a atriz Jesuína Marques. Esses atores de primeira linha, segundo Pedro Alexandre Caldeiras Rodrigues (2007), foram responsáveis pela criação da farsa *O Pinto Calçado*. As personagens D. Claudina Pinto Batalha e José Maria Pinto (Pinto Calçado) foram criadas para a interpretação, respectivamente, de Jesuína e Valle. A parceria de Ernesto Rodrigues e André Brun se deu apenas em três peças, segundo Rodrigues (2007).

No ano de 1954, em Portugal, por ocasião da reencenação de *O Pinto Calçado* o jornalista e crítico teatral Luís de Oliveira Guimarães relembra o sucesso da primeira montagem, de 1907:

Pois bem. Foi para a companhia do Ginásio, a que presidia Vale, e para um benefício de Jesuína Marques – aos benefícios dá-se agora o nome de festas de homenagem – que Ernesto Rodrigues e André Brun escreveram *O Pinto Calçado*. Ernesto Rodrigues tinha então trinta e três anos; André Brun, vinte e seis; Não se pareciam, fisicamente, um com o outro, a não ser um pouco no



Caricatura do ator José Antônio do Valle (1843-1912), por Francisco Valença e publicada numa separata da revista de Teatro, 1926

Figura 3: Caricatura do ator Vale publicada numa separata da revista *Teatro* (Portugal), 1926.

bigode, que Ernesto Rodrigues conservou sempre fiel à tradição e que André Brun raspava, um belo dia, em Paris, em obediência à moda; irmanavam-se, porém, na simplicidade, na bonomia, na graça esfuziante, na frescura da imaginação, no gosto e no culto do teatro. Ambos tinham já dado as suas provas como autores e o êxito bafejara-os. Jesuína Marques mostrara desejos de que Ernesto Rodrigues fizesse uma peça para o seu benefício. Ernesto Rodrigues disse-lhe que sim e, encontrando-se com André Brun no botequim do Ginásio, convidou-o a colaborar na peça. André Brun aceitou o convite e, numa dúzia de noites de bom-humor, escreveram ambos *O Pinto Calçudo*. Concluída a peça, foram lê-la a Jesuína, num domingo, nas sombras dum pinhal, perto de Barcarena, – um “autêntico *pic-nic* teatral”, dizia Brun, ao recordar o caso. Jesuína ficou encantada. A D. Claudina, a principal figura feminina, seria interpretada por ela; Pinto Calçudo, o protagonista, seria interpretado por Vale; os restantes papéis seriam interpretados pelos outros artistas da companhia. (Guimarães, Luís de Oliveira, “O Pinto Calçudo” in *O Comércio do Porto*, 7 de Abril de 1954. *Apud*. RODRIGUES, 2007, pp. 63-64).

Segundo críticos da época em que *O Pinto Calçudo* estreou no Brasil, depois do grande sucesso em Portugal, a peça foi apresentada no Brasil, no ano de 1909, entre muitos aplausos. A receptividade tanto da Companhia do Teatro Ginásio de Lisboa como da farsa foram positivas. O *Jornal do Commercio* diz que “*O Pinto Calçudo* é talvez a peça de maior graça e originalidade no repertório da apreciada companhia”. (“Theatros e Musicas”, Rio de Janeiro, 21 ago. 1909). Esta peça irá repetir-se atendendo aos pedidos do público: “eis um anuncio feliz para quem lhe admira [ator Valle] a veia cômica genuinamente e caracteristicamente lusitana”. (*Jornal do Brasil*. “Palcos e Salões”, Rio de Janeiro, 19 ago. 1909). A concorrência de público prevista pelo *Jornal do Brasil* foi registrada pelo *O Paiz* que acompanhou toda a programação daquela noite e afirmou que “Valle, [...] teve ontem o prazer de ver a sala completamente cheia [...]. *O Pinto Calçudo* é uma comédia cheia de alegria e despreziosa [...]. Enfim, todos concorreram brilhantemente para que *O Pinto Calçudo* seja, sem contestação, o grande sucesso da companhia Valle. J. M.”. (“Artes e Artistas”, Rio de Janeiro, 23 ago. 1909).

O público carioca acompanhou assiduamente as representações da companhia portuguesa e a farsa *O Pinto Calçudo* ganhou grande destaque por ser uma peça inédita e interpretada por atores famosos. Tanto que o *Correio da Manhã* dedica uma coluna inteira de crítica teatral à apreciação da farsa:

A festa artística do ator Valle serviu de pretexto para que o público frequentador do Recreio Dramático tivesse uma noite alegre, deliciosa.

Começou o espetáculo por uma conferência, feita pelo Valle, e sobre a *Salomé*. Imagine-se o que poderia ser uma conferência feita por um prelector [sic]. As gargalhadas começaram com a apresentação do orador, e acabaram retumbantes e sonoras quando ele regeu as últimas notas de uma orquestra infernal, em que, ao mesmo tempo, se tocavam as músicas mais variadas.

Muito felicitado, o grande cômico, começou em seguida a representação da comédia *O Pinto Calçudo*. José Maria Pinto (Valle) empregado numa secretaria onde ganha um cruzado por dia, vive com a irmã, D. Claudina, viúva, que o sustenta e que o obriga a usar as calças pretas, à militar, do defunto marido. Essas calças são excessivamente compridas, e José Maria tem um trabalho colossal para mantê-las em altura conveniente, vendo-se, além disso, forçado a usar esporas, que lhe servem de suspensão às calças. Dá aí a alcunha de Pinto Calçudo, pela qual é conhecido.

Quando se chega ao final do 3º ato, verifica-se que a comédia quase não tem enredo, mas que, apesar disso, é tão interessante, as cenas são tão habilmente feitas e tão superiormente representadas, que o público, conservado em constante hilaridade, considera-se vencido pelo riso, quando Valle pede que lhe não tirem as calças... porquê não tem ceroulas!

Nem um senão no desempenho da comédia. Brilhantemente cheio de vida, o trabalho de todos os artistas. Augusto Machado faz um belo conselheiro, conquistador; Telmo é um rude major de cavalaria, sofrendo de reumatismo numa perna; Cezar Lima é o pasteleiro Chila; Alegrim tem parte de um mestre sala, em *salsifrés* familiares. Além destes, destacaremos Jesuína, Adelaide Guerreiro, Judith Maria Del Carmem, Laura Fernandez, Alda, Doria e Adelaide, que deram poderoso concurso para o bom desempenho da comédia, digna de ser vista pelo público. – E. S. (“A Época Theatral”, Rio de Janeiro, 21 ago. 1909).

Ressalto a recepção dessa peça para demonstrar o sucesso conquistado tanto nos palcos brasileiros, quanto nos portugueses. Quanto ao contexto português não podemos discorrer com precisão e certeza devido à dificuldade de acesso aos periódicos portugueses. De qualquer forma, o modo como a Companhia Teatro do Ginásio de Lisboa foi admirada pelo público e a imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo é incontestavelmente melhor e de muito mais credibilidade do que a recepção das outras companhias portuguesas que aportavam no Brasil. Pois, ao longo dos anos de 1909, 1910 e 1911 a única reação era a de apatia, do público e da imprensa, pelas peças e companhias portuguesas.

Ivo Duarte Cruz em *História do Teatro Português* (2001) afirma que a comédia de expressão realista praticada e representada tão bem por Gervásio Lobato atinge nesta época um grande momento, criando uma escola teatral. E André Brun será o grande continuador dessas comédias. Essa escola teatral realista-naturalista terá em Portugal uma geração de dramaturgos preocupados com a farsa, a revista de ano, a revista de costumes e

dentre esses estão Félix Bermudes, Ernesto Rodrigues, João Bastos, Chagas Roquette e Abreu e Sousa.

As peças são em sua maioria ambientadas em Lisboa e repletas de figuras típicas da sociedade portuguesa, em especial lisboeta, constituindo um conjunto muito apreciável, extremamente engraçado e cenicamente eficaz aos propósitos dos autores que pretendiam entreter (CRUZ, 2001, pp. 204-205).

O Pinto Calçado é fruto dessas produções dramatúrgicas portuguesas. André Brun e Ernesto Rodrigues escrevem a farsa em três atos que sobe ao palco pela primeira vez no Teatro Ginásio de Lisboa em 8 de dezembro de 1907. Foi levada à cena, em São Paulo, somente no dia 10 de setembro de 1909 e graças ao sucesso foi a encenada na despedida da companhia no dia 15 de setembro de 1909.

A farsa por ser desconhecida da história literária brasileira, assim como pouco estudada em Portugal, exige um breve resumo para que, ao estabelecermos algumas intersecções com *Serafim Ponte Grande*, fique clara a temática, enredo e linguagem a qual nos reportamos.

Viúva recente, Claudina Pinto Batalha, a D. Claudina, herdou a pensão-hospedaria do marido. Consigo moram três sobrinhas solteiras e seu irmão José Maria Pinto, empregado de uma repartição pública, o cartório. A alcunha de “Calçado” é devida às calças compridas e largas que herdara do cunhado. Ainda, moram na pensão de D. Claudina a espanhola Pepa, bela e jovem, além de atrair a atenção dos homens solteiros e casados recebe em casa a visita de um homem disfarçado com barbas. A personagem Pepa encarna a figura da concubina e ladra

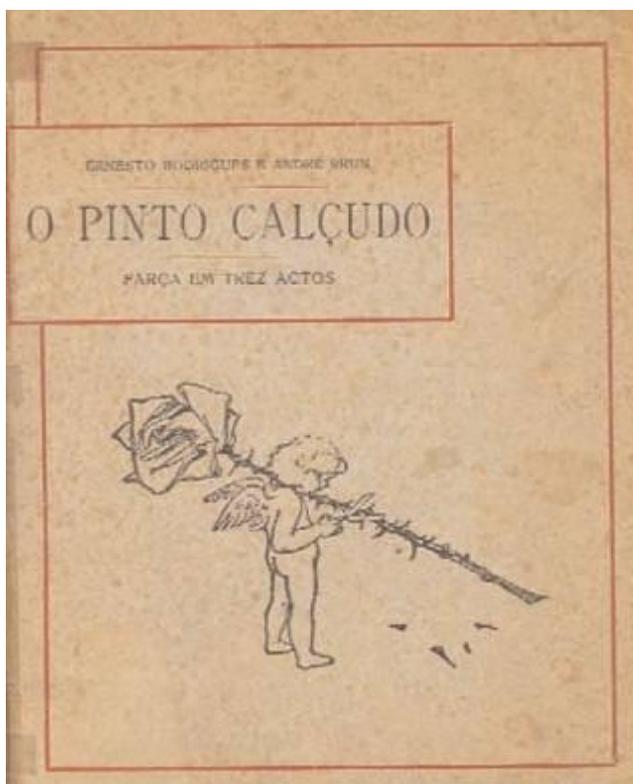


Figura 4: Capa da farsa *O Pinto Calçado* publicada na separata da revista *Teatro* (Portugal), 1926.

de maridos, tipo contra o qual lutam as senhoras da Liga da Mão Direita. Dentro do enredo Pepa é uma peça chave para explicação do porquê da fundação da Liga da Mão Direita. Sob o argumento de que era necessária uma organização para proteger a moral e os bons costumes do casamento D. Claudina, D. Bemvinda Pires, D. Felisbela Petrolino, Julieta, Palmira, Luzia, Rita e Joaquina fundam a Liga da Mão direita para recrutar homens casadoiros e evitar que eles sejam roubados por mulheres como Pepa.

Fundada a Liga, as mulheres organizam-se para realizar uma festa de inauguração. Entra em cena a personagem Serafim dos Anjos, professor de dança, funcionário do cartório e colega de Pinto Calçudo. Um tipo afrancesado e galanteador.

Concomitante aos preparativos da festa desenrola-se a história de Pepa que sempre acolhe em seu quarto um homem de barbas e misterioso, apelidado de Chibo pelas mulheres da “Liga”. Entretanto, Pinto Calçudo não ignora que Chibo é o senhor Conselheiro disfarçando-se com uma barba postiça, mas não relata a ninguém. Igualmente, atraído pela beleza de Pepa, Pinto Calçudo, tenta se passar por Chibo para penetrar nos aposentos da espanhola, porém é surpreendido pelos membros da “Liga” e expulso do convívio de D. Claudina por traição.

No dia da festa de inauguração da “Liga”, com a ajuda do senhor Conselheiro, Pinto é aceito novamente na casa da irmã, ao que se passam dezenas de peripécias. Numa dessas, todos os homens são surpreendidos no quarto da espanhola, devido à armadilha que essa lhes preparou. O único que sai ileso é Pinto Calçudo, pois foge disfarçado de Chibo.

No fim descobrem que a espanhola é na verdade uma portuguesa que imita um sotaque para ficar mais atraente. Pinto Calçudo também é desmascarado em sua astúcia. E segue o desfecho:

Pinto – *(Entrando muito encolhido)* Dão licença. *(Silencio geral)* Como está D. Pepa?... D. Bemvinda, passou bem?... Como vae, D. Felisbella?... Sua benção, mana!... Minhas meninas!... Sr. Conselheiro!... Amigo Chila!... Sr. major!... Olá seu Serafim!... Meus senhores... *(Silencio geral)* Então não dizem nada? Ha sessão da Liga?

Claudina – Ha, ha.

Pinto – Não sei se cheguei a tempo.

Claudina – *(Indo a ele, terrível)* Chegou muito a tempo para eu lhe dizer que, de hoje em diante, deixa de ser meu mano e que expulso da minha casa.

Pinto – Porquê, mana?

Felisbela – Porque o Sr. é um Messalino, um Calígula moderno.

Claudina – E, como tal indigno, de continuar a vestir as calças que albergaram em seu seio a alma diamantina desse que em vida foi o meu chorado defunto. (*As mulheres*) E para isso fizemos nós a Liga da mão direita! (*A Pinto, que chora*) Tire as calças!
Todos – Larga as calças! Fora o Pinto Calçado! (*Caem lhe todos em cima para lhe tirar as calças*)
Pinto – (*Protestando*) Não posso tirar as calças... Não posso.
Todos – Porquê?
Pinto – Porque não trago ceroulas...
PANO (BRUN; RODRIGUES, [1925] p. 34).

Como já foi dito, Brun e Rodrigues são da mesma escola teatral de Gervásio Lobato, ou seja, em suas peças não recorrem aos trocadilhos sexuais, como era comum nas peças de costumes portugueses. O trabalho dos autores é calcado no trocadilho de linguagem. O exemplo da cena XV do primeiro ato, Pinto e o Conselheiro estão conversando sobre a Liga da Mão Direita, a qual atrapalharia a relação do Conselheiro com sua amante, a espanhola Pepa, e no seu desgosto é interpelado por Pinto:

Pinto – [...] agora percebo porque o Conselheiro cá vem tão ameuado! Eu a julgar que era por causa da Liga da mana.
Conselheiro – Quero lá saber das ligas da senhora sua mana!...
Pinto – Para dizer verdade, eu também à Liga não ligo nenhuma (BRUN; RODRIGUES, [1925] p. 12).

Também é exemplar a conversa entre o Major Petrolino e Serafim, ao qual o primeiro interroga o dançarino a respeito de tal “pó” referido na última conversa entre os dois. Mas, o tal “pó” é o nome de uma dança francesa “*Pas-de-quatre*” que Serafim tentava explicar ao Major. A cena torna-se engraçada por acentuar a ignorância de Petrolino quanto à língua francesa. Serafim dos Anjos também protagoniza outra cena de uma pseudo intelectualidade. Ao que se segue;

Serafim – Qual história? É muito simples. Se lesse meu Pedual de Dança...
Petrolino – O seu quê?
Serafim – Pedual...
Petrolino- Manual é que você quer dizer.
Serafim – Perdão! Manual vem de mão. Ora como se dança com os pés e não com as mãos, lá no latim veremos: *pedis, pedem ... Ergo*: pedual. Percebeu? (BRUN; RODRIGUES, [1925] p. 18).

O cotidiano lisboeta com seus tipos, falas e costumes é o principal material desta escola teatral realista-naturalista encabeçada por Gervásio Lobato.

Apesar da distância temporal que há entre a apresentação da peça *O Pinto Calçudo* e o lançamento de *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade, percebemos alguns pontos de encontro quanto a configuração de algumas personagens.

Na ficção oswaldiana o protagonista Serafim Ponte Grande é professor de geografia, ginástica e sétimo escriturário de uma Repartição, nas horas livres. Casou-se com Dona Lalá na polícia para reparar danos à honra. Tem uma amizade insossa com os companheiros de Repartição, limitada a jogos de bilhar: o Manso, José Ramos Góis Pinto Calçudo e Benedito Carlindoga, o odiado chefe da Repartição. Já na farsa lusitana Serafim dos Anjos é professor de ginástica, dança e funcionário de uma repartição pública juntamente com José Maria Pinto, o Pinto Calçudo.

Da personagem do romance, Haroldo de Campos diz que “as proezas do Pinto Calçudo a bordo do navio são tratadas à maneira das crônicas medievais e dos romances picarescos, com titulação apropriada”. (CAMPOS, 2007, p. 27). O Pinto Calçudo da peça é uma personagem cômica que apronta inúmeras proezas, mas à maneira do teatro ligeiro português. Seu tipo é marcado por usar calças compridas e largas, as quais a todo o momento são puxadas para cima e lhe dão o epíteto. Apesar de não explicado o porquê de “Pinto Calçudo” na obra de Oswald, há um momento em que *Serafim Ponte Grande* anota em seu diário: “dia dos anos do Pinto Calçudo. Vou dar-lhe de presente um suspensório azul-pavão”. (2007, p. 47). Provavelmente uma alusão às calças que sempre lhe caem, o que nos remete, portanto, à personagem principal da farsa *O Pinto Calçudo*.

Ressalto que a trama, as coincidências de alcunhas e nomes das personagens não aproxima os dois textos para nos autorizar a estabelecer uma relação de intertextualidade direta, na qual *Serafim Ponte Grande* fosse uma releitura de *O Pinto Calçudo*. Entretanto, o tratamento ficcional dado, no romance, aos temas da bajulação, das relações extraconjugais, do casamento burguês como solução social, sobretudo, as peripécias cômicas das personagens nos remetem ao universo farsesco. Além disso, *Serafim Ponte Grande* traz muitos esquetes como: “Vacina Obrigatória”; “Movitone ou Interpelação de Serafim e definitiva quebra de relações com Pinto Calçudo” exemplar em

relação às peripécias das personagens Serafim e Pinto Calçudo; “A Aula”; “Serafim no pretório / O bordel da Têmis ou Do pedigree de Pompeque”. Esquetes em que os diálogos curtos e precisos imprimem um ritmo acelerado das réplicas e tréplicas argutas as quais remetem aos mecanismos próprios da farsa portuguesa.

V. 1.1. Vacina Obrigatória.

Em vista do que foi dito acima, neste subitem, trataremos de alguns mecanismos utilizados por Oswald de Andrade no capítulo “Vacina Obrigatória”, os quais nos possibilitam observar alguns elementos farsescos em *Serafim Ponte Grande*, o que poderia ser estendido, principalmente, aos esquetes teatrais. Pois, como sustenta Eleutério (1989) o romance é uma “colcha de retalhos” com

[...] imagens fragmentárias de um espetáculo espalhafatoso colorido pela farsa, pelas piadas picantes, pelos ‘*entremezes*’ pândegos, pelos vocabulários irreverente e variado, pelas bufonarias. E é por esse caminho que se pode buscar uma aproximação da obra com o mundo do circo. E, não por acaso. O mundo da expressão artística popular circense interessou diretamente os modernistas de São Paulo, no período das discussões mais polêmicas dos grupos modernistas entre 1922 e 1929. (p. 13).

O espetáculo espalhafatoso e a farsa aparecem claramente na estrutura do capítulo “Vacina Obrigatória” que é a transcrição de uma cena teatral, a qual faz uso de recursos tipicamente das farsas portuguesas, como ressalta Prado (2003), era uma artimanha cênica para manter o cômico. (p. 57).

Delegacia da autoridade que tem a cara arguta das 23 horas e procura um esparadrapo para o pudor da Lalá. Entre uma maioridade de soldados — Nosso herói. Brasileiro. professor de geografia e ginástica. Nas horas vagas, 7º escriturado. Serafim Ponte Grande. Lalá atirou-se do viaduto do escândalo ao primeiro sofá.

A autoridade — estais no hall do templo da justiça! Peço compostura ou pôr-vos-ei no xilindró nº 7! de cócoras!

Benevides — Doutor! Minha senhora sabe que terá de conter sua dor de progenitora diante de v. Exa.!

Benevides é estrela.

*A autoridade — Eu compreendo que vós todos desejais o sacramento do matrimônio. Mas, modéstia à parte, no meu fraco parecer, o *conjugo vobis* ...*

Lalá — Ih! Ih! Pi! Fi! Fi! Ih!

A autoridade — Que falta de noção do pundonor!

Mme. Benevides — Foi esse sem-vergonha, seu doutor! Ela não era assim, quando estava perfeita. . .

Benevides — Eu faço questão do casamento só por causa da sociedade!
Com um barbante invisível, puxa o pollice verso dos bigodes.

Lalá — Foi o tônico, t'ái.

Benevides — Quem minha filha?

Lalá — Já disse, pronto!

Serafim — Garanto-lhe, doutor, que foi o tônico.

Mme. Benevides — Foi ele, seu doutor!

Serafim — Perdão! Eu não costumo mentir nem faltar com a verdade!

Mme. Benevides — Olhe que eu conto! bom!

Lalá — Eu acho que foi o tônico. . .

Mme. Benevides (no primeiro plano) — Um dia, eu tinha chegado da feira e espiei pelo buraco da fechadura, a tal lição de geografia!

Lalá — Era ginástica.

Benevides — Respeitem este recinto!

Lalá — Com este frege, ainda não jantei.

Mme. Benevides (ao futuro genro) — Lata de lixo! *sai pela direita*

Lalá — *(soluçando)* — Serafim, escolha. . . ou você casa comigo ou eu vou para um alcouce!

Serafim — Isso nunca!

Vozes — Então casa! casa! casa!

Uma voz — Faz o casamento fiado!

Serafim — Mas andaste duas vezes de forde com o batatinha!

Lalá — Por isso que eu estava ficando louca lá em casa!
O soldado abre as grades das maxilas. Conduzem Serafim gado e séquito para debaixo do altar da imaculada conceição (ANDRADE, 2007, pp. 65-67).

Além dos recursos citados, encontramos Serafim em tom chistoso dizendo: “Perdão! Eu não costumo mentir nem faltar com a verdade!” (ANDRADE, 1994, p. 23) o que se configuraria em uma intensificação de seus argumentos, tal como na farsa quando Pinto diz: “Não faço pouco nem muito. Faço aquilo que tenho na vontade”. (BRUN; RODRIGUES, [1925], p. 5).

Nos dois textos há a ideia do casamento como solução socialmente aceitável para manter a moral e os bons costumes. Tais características podem ser encontradas no texto *O Pinto Calçudo*.

Claudina – *(Com interesse)* Então que disse o sr. Conselheiro?

Pinto – Ora!... Disse que sim, mas que também... E que a mana parece um homem...

Claudina – Um homem?

Pinto – Sim, pelo que tem na cabeça.

Claudina – Que trago eu na cabeça? *(Apalpa o cabelo)*.

Pinto – As ideias... boas... como esta da Liga.

Claudina – Ah! Compreendo agora. É verdade, mano. Jurei guerra de morte às uniões ilícitas e hei de conseguir o seu extermínio, se Deus quiser.

Pinto – Se Deus quiser e... se os homens quiserem.

Claudina – Hei de acabar com as mães desamparadas, com os pais incógnitos...

Pinto – Com o Albergue das Crianças Abandonadas...

Claudina – Abaixo as ligações à porta fechada!

Pinto – Mas ficam as de porta aberta.

Claudina – A modos que o mano está a fazer pouco.

Pinto – (*Refilão*) Não faço pouco nem muito. Faço aquilo que tenho na vontade.

Claudina – (*Rindo*) Na vontade?! Só essa me faria rir. (*Fitando-o severamente*) Então o mano já tem vontade?

Pinto – (*submisso*) Agora não tenho.

Claudina – Nem agora nem nunca. Lembre-se de que tudo quanto é a mim me deve... A mim e ao meu chorado defunto.

Pinto – Já cá tardava o defunto.

Claudina – Aquele santo varão a quem em vida o eu, mano deu tantas arrelias.

Pinto – Eu? Ao varão? Não se me consta.

Claudina – Não só em vida, como até depois de morto.

Pinto – Não diga isso, mana...

Claudina – Sim. Será mentira que, no dia do enterro, a volta do cemitério, o mano foi passar a tarde no Paço dos Mouros?

Pinto – Fui ao Poço, fui... Mas com ideias de me atirar a ele com desgosto.

Claudina – Atirou-se, mas foi a pinga...

Pinto – Para tomar coragem.

Claudina – E tomou uma perua. Fracos sentimentos! Beber vinho por cima dum enterro!

Pinto – Peço perdão! Por cima dumas pescadinhas é que foi... E bem boas que elas estavam...

Claudina – Sabe o que lhe digo? Se o mano se lembrasse das ações daquele homem, ainda hoje chorava por ele.

Pinto – (*Puxando as calças*) As ações? Ora adeus! Não prestavam para nada.

Claudina – Não prestavam?

Pinto – Ações do Banco do Povo... Deram quinze tostões pelas duas. Bonita herança! E, para as vender, apanhei umas calças inda maiores que estas que trago vestidas...

Claudina – Se lhe parece, diga mal das calças. Onde as vê, foram estreadas pelo seu cunhado no dia do fogo das festas de Camões.

Pinto – Foi pena não arderem. Por causa delas tenho passado cada vergonha!...

Claudina – Ora essa! Que tem a dizer as calças?

Pinto – Eu, nada. Não costumo falar com elas. Os outros é que dizem. Até me tratam por tu.

Claudina – Mas que tem o tu com as calças? Alguém dirá que estas não são suas?

Pinto – Os garotos, que andam a gritar atrás de mim “Vai dar as calças ao dono”... Na repartição já me puseram a alcunha de “Pinto Calçudo”... É muito bonito, não acha? (BRUN; RODRIGUES, [1925], pp. 5-6).

Segundo Rebello (1984, p. 54) a farsa se define por tipos imutáveis e característicos da sociedade. O gênero, desde o seus primórdios, é classificado como um teatro menor em comparação com a Comédia. Uma das marcas deste gênero dramático são cenas da vida cotidiana e baixa, sátiras ferrenhas e agressivas de um cômico absoluto. A

estrutura da farsa, para Picchio (1969), quase sempre é baseada em uma intriga simples, com situação e cenas ligeiras. Entretanto em alguns casos pode apresentar um desenvolvimento mais complexo, com várias personagens que transitam durante a cena, porém sem perder o tom de crítica social, em vista de que, há sempre tipos representantes dos estratos sociais.

Segundo Aguiar e Silva (1976, p. 425) o gênero farsesco sempre foi considerado menor, pois incluía peças do gosto popular. Além disso, a construção cênica da farsa trazia para o palco um reduzido número de personagens, e poucos cenários. Entretanto, o gênero exigia dos autores uma grande capacidade de observação realista da vida e dos tipos quotidianos. Nesse sentido, podemos perceber que *O Pinto Calçado*, não foge a esta exigência com um ponto positivo, os autores, colocam em cena grande número de personagens bem articulados, embora, como observou o crítico E. S. do *Correio da Manhã*, (“A Época Theatral”, Rio de Janeiro, 21 ago. 1909), a peça quase não apresenta enredo.

Neste mesmo movimento, ao que pese para a crítica social encaixa-se perfeitamente a ideia do romance *Serafim Ponte Grande*, pois como disse Candido (2004) “a linguagem, nua e incisiva, toda concentrada na sátira social, até a despreensão da atitude literária, que não se preocupa em embelezar a vida. [...] com um tom másculo de revolta, sátira, demolição, subversão de todos os valores”. (p. 13). Com isso, podemos afirmar que o universo da farsa com sua ácida sátira social envolvida por um tom cômico leva ao riso rasgado cabe muito bem aos propósitos de Oswald de Andrade.

Ainda, além do texto originalmente publicado de *Serafim Ponte Grande*, buscamos alguns subsídios nos manuscritos com a intenção de encontrar marcas e alterações que nos remetesse à farsa, mas não há grandes alterações do texto manuscrito da “Vacina Obrigatória” para o editado em 1933. Comparado ao manuscrito, o texto publicado, é possível perceber que foram retiradas apenas algumas didascálias.

Maria Augusta Fonseca em *Dois livros interessantíssimos: Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande (edições críticas e ensaios)* (2006) descreve toda sorte de materiais e suportes que encontrou sobre os livros e diz:

Nesses estágios intermediários, sempre meio de caminho, que são um misto de presente e de véspera, é possível a convivência simultânea de vários momentos coincidentes da matéria em ritmo de forja, alterando discordâncias e

concordâncias do artista, num exercício em que se fundem marcas de experiência e crítica. Esses documentos testemunham o jogo de forças do escritor que reveza consigo mesmo, o trabalho de aprendiz e o de mestre [...] leitor e escritor. (p. 16).

Este relato de experiências de Fonseca (2006) é importante à medida que numa mescla de intuição e larga leitura do romance *Serafim Ponte Grande*, *Theatros e Salões*, *O Pinto Calçudo* é possível perceber pontos de confluência entre elementos culturais anteriores à publicação de *Serafim Ponte Grande*. E nesta perspectiva surgem marcas no “tecido composicional” do romance – emprestando a expressão de Barbosa (1990) – que “podem guardar em suas marcas embriões de outras obras, ao mesmo tempo em que se registram a história do avanço e recuo em relação a um projeto específico de trabalho”. (FONSECA, 2006, p. 20).

V. 1. 2. Na programação de hoje: *Serafim Ponte Grande*.

Tal como *Os Condenados* e *Memórias Sentimentais de João Miramar*, em *Serafim Ponte Grande* são muitas as referências à sociedade paulistana do início do século XX. Dentre essas referências encontramos algumas pessoas de grande importância para aquela sociedade que constantemente apareciam nas colunas de *Theatros e Salões* e que aparecem na ficção pela pena de Oswald de Andrade. Como, por exemplo, a entrada “Dona Guiomar” do dicionário da personagem Pinto Calçudo, diz: “senhora importante da sociedade. Conheço-a de ouvido”. (ANDRADE, 2007, p. 89). Talvez fosse uma referência à pianista Guiomar Novaes, pois a expressão “conheço-a de ouvido” não remete, no contexto, à expressão popular de “ouvir falar”, mas sim ao ato de “escutar” suas apresentações. Haja vista, no ano de 1909 a pianista estava em todos os jornais e principalmente no *Diário Popular* que reproduzia suas cartas enviadas da Europa para o professor Luigi Chiafarelli. Desde os 12 anos, quando ganha uma bolsa de estudos na Europa, a pianista apresenta-se nas récitas e comemorações públicas da cidade.

Oswald de Andrade mobiliza ficcionalmente, em *Serafim Ponte Grande*, menções acerca das modificações urbanas da cidade de São Paulo, assim como a outras cidades do mundo. Além disso, movimenta uma gama de referências às óperas, aos

vaudevilles, às peças musicais e às obras literárias. Desses registros, Haroldo de Campos, em seu artigo *Serafim: um grande não livro*, apanha a paródia “Paráfrase de Rostand” e sobre ela diz: [...] ao gosto dos vates de almanaque, e fazendo troça com o estilo ameno-sentimental de um autor finissecular que teve muita voga, Edmond Rostand [...]. (ANDRADE, 2007, p. 12). O crítico aborda uma possível influência da *Belle Époque* na obra de Oswald, quando faz menção à paródia de Edmond Rostand que estava muito em voga no começo do século, o que nos remete à sua formação.

Nesse sentido é interessante observar o que Linda Hutcheon (1989) diz a respeito da paródia, segundo ela, pode ser um precursor histórico literário de modificações dos paradigmas da literatura. Porém, não no sentido de uma “evolução” da literatura, mas sim como uma forma diferente de expressão na arte em sua época. E a modificação do paradigma está presente à medida que a tradição literária é utilizada como um fundo ou parâmetro de comparação. Para isso, Hutcheon (1989) dirá:

Tanto a ironia como a paródia operam a dois níveis – um primeiro superficial ou primeiro plano e um secundário, implícito ou de fundo. Mas, este último, em ambos os casos, deriva o seu sentido do contexto no qual se encontra. O sentido final da ironia ou da paródia reside no reconhecimento da sobreposição desses níveis. (p. 51).

Diante do exposto, o romance *Serafim Ponte Grande* nos conduz para além das inovações modernistas, pois em plano secundário estão implícitas as tradições literárias de uma época anterior ao Modernismo. Por esse motivo, a leitura comparativa entre as obras nos parece profícua, pois, além da crítica literária, que se debruça sobre os textos modernistas, ignorar qualquer relação com a farsa portuguesa. Essa fez parte tradição literária do começo do século que ficou apagada após o modernismo. Ressaltamos que ao que diz respeito à farsa portuguesa *O Pinto Calçudo* e ao romance oswaldiano não necessariamente implica em uma paródia.

Talvez, este não reconhecimento de um momento anterior à Semana de Arte Moderna esteja ancorado no ponto que Luiz Bueno em *Uma História do Romance de 30* (2006) chama a atenção: de que a representatividade, tanto do romance *Serafim Ponte Grande* quanto da personagem principal homônima, face aos seus comentaristas guarda

sempre uma perspectiva social devido ao prefácio anti-burguês que Oswald de Andrade escreve. Neste texto o autor afirma que o romance *Serafim Ponte Grande* é um “necrológico da burguesia. Epitáfio do que fui”. A frase se tornou célebre e, segundo Bueno (2006), o diapasão para a crítica literária referente ao livro. Porém, de acordo com João Alexandre Barbosa (1990), na obra de Oswald de Andrade ficou a realização da tênue, e ao mesmo tempo espessa, articulação do signo artístico capaz de reler a tradição e apontar para o futuro no fusionismo do espaço/tempo. E,

[...] o que vai ocorrer no livro de 1933 [*Serafim Ponte Grande*], é precisamente a intensificação do desconforto: O *Serafim Ponte Grande* afirma-se nos limites da prosa, deslocando o eixo do narrador memorialista e cedendo lugar à profusão de cortes e recortes, montagens numa combinatória parodística em que não somente a literatura, mas a própria existência é, por assim dizer, textualizada [...]. (BARBOSA, 1990, p. 124).

No texto oswaldiano o que é determinante corrobora, na totalidade, a análise do crítico João Alexandre Barbosa (1990). Pois estão presentes em *Serafim Ponte Grande* os “sulcos de grande tensão” (p. 4), que são aberturas dos tecidos composicionais, nas quais é possível estabelecer um diálogo entre o universo da farsa portuguesa e o romance.

Como todo artista, o romancista jamais apreende seu objeto de maneira direta. Entre seu pensamento (sua concepção da verdade fundada numa experiência) e a obra que ele deseja escrever, interpõe-se uma linguagem estética já elaborada da qual rejeita certos aspectos que lhe parecem caducos, sendo outras, ao contrário, a seus olhos, referências e exemplos a explorar ou, sobretudo, a transformar. A história das formas e a história dos homens são distintas e paralelas. No universo real o romancista inovador encontra uma matéria, não um modelo. Descobre aí estruturas, não formas. (ZÉRAFFA, 2010, p. 09).

As estruturas em *Serafim Ponte Grande* são importantes para entendermos a complexidade de como seu objeto – a experiência – foi apreendida. Haroldo de Campos, no artigo “Serafim: um grande não-livro” propõe o que chama de “grandes unidades” e as classifica em onze ao todo. Nesse sentido, seguimos a trilha do crítico propondo uma leitura por “grande unidades”, mas com outra proposta de leitura, que parodia a estrutura de uma representação teatral do início do século XX. Entretanto, é importante ressaltar que, assim como Haroldo de Campos, esta divisão é um tanto artificial, pois responde a um ritmo

exterior do enredo diferente da lógica que orienta os acontecimentos, tal como a encadeou Oswald de Andrade.

O primeiro momento teatral de *Serafim Ponte Grande* inicia-se pela apresentação da personagem principal em “Recitativo” “à maneira de uma rubrica teatral”. (CAMPOS. In: ANDRADE, 2007, p. 23).

A paisagem desta capital apodrece. Apareço ao leitor. Pelotari. Personagem através de uma vidraça. De capa de borracha e galochas. Foram alguns militares que transformaram a minha vida. Glória dos batizados! Lá fora, quando secar a chuva, haverá sol. (ANDRADE, 2007, p. 60).

A primeira Unidade nesta nova classificação seria “Alpendre” que compreenderia os capítulos: “Primeiro contato de Serafim com a malícia”; “20 anos depois”; “Recordações do país infantil” no quais Serafim tem o seu primeiro contato com as letras “A – e – i – o – u / Ba – Be – Bi – Bo – Bu / Ca – Ce – Ci – Co – Cu” (*Idem*, p. 63) através da cartilha escolar e o malicioso poema infantil em que “o menino foi pegado dando, atrás do monte de areia”. (*Idem, Ibidem*). Depois a “Paráfrase de Rostand”, um poema paródia de um poeta finissecular. “Da adolescência, ou seja, idade em que a gente carrega embrulhos”, a iniciação amorosa e adúltera de Serafim. “Propriicação”, novamente um poema paródia em que o título significa um ritual de sacrifício ou uma oferenda e Oswald emenda: “Eu fui o maior onanista do meu tempo”. (*Idem*, p. 65). “Vacina Obrigatória”, e o casamento na polícia. Esse capítulo fecha o ciclo da juventude do protagonista, pois casa-se com Dona Lalá.

A segunda Unidade: a “Folhinha conjugal, ou seja, Serafim no front” é quando esta leitura, que propomos, começa a se configurar. Os capítulos que a compõem são “Folhinha Conjugal” que remete à primeira parte do romance, na medida em que esta é organizada tal como um diário, as anotações sobre os acontecimentos ocorrem de acordo com o dia da semana. Nesta ficamos conhecendo o dia a dia do casal Serafim Ponte Grande e Dona Lalá, e a relação do protagonista com as outras personagens. Logo em seguida “O terremoto Doroteu”, no qual se encerra o ciclo familiar e introduz o herói em um relacionamento extraconjugal. Esse, classificá-riamos como “Serafim no Front” devido ao seu progressivo desentendimento com Dona Lalá e o começo de suas frustrações amorosas.

O relacionamento com Dorotéia levará a personagem inúmeras decepções amorosas. A primeira decepção é com Dorotéia que declara “cinicamente que ama o Birimba!” (*Idem*, p. 88). E emenda Serafim de modo dramático: “Depois que sou de Dorotéia, nunca mais fui adúltero” (*Idem*, p. 88) e no seu desespero, desabafa “eu hurlo de dor, pensando que uma objetiva vai enlameá-la definitivamente ao lado de um cáften!”. (*Idem*, p. 90). Para compensar seu desespero o protagonista segreda-nos: “Enrabei Dona Lalá”. (*Idem*, p. 92). O coito anal, segundo a psicanálise, mascara um ato de violência e demonstração de poder do agente ativo.

Terceira Unidade: “Intermezzo” termo que na música erudita classifica uma pequena peça musical ou, mais frequentemente, uma pequena representação dramática. A peça musical *intermezzo* é executada no intervalo entre dois atos de uma peça teatral ou ópera para entreter o espectador e prepará-lo para a mudança. Nesse sentido, seguindo a ordem narrativa proposta pela disposição dos textos no romance, o “Intermezzo” marcaria a mudança na vida de Serafim Ponte Grande, ou seja, ao modo de um recurso cênico esta pequena peça – capítulo – prepara o espectador – leitor – para passar à outra lógica de acontecimentos. Assim como na lógica das representações da época nas quais várias peças eram encenadas na mesma noite – pensando em teatro de revista, *vaudevilles* ou peças ligeiras – e este “Intermezzo” no romance viria para descansar o público – leitor – enquanto o cenário era trocado. No romance marcaria a mudança na vida do Serafim provinciano, funcionário público, casado e pai, para o Serafim homem universal conhecedor dos mais longínquos portos do mundo e rico – com vistas a prosseguir os trabalhos da noite – continuar narrando a biografia de Serafim Ponte Grande. Portanto, esta “Terceira Unidade” *Intermezzo* guarda muitas características de um texto teatral e marca o ritmo.

Quarta Unidade: O Elemento Sedativo há uma mudança de narrador, tal como uma mudança de peça. Após o *Intermezzo* o espectador – leitor – passa a conhecer outra história. Mas, em “Cômputo” que, significa algo pelo qual se apura alguma coisa, é o título do último capítulo da “Segunda Unidade” lê-se: “Serafim como um diamante no dedo da cidade, trepa no canhão que colocou graças aos acontecimentos, sobre a oscilante banana do arranha-céu, onde inutilmente se apresenta candidato a edil”. (ANDRADE, 2007, p.

104). Este texto é narrado por outra personagem que não o Serafim, é um prenúncio do *Intermezzo*. Ou seja, o narrador Serafim é substituído e o romance *Serafim Ponte Grande*, depois da “Terceira Unidade”, passa à voz de outro narrador não identificado. Este “outro narrador”, que não o narrador Serafim, ou seja, das primeiras três unidades, abandona o leitor após o *Intermezzo*. E o “outro narrador” começa a contar a história, centrado na personagem Pinto Calçudo. Ao longo dos capítulos da “Quarta Unidade” a personagem Serafim – que tem consciência de narrador – se rebela tanto contra a personagem Pinto Calçudo quanto como contra o narrador e os expulsa do romance no capítulo “*Movitone ou Interpelação de Serafim e definitiva quebra de relações com Pinto Calçudo*”.

Quinta Unidade: em “Cérebro, coração e pavio” depois de restabelecida a ordem do romance em que a personagem principal é Serafim Ponte Grande, o Serafim narrador retira-se e deixa-se novamente narrar por outra voz.

O narrador anuncia “um mês após, um homem trajando violentas polainas demi-saison subia calmamente a Avenue des Champs Elysées em Paris. Os leitores já terão adivinhado que era Serafim Ponte Grande”. (*Idem*, p. 13). Nesta “grande unidade” encontramos o herói estabelecido em Paris como um honrado novo rico brasileiro. Os vários fragmentos desta unidade trazem o homem cosmopolita que se instrui na Europa.

Nosso herói pede ao chauffeur que o conduza e elucide a propósito dos grandiosos monumentos que perpetuam a famosa capital do Universo Civilizado. O cinesíforo leva-o à Bastilha mas, tendo sido ela tomada pelos avós dos bolchevistas, permanece só entre bocas de metrô um espeto de coluna. [...].
Ambos concordam que a França é eterna. (*Idem*, p. 153).

Entretanto é importante observar a nota satírica e crítica deste capítulo, “Culturização”, em vista de que Serafim será instruído por um *chauffeur* a respeito das grandezas da França, ou seja, qualquer motorista de taxi europeu é mais culto que um intelectual brasileiro.

Na Sexta Unidade “Biblioteca da Juventude / O Meridiano de Greenwich / Romance de Capa e Pistola em 4 partes e 1 desenlace” é retomada a temática da viagem transatlântica iniciada no capítulo “No Elemento Sedativo onde se narra a viagem do *Strem Ship ROMPE-NUVE* por diversos oceanos”. Agora, no lugar onde se narrava a viagem de

Serafim e seu secretário Pinto Calçudo a bordo do cosmopolita transatlântico em que saltava a nota cômica dada “desfiguração ‘caipirizante’ do nome do navio, *Rompe-Nuve*, como se tratasse de um cavalo roceiro” (CAMPOS. *op. cit.* p. 27) e a expulsão de Pinto Calçudo do romance, narra-se as peripécias sexualmente desenfreadas dos *globe-trotters* Barão Papalino - Serafim Ponte Grande – (*Idem*, p. 31) e de *Conde Pilhanculo* – Pinto Calçudo – que retorna ao romance à revelia da personagem principal. Entretanto, essas peripécias terminam tragicamente:

Tinham regressado ao cais. Mas eis que Serafim Ponte Grande estancara com a boca desmesuradamente aberta. O palito que ele mascava rolou por terra. Solanja olhou em torno e viu que, depois de ter dado um safanão no guia, avançava para ambos uma mulher mal vestida e cheirando a alho, com uma garrucha no polegar. O Barão do Papa berrou:

- Dorotéia! Dorotéia Gomes! Perdão!

Um camorrista bigodudo e baixo, com uma enorme cabeleira desgrenhada acompanhava a nova personagem. Era Birimba.

Houve três estampidos na direção do feliz casal. Mas eles não tinham sido atingidos. Então, sem que ninguém a visse, a nobre dama passou rapidamente a mão nas calças do atarantado Serafim e tirando-lhe a pistola, sem hesitar, sapecou seis vezes azeitonas no coração da desgraçada. Dorotéia que outra não era senão a pandorga que o Barão foderia em moça nas almofadas femífloras da Pensão Jaú. (ANDRADE, 2007, p. 169).

Depois deste epílogo de final trágico Serafim em “Os esplendores do Oriente” perambula pelo Egito, Grécia, Turquia, Palestina, Jerusalém e Alexandria no percalço de duas moças lésbicas, Caridad - Claridad, as quais são apelidadas de *Girls-d’hoj’em-dia*. Fechando esta unidade há o capítulo o “Fim de Serafim”. A cena é aberta ao modo de um epílogo “Fatigado / Das minhas vagens pela terra / De Camelo e táxi / Te procuro Caminho de casa / Nas estrelas / Costas sexuais / Para vos fornicar / Como um pai bigodudo de Portugal / Nos azuis do clima / Ao solem nostrum / Entre raios, tiros e jaboticabas” (*Idem*, p. 193). O protagonista morre fulminado por um raio.

A Sétima Unidade: “Errata”, da mesma maneira que o “*Intermezzo*” descansa o leitor – público – para a próxima apresentação.

Senhores e possuidores de fundos e de largos latifúndios, quiseram perpetuar no bronze filantrópico das comemorações, o ex-marido, ex-pai, e ex-amigo. Fizeram construir num arrabalde de Juqueri um Asilo para tratamento da

loucura sob suas formas lógicas.” E encomendaram a um pintor vindo da Europa uma fotografia a óleo do falecido. (*Idem*, p. 199.).

Nesta unidade há uma rememoração das personagens, deixando claro que a única que faleceu foi Serafim Ponte Grande, que dará o nome ao mais novo hospício da cidade “Asilo Serafim”. Neste sentido, também introduz o tema da última “grande unidade”: a loucura.

A Oitava Unidade: “Os Antropófagos” é o encerramento proposto por Oswald de Andrade tanto para o tempo diegético como para o espaço diegético do romance. Assim sendo, instigado pela biografia navegante de companheiro Serafim, Pinto Calçudo, embarca no navio *El Durazno* e instaura

[...] a sociedade antropofágica, livre e redenta, perpetuamente “aberta” em razão de sua própria mobilidade. Isto exclui toda possibilidade de uma eventual função. Como sintetiza Antonio Candido: “Sob a forma bocagiana de uma rebelião burlesca dos instintos, Oswald consegue na verdade encarnar o mito da liberdade integral pelo movimento incessante, a rejeição de qualquer permanência”. (CAMPOS, In: ANDRADE, p. 43).

A tripulação do *El Durazno* fundamentada em “um princípio de infecção moralista [...] [com] base do humano futuro, uma sociedade anônima de base priápica”. (ANDRADE, 2007, p. 205). Encerrados naquela nave sem rumo estão livres. Pinto Calçudo “nu e de boné, fez um último apelo imperativo [...] energicamente protestou contra ‘a coação moral da indumentária’ e ‘a falta de imaginação dos povos civilizados’” (*Idem*, p. 206). Ali estão isolados da relação com os portos policiados e para evitar qualquer contato com a humanidade, não liberta, anunciaram pelo rádio peste a bordo e numa dissimulada quarentena e desembarcariam apenas “para comprar abacates nos cais tropicais” (*Idem*, *Ibidem*).

É interessante observar que Oswald para o encerramento de sua obra tenha escolhido como temática a “Nau dos Loucos” própria no Renascimento. Como afirmam Ribeiro e Pinto (2011) o hábito de embarcar loucos em navios surge no Renascimento:

Mas de todas essas naves romanescas ou satíricas, a *Narrenschiff* é a única que teve existência real, pois eles existiram, esses barcos que levavam sua carga

insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçam nos de seus muros; deixava-se que corresse pelos campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores e peregrinos. (FOUCAULT, 2005, p. 9. *Apud.* RIBEIRO; PINTO, 2011, p. 4).

Ainda, segundo os autores, esta prática tinha por finalidade livrar as cidades, não somente dos loucos, mas também dos leprosos, bandidos e toda sorte de pessoas marginais. “Nessa barca louca, o louco parte para um destino incerto. Simbolicamente ele parte para o outro mundo (“todo embarque é potencialmente o último”), e é do outro mundo que chega o louco que desembarca na cidade”. (PASSOS; BARBOZA, 2009, p. 48. *Apud.* RIBEIRO; PINTO, 2011, p. 5). Nesse sentido, Oswald subverte a simbologia e no lugar da cidade se livrar dos loucos, aquelas pessoas marginalizadas embarcando no *El Durazno* é que se livram da “a falta de imaginação dos povos civilizados”. (ANDRADE, 2007, p. 206).

Com isso, essa Oitava Unidade, que se configura como um pequeno esquete dá o desfecho ao livro ao mesmo tempo em que encerra as apresentações teatrais que estruturam o romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Voltamos a reiterar que as interpretações ao longo desta dissertação surgiram do contato direto com as fontes primárias, em especial, com a coluna de notícias teatrais, “Teatros e Salões”, do *Diario Popular* e de *O Pirralho*. Entretanto, neste percurso interpretativo levantei os manuscritos inéditos das peças *A Recusa* e *O filho do sonho*, para os quais nossa primeira fonte primária não trazia informações que nos auxiliassem no estudo. Por esse motivo, recorreremos à enquete teatral de Lindolfo Collor, em outra fonte, buscando ali subsídios para entendermos em quais circunstâncias aquelas peças foram geradas. De um mesmo modo, a farsa *O Pinto Calçado* exigiu uma pesquisa mais abrangente nos periódicos da época, o que nos proporcionou entender a recepção da peça no Brasil. Como, neste estudo, o teatro dominou a cena e nos proporcionou examinar o elemento cênico em algumas obras de Oswald de Andrade, examinamos *Serafim Ponte Grande* afim de verificar os recursos teatrais em sua composição, o que se confirmou de forma interessante, ao cotejarmos a ficção com a farsa portuguesa, “O Pinto Calçado”, para percebermos semelhanças e diferenças na concepção do gênero.

As várias relações que estabelecemos, durante esta dissertação, entre estudos históricos, biográficos, cinematográficos, teatrais e literários podem ser entendidos em uma observação que Antonio Candido (2000) faz capítulo “A literatura na evolução de uma comunidade” do livro *Literatura e Sociedade*:

Com efeito, entendemos por literatura, neste contexto, fatos eminentemente associativos; obras e atitudes que exprimem certas relações dos homens entre si, e que, tomadas em conjunto, representam uma socialização dos seus impulsos íntimos. Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma “expressão”. A literatura, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra e a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento – para chegar a uma “comunicação” (p. 127)

Essa expressão da literatura coletiva é o que poderíamos entender por tradição, formação e inovação, ao passo que para observarmos uma parcela da “obra pessoal” foi necessário estabelecer um fio condutor, o qual em nosso caso foi a formação teatral de

Oswald de Andrade, iniciada na coluna “Teatros e Salões” e que percorre o conjunto de sua obra literária e teatral.

Para finalizar esta breve conclusão, a qual não se propõe a resumir o argumento da Dissertação, é imprescindível ressaltar que algumas decisões técnicas foram tomadas: na citação dos trechos dos manuscritos das peças inéditas. No corpo da Dissertação fizemos uma transcrição tipográfica, tal como observada na edição fac-similar de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* (1987) feita por Jorge Schwartz, pois não era nossa intenção entrar nas discussões da crítica genética. Não fizemos a atualização ortográfica dos manuscritos. Quanto aos artigos de jornais, atualizamos a ortografia, mas mantivemos tanto a pontuação, como a grafia de palavras ou expressões estrangeiras, mesmo que algumas já estejam atualmente aportuguesadas; optamos por manter também os nomes próprios e dos periódicos em sua ortografia original.

Na seção ANEXO estão reproduzidos os manuscritos de *A Recusa* e *O filho do sonho*, de Oswald de Andrade e a farsa portuguesa *O Pinto Calçudo*, de André Brun e Ernesto Rodrigues.

BIBLIOGRAFIA.

1. Teoria e ficção.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

AMARAL, Antônio B. *História dos velhos teatros de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1979.

AMERICANO, Jorge. *São Paulo Naquele Tempo (1895 - 1915)*. 2ª ed. São Paulo: Carrenho Editorial / Narrativa Um / Carbono 14. 2004.

ANDRADE, Oswald. *Um homem se profissão: sob as ordens de mamãe*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 1990.

_____. *Um homem se profissão: sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo, 2010.

_____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. São Paulo: Globo, 1992.

_____. *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo. (edição fac-similar)*. São Paulo: Ex-Libris / IMS, 1987.

_____. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2010.

_____. *Os Condenados*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Teatro: A morta; O rei da vela; O homem e o cavalo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1973.

_____. *Mon Coeur Balance / Leur Âme / Historie e la Fille du Roi*. São Paulo: Globo, 2003.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro. 1898-1912*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

AZEVEDO, Arthur de. *O dote*. In: Azevedo, Arthur de. *Teatro de Artur Azevedo*. v. 4. (org.) Antônio Martins de Araújo. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1990.

AZEVEDO, Elizabeth R. O teatro em São Paulo (1554-1954). In: *História da Cidade de São Paulo: a cidade no império, 1823-1889*. (org.) Paula Porta. São Paulo: Paz e Terra, 2004, v. 1.

- BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo: ensaios críticos*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BASTOS, Souza. *Diccionario no Theatro Portuguez*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908.
- _____. *Carteira do Artista: apontamentos para a História do Theatro Portuguez e Brasileiro, acompanhado de notícias sobre os principais artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*. Lisboa Antiga Casa Bertrand – José Bastos, 1898.
- BERNARDES, Maria Elena. *O Estandarte Glorioso da Cidade: Teatro Municipal de São Paulo (1911-1938)*. Campinas – SP: [s.n.], 2004.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas-SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Ex. Libris, 1995.
- BOSI, Alfredo. *O Pré-Modernismo. A literatura brasileira*. 5a ed. vol. 5. São Paulo: Cultrix s/d.
- _____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRAGA, Cláudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG; Brasília, DF: CNPq, 2003.
- BRANCO, Carlos Matheus da Costa Castello. *A dimensão política do teatro de Oswald de Andrade ou O reduto de um intelectual marginalizado na década de 30*. Dissertação Mestrado. Universidade Federal de Brasília, 2011.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1997.
- _____. *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 4a ed. Rio de Janeiro: José Olympio / Academia Brasileira de Letras, 2004.
- _____. *Memórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- BRUN, André; RODRIGUES, Ernesto. *O Pinto Calçado, Farsa em três actos*. In: Separata da Revista de Teatro, Lisboa, [1925].
- BUENO, Luiz. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo/Campinas-SP: Edusp/Unicamp, 2006.

- CAMARGOS, Márcia. M. R. *Villa Kyrial: crônica da belle époque paulistana*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2001.
- CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda. “Vida cotidiana e lazer em São Paulo oitocentista”. In: *História da Cidade de São Paulo: a cidade no império, 1823-1889*. v. 2. (org.) Paula Porta. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Unesp, 1992.
- CASTAGNA, Paulo. *Um século de música Brasileira, de José Rodrigues Barbosa*. Pesquisa referente ao triênio 2004-2006 no Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, fevereiro de 2007.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Livro de Ouro da História da Música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CENNI, Franco. *Italianos no Brasil: “Andiamo in ‘Merica...”*. 3a ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- CERQUEIRA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Editora Guia Fiscal, 1954.
- CHALMERS, Vera. M. *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- CRUZ, Duarte Ivo. *História do Teatro Português*. Lisboa : Verbo, 2001.
- CRUZ, Samuel Swerts. *O teatro brasileiro nas revistas literárias e culturais do Rio de Janeiro: 1898-1922*. 2011. v. 1. 86 f. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: < www.teses.usp.br/teses/.../2011_SamuelSwertzCruz_v1_VOrig.pdf >. Acesso em: 06 out. 2012.
- CRUZ, Heloísa Faria. *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana (1890-1915)*. São Paulo: Educ/Fapesp, 2000.
- CURY, José João. *O Teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura*. São Paulo: Annablume, 2003.
- ELEUTÉRIO, Maria. Luiza. *Imprensa a serviço do progresso*. In: *História da imprensa no Brasil*. Ana Luiza Martins e Tânia Regina de Luca (org.). São Paulo: Contexto, 2008.

- _____. *Oswald: Itinerário de um Homem sem Profissão*. Campinas: Ed. Unicamp, 1989.
- FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FERLIM, Uliana Dias Campos. *A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX*. Dissertação de mestrado. Campinas, SP: [s.n.], 2006.
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade o homem que come*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *Palhaço da burguesia. Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo*. São Paulo: Polis, 1979.
- _____. *Dois livros interessantíssimos: Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande (edições críticas e ensaios)* Universidade Estadual de São Paulo: 2006. (Livre docência).
- FREITAS, Affonso de A. *A imprensa periódica de São Paulo: desde os seus primórdios em 1923 a 1914*. São Paulo: Typ. do Diário Oficial, 1915.
- GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995.
- GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela Alves de (coord). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria, nem patrão!: memória operária, cultura e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- HECKER, Frederico Alexandre de Moraes. *O Socialismo em São Paulo: a atuação de Antonio Piccarolo*. Tese USP, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa – Portugal: Edições 70, 1989.
- LEVIN, Orna Messer. *Pequena taboada do teatro oswaldiano*. Tese de Doutorado. Campinas, UNICAMP, 1995.
- MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo: 1875-1974*. São Paulo: SENAC, 2000.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Global, 2001.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *A Cena Aberta: a interpretação de “Bilontra” no Teatro de Revista de Arthur de Azevedo*. Dissertação apresentada no departamento de História da Unicamp. 1996.

_____. *A Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur de Azevedo*. Campinas-SP: Editora da Unicamp / Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não: (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007.

NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. Campinas, SP: [s.n.], 2006.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. (trad. Celso Nogueira). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PADILHA, Márcia. *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20*. São Paulo: Annablume, 2001.

PAES, José Paulo. *A art-nouveau*. In: *Gregos & Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEIXOTO, Níobe de Abreu. *João do Rio e o palco: momentos críticos*. vol. 2. São Paulo: Edusp, 2009.

_____. *João do Rio e o Palco: página teatral*. vol. 1. São Paulo, Edusp, 2009.

PERISSINOTTO, Renato Monseff. *Estado e Capital Cafeeiro em São Paulo*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2000.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

PRADO, Antonio Arnoni. *1922 – Itinerário de uma falsa vanguarda, os dissidentes, a Semana e o Integralismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro de Revista em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 1984-1985.

____. *O primitivo teatro Português*. 2ª ed. Lisboa: Ministério da Educação / Instituto de Cultura e Língua portuguesa, 1984.

RODRIGUES, Pedro Alexandre Caldeiras. *Ernesto Rodrigues, um homem do teatro na I República*. Universidade de Lisboa, 2007. (Dissertação de Mestrado).

ROSENFELD, Anatol. *Arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968)*. São Paulo: Publifolha, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das Letras: literatura, técnica e modernização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

____. *As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Co-ed. Fundação Casa de Rui Barbosa / Nova Fronteira, 1986.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo da Silva. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: LP&M Editores, 1987.

VENEZIANO, Neyde de Castro. *Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro, Oba!*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

____. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Editora Pontes e Editora da UNICAMP, 1991.

____. *De Pernas para Ar: Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.

____. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro*. São Paulo: Unicamp, 1996.

ZÉRAFFA, Michel. *A pessoa e a personagem*. São Paulo: Perspectiva. 2010.

1. 1. Artigos:

ANDRADE, Oswald. “Lanterna Mágica. Eva”. *O Pirralho*, São Paulo, ano IV, nº 196, 17 jul. 1915.

____. “Pennando”. *Diário Popular*, São Paulo, 13 abr. 1909, p. 01.

_____. “Pennando. De São Paulo a Curitiba”. *Diario Popular*, São Paulo, 14 abr. 1909, p. 01.

BASTOS, Gláucia Soares. Pall-Mall Rio. In: CANDIDO, Antonio [et. al.]. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas-SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

BOAVENTURA, Gustavo Freire. “A narrativa de beleza em anúncios da belle époque tropical” *Contemporânea*. Ed.18, Vol. 9, nº 2, 2011, p. 114-126. Disponível em: < http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_18/contemporanea_n18_09_gustavo_boaventura.pdf > Acesso em 20 set. 2012.

BRITO, Dolor. “Mon Coeur Balance”. *O Pirralho*, São Paulo, ano V, nº 210, 8 jan. 1916.

BRITO, Mário da Silva. “O perfeito cozinheiro das almas deste mundo”. In: *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. São Paulo: Globo, 1992.

CAMPOS, Haroldo. “Serafim: Um grande Não-Livro”. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007.

_____. “Miramar na Mira”. In: *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2010.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: ____ [et. al.]. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas-SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. “Oswald Viajante” In: *Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.

_____. “Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade” In: *Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.

“Cinco depoimentos”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 25-26 set. 1954.

COLLOR, Lindolfo. “O Theatro Nacional: a opinião do Sr. Coelho Netto”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1912. p. 2.

_____. “O Theatro Nacional: a opinião do Sr. Oscar Lopes”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1912. p. 5.

_____. “O Theatro Nacional: a opinião do Sr. Alberto de Oliveira”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1912. p. 2.

- _____. “O Theatro Nacional: a opinião do Sr. Alcides Maya”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1912. p. 2.
- _____. “O Theatro Nacional: a opinião do Sr. Goulart de Andrade”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1912. p. 2.
- DELICATUS. “A propósito de Mon Coeur balance”. *O Pirralho*, São Paulo, ano V, nº 211, 22 jan. 1916.
- FRAGA, Eudinyr. “Teatro inédito de Oswald de Andrade”. São Paulo, *D.O. Leitura*, 5 (55) dez. 1986.
- _____. “As peças em francês”. In: ANDRADE, Oswald. *Mon Coeur Balance / Leur Âme / Historie e la Fille du Roi*. São Paulo: Globo, 2003.
- FREIRE, Américo. “A fabricação do prefeito da capital: estudo sobre a construção da imagem pública de Pereira Passos”. *Revista Rio de Janeiro*, nº 10, mai-ago, 2003, pp.142-158. Disponível em < http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_10/10-Americo.pdf>. Acesso em: 17 set. 2012.
- FREIRE, Vanda Lima Bellard. “Óperas e Mágicas em Teatros e Salões no Rio de Janeiro: Final do Século XIX, Início do Século XX”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latino Americana*, Vol. 25, No. 1, 2004, pp. 100-118. Published by: University of Texas Press. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/3598703> > Acesso em: 30 jan. 2009.
- “Mon Coeur Balance”. *O Pirralho*, São Paulo, ano V, nº 210, 8 jan. 1916.
- MORAES, Fábio Rodrigo de. “Uma coleção de história em um museu de ciências naturais: o Museu Paulista de Hermann von Ihering”. In: *Anais museu paulista*. vol.16 no.1 São Paulo Jan./Jun. 2008.
- O Pirralho*. “Oswald Júnior”. São Paulo, nº 27, 10 fev. 1912, p. 11.
- PRADO, Décio de Almeida. “A Personagem no Teatro”. In: CANDIDO. *et. al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- RIBEIRO, Bruno Alvarenga; PINTO, Viviane Aparecido. “Entrando na “Nau dos Loucos”: breve revisão da história da loucura e seus desdobramentos”. *A Revista Conexão Ciência (Online)*, v. 6, n. 1 (2011). Disponível em:

<<http://periodicos.uniformg.edu.br:21011/periodicos/index.php/testeconexaociencia/article/view/50>>. Acesso em: 03 jan. 2013.

SALIBA, Elias Thomé. “Juó Bananére, o raté do modernismo paulista?” *Rev. hist.*, São Paulo, n. 137, dez. 1997. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003483091997000200007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 20 dez. 2012.

SILVA, Maurício. “O sorriso da sociedade: Literatura e Academicismo no Brasil”. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 25, Nº 49 (1999), pp. 145-176.

TORRES NETO, Walter Lima. *Arthur Azevedo: uma vida entre cena e texto*. Disponível em: <<http://www.rj.anpuh.org/Anais/2002/Indice2002.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2009.

1. 2 Sites:

Disponível em: <<http://www.spautores.pt/revista.aspx?idContent=306&idCat=144>>. Acesso em: 10 abr. 2009.

Disponível em: <<http://www.geocities.com/locbelvedere/Musicas/Nobicodachaleira.htm>>. Acesso em: 30 mar. 2009.

Disponível em: <<http://www.teatro-dmaria.pt/Teatro/Historia.aspx>> Acesso em: 25 mai. 2009.

2. Fontes Primárias:

Serafim Ponte Grande. s/d. Caderno manuscrito pertencente ao Fundo Oswald de Andrade (Cedae)

A Recusa: drama em 3 actos. São Paulo – março de 1913. Caderno manuscrito com páginas inumeradas de 1 a 26. Xerox pertencente à Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

O filho do sonho: drama em três actos. São Paulo – 3 de março de 1917. Caderno manuscrito com páginas numeradas de 1 a 92. Xerox pertencente à Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

Correio da Manhã. Rio de Janeiro, (1909-1911).

Diario Popular. São Paulo, (1909-1911).

Estado de S. Paulo, O. São Paulo, (1909-1911).

Imprensa, A. Rio de Janeiro, (1909-1911).

Jornal do Brazil. Rio de Janeiro, (1909-1911).

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, (1909-1911).

Paiz, O. Rio de Janeiro, (1909-1911).

Pirralho, O. São Paulo, (1911-1912).

ANEXO I: *O Pinto Calçudo.*

Publicado no n.º 37 do Teatro

Dezembro 1925

ERNESTO RODRIGUES E ANDRÉ BRUN

O PINTO CALÇUDO

FARÇA EM TRES ACTOS



JOSÉ ANTÓNIO DO VALLE NO «PINTO CALÇUDO»

Desenho de Francisco Valença

DISTRIBUIÇÃO DAS FIGURAS DA PEÇA
NA SUA ESTREIA

(ANTIGO TEATRO DO GINÁSIO, DE LISBOA)

E NA ÚLTIMA REPOSIÇÃO

(TEATRO SÁ DA BANDEIRA, DO PORTO)

	1907	1925
JOSÉ MARIA PINTO.....	<i>Valla</i>	<i>Silvestre Alegrim</i>
CONSELHEIRO ESPIRITO SANTO..	<i>Augusto Machado</i>	<i>João Lopes</i>
MAJOR SILVÉRIO PETRONILHO...	<i>Teimo Larcher</i>	<i>Nascimento Fernandes</i>
VICENTE CHILA	<i>Miguel Pereira</i>	<i>Pavelra Arriaga</i>
SERAFIM DOS ANJOS.....	<i>Silvestre Alegrim</i>	<i>Augusto Costa</i>
VICENTE CHILA JUNIOR.....	<i>Vieira Marques</i>	<i>Antonio Palma</i>
ERNESTO SANTOS.....	<i>Pedro Machado</i>	<i>Agostinho Lagos</i>
FRANCISCO SOUSA.....	<i>Lopo Pimentel</i>	<i>Batencourt Ataíde</i>
BENTO	—	—
D. CLAUDINA PINTO BATALHA ...	<i>Jesuina Marques</i>	<i>Maria Mattos</i>
D. BEMVINDA PIRES.....	<i>Virgínia Farrusca</i>	<i>Berta d'Albuquerque</i>
D ^a FELISBÉLA PETRONILHO.....	<i>Jesuina Saraiva</i>	<i>Sofia de Sousa</i>
PÉPA.....	<i>Rosa Andrade</i>	<i>Irêns Gomes</i>
JULIETA.....	<i>Judith de Melo</i>	<i>Maria Helena</i>
PALMIRA.....	<i>Thirsa de Melo</i>	<i>Isilda de Vasconcelos</i>
LUZIA	<i>Dinah de Mello</i>	<i>Alice Araide</i>
RITA	—	<i>Clotilde Mendes</i>
JOAQUINA.....	—	—

Lisboa — Sete anos antes da guerra

À memória de Jesuina Marques, José
Antonio do Valle, Leopoldo de Carvalho
e Telmo Larcher, E. R. e A. B.

O PINTO CALÇUDO

FARÇA EM TREZ ACTOS

Representada pela primeira vez no Teátro do Ginásio, de Lisboa,
em 8 de Dezembro de 1907

PRIMEIRO ACTO

Uma salêta-escritório em casa de D. Claudina. Portas aos lados. Duas janélas de sacada, ao fundo, dando sobre a rua. Mobília do mais horrivel gosto, entre a qual uma secretária á direita e um sofá e poltrónas de palhinha á esquerda, um retrato do defunto na parede.

SCENA I

JULIETA, PALMIRA E LUZIA

PALMIRA. — *(A uma das janélas, fazendo sinais para fóra)* Sim... A's quatro!... Adeus!... *(Para dentro)* Passa ás quatro. Viram como vae bonito, de fato novo! *(Batendo as palmas)* Gosto tanto d'êle!

LUZIA. — Isso dizes tu de todos.

PALMIRA. — Sim? Melhor. O que tu tens é inveja.

LUZIA. — Ora a tôla! Inveja de quê? Para que queria eu aquê pindérico...

PALMIRA. — Vale bem mais do que o teu Chico, que até no nome é fadista...

LUZIA. — Não digas isso! Olha que faço queixa á mamã, se chamas nomes ao Chico.

PALMIRA. — Tambem eu lhe digo que chamaste pindérico ao Ernesto.

JULIETA. — Então! Se vem por aí a titi e ouve estas conversas de namôros...

LUZIA. — Que tem com isso? Tu não namóras tambem o menino Junior?

JULIETA. — Êle tem nome. Não é menino Junior. E' o Sr. Vicente Chila.

PALMIRA. — Ai que doce! Chila!

LUZIA. — Que péna não se chamar o sr. Abóbora coberta...

JULIETA. — Olha quem fala! E tu não namoraste o «Palito de la Reine»?...

LUZIA. — Isso foi alcunha que esta menina lhe poz, como o rapaz é magrinho.

PALMIRA. — Tambem tu ao Soares bexigoso chamavas o «Queijo Gruyère»...

LUZIA. — *(Chegando á janéla)* Olha! Olha! Falae no mau... Aí vem o Chila para casa.

PALMIRA. — Chama-o, chama-o!...

JULIETA. — Não chames por causa da titi.

LUZIA. — *(Que tem estado fazendo sinais para fóra)*. Já entrou para a escada. Agora é que vamos pedir-lhe a tal coisa. *(Palmira vae abrir a porta)*.

JULIETA. — Se a titi o vê!...

LUZIA. — Que mal faz? Não vem êle cá tanta vez?

JULIETA. — E' que a tia pode desconfiar do namôro.

LUZIA. — Desconfia lá! O rapaz é visinho e inquietino déla.

SCENA II

AS MESMAS E VICENTE

VICENTE. — Ora vivam as trez graças da Rua do Sol ao Rato! Como têm passado?

LUZIA. — Graças? Lá vem o sr. com graças.

PALMIRA. — O nosso apelido é Pires.

VICENTE. — Que pena não terem chávénas!

LUZIA. — Temos, sim, senhor. E' mesmo por causa délas que o chamámos. Queremos pedir-lhe um grande favor, sr. Chila.

JULIETA. — (A Luzia) Agora já éle não é abóbora coberta.

LUZIA. — Cála a bôca! Era brincadeira. (A Vicente) O sr. conhece o Chico?

VICENTE. — Qual? O Chico da Caróla á banda ou o Chico marujo?

LUZIA. — Deixe-se de troças! O Chico Sousa, seu condiscipulo.

PALMIRA. — E o Ernesto Santos conhece?

VICENTE. — Ah! Bem sei. São esses então as chávénas de V. Ex.^{as}? Perfeitamente.

LUZIA. — O caso é simples. A D. Claudina vae dar uma *soirée* e queríamos que o senhor cá os trouxesse.

VICENTE. — Percêbo... Na altura do chá e ficava o aparêlho de louça completo. O peor é que não posso fazer isso sem auctorisação da dona da casa.

PALMIRA. — Evidentemente. Peça á D. Claudina para apresentar uns amigos e pronto.

VICENTE. — Sim, eu peço... Mas a occasião não é das melhores. Tenho outro pedido a fazer-lhe.

LUZIA. — Que é?

PALMIRA. — Ora! Tem muito que saber. E' a mão da Julieta.

VICENTE. — Adivinhou.

JULIETA. — Na minha opinião fazes muito mal.

LUZIA. — Olha a patêta a fazer-se rogada!...

PALMIRA. — A fingir que não quer...

JULIETA. — O Vicente bem sabe que a titi não consentirá nunca no meu casamento, enquanto éla não casar primeiro.

LUZIA. — Ora essa! Porquê?

JULIETA. — Diz que não pode viver sem mim, que sou a sua companhia...

VICENTE. — E, se não casa nunca? Havemos de esperar que éla morra?

PALMIRA. — Quem espêra por sapatos de defunto...

LUZIA. — Ela, então, que está para lavar e durar.

JULIETA. — Que havemos de fazer? E' minha tia!

PALMIRA. — Ora, adeus! Se éla se opozer, para grandes males, grandes remédios... Havia de ser comigo...

LUZIA. — Ou comigo...

VICENTE. — Que faziam V. Ex.^{as}?

PALMIRA. — Um lindo capitulo de romance... Trêvas profundas, dôse badaladas numa torre, um trem fechado, uma escada á janêla e... éla aí vae.

VICENTE. — Um rapto?!!

PALMIRA. — Isso mesmo.

JULIETA. — Não sejas maluca.

Batem palmas do lado da rua e ouve-se a voz de D. Bemviada; — «Então, meninas?!»

LUZIA. — (Indo á janêla e falando para cima) Lá vamos, mamã.

PALMIRA. — Que nos diz, sr. Chila? Podemos contar consigo?

LUZIA. — (Descendo) Faça-nos esse favor.

VICENTE. — Farei todo o possível.

AMBAS. — Muito obrigado. (Apertam a mão de Vicente e saem)

SCENA III

JULIETA, VICENTE E DEPOIS PINTO

VICENTE. — Achas então que não devo falar por enquanto a tua tia?

JULIETA. — Faze o que quizeres; mas receio a sua opposição.

VICENTE. — Ha porventura alguma coisa que se opónha ao nosso amôr, minha Julieta?

JULIETA. — A vontade déla. Custava-me muito contrariá-la. Estimo-a tanto...

VICENTE. — Porque não hei-de eu tentar? Talvez consiga.

A VOZ DE PINTO. — (Dentro) Julieta! O' Julieta!

JULIETA. — O tio José Maria!...

VICENTE. — Eu volto logo. (Dirige-se para a porta)

PINTO. — (Trajando um largo sobretudo, calças á militar muito compridas que pura ameadadamente e botas com espóras) Vamos a isto ou não? (Vendo Vicente que vae a sair) Pst...! Pst...! O' menino Junior!... O' sr. Chila!... Venha cá!... Faça favor!

VICENTE. — Agora não posso. Vou com muita pressa...

PINTO. — Chêgue aqui! Quero só diser-lhe uma coisa.

VICENTE. — (Descendo) Diga lá, amigo Pinto.

PINTO. — Dê-me um cigarrinho dos seus... (Vicente oferece-lhe o masso e Pinto serve-se) Agora, querendo, pode retirar-se.

VICENTE. — Era só isto? (Pinto ri) Até logo (Sae).

SCENA IV

JULIETA E PINTO

PINTO. — (Acendendo o cigarro) Vamos acabar com esta massada antes que venha a mana (Sentando-se á secretaria e pega em vários sobrescritos)

JULIETA. — Vamos lá. *(Tomando uma lista que está sobre a secretária)* Onde ia o titi?

PINTO. — *(Levantando-se para puxar as calças)* Ia na Rua da Barroca, 272, 3.º andar. *(Volta a sentar-se)*

JULIETA. — *(Lendo)* Agora ségüe: D. Maria Salgada, Rua da Mãe d' Agua...

PINTO. — *(Escrevendo num sobrescrito)* D. Mãe d' Agua Salgada... Rua Maria...

JULIETA. — Não é isso. A D. Maria é que é Salgada. O titi bem sabe.

PINTO. — Sei lá! Nunca a provei, nem tenciõno. Falta muito?

JULIETA. — Inda a lista vae no meio.

PINTO. — Parece a lista geral. Nunca mais acaba d'andar esta roda.

JULIETA. — *(Rindo)* Vamos lá. Escreva: Rua da Mãe d' Agua.

PINTO. — *(Atirando com a penna, levantando-se e puxando as calças)* Em água tenho eu a cabeça. Acabo isto na repartição.

JULIETA. — Os convites têm de ser entrégues hoje. A inauguração da Liga é amanhã.

PINTO. — Raios partam esta ideia da Liga!

JULIETA. — Não diga isso que até lhe fica mal. Uma liga a favor do casamento e contra as uniões extraconjugaes!

PINTO. — Ora adeus! Cada um conjuga-se conforme calha!

JULIETA. — Mas isso não é regular.

PINTO. — Não será, mas eu prefiro as conjugações irregulares. *(Levanta-se e passeia)*.

JULIETA. — Se a titi o ouvisse...

PINTO. — Qual titi nem meia titi?! Tu cuidas que eu tenho medo da mana Claudina! Estás muito enganada. *(Puxa as calças para cima)*.

SCENA V

OS MESMOS E CLAUDINA

CLAUDINA. — Então, em logar de escrever, estão a dar á taramela?!

JULIETA. — E' o tio que estava a falar da Liga.

PINTO. — *(Em tom sorridente, escondendo o cigarro)* Estava! Estava! Nunca me canço de dizer que foi uma béia ideia que a mana teve.

CLAUDINA. — *(Resmungona)* Bem sei que tenho boas ideias. Não preciso da opinião do mano.

PINTO. — Não sou eu só que o digo. E' toda a gente e tambem o sr. Conselheiro?

CLAUDINA. — Ah .. Sim?! *(A Julieta)* O' menina, vae lá para dentro ajudar a Rita.

JULIETA. — Cá vou, titi. *(Sae)*

CLAUDINA. — *(Com interesse)* Então que disse o sr. Conselheiro?

PINTO. — Ora!... Disse que sim, mais que tambam... E que a mana parece um homem...

CLAUDINA. — Um homem?

PINTO. — Sim, pelo que tem na cabeça

CLAUDINA. — Que trago eu na cabeça? *(Apalpa o cabélo)*.

PINTO. — As ideias... boas... como esta da Liga.

CLAUDINA. — Ah! Compreendo agora. E' verdade, mano. Jurei guerra de morte ás uniões ilicitas e hei-de conseguir o seu extermínio, se Deus quizer.

PINTO. — Se Deus quizer e... se os homens quizerem.

CLAUDINA. — Hei-de acabar com as mães desamparadas, com os pais incognitos...

PINTO. — Com o Albergue das Creanças Abandonadas...

CLAUDINA. — Abaixo as ligações á porta fechada!

PINTO. — Mas ficam as de porta aberta.

CLAUDINA. — A modes que o mano está a fazer pouco.

PINTO. — *(Refilão)* Não faço pouco nem muito. Faço aquilo que tenho na vontade.

CLAUDINA. — *(Rindo)* Na vontade?! Só essa me faria rir. *(Fitando-o severamente)* Então o mano já tem vontade?

PINTO. — *(Submisso)* Agora não tenho.

CLAUDINA. — Nem agora nem nunca. Lembre-se de que tudo quanto é a mim mo deve... A mim e ao meu chorado defunto.

PINTO. — Já cá tardava o defunto.

CLAUDINA. — Aquêlê santo varão a quem em vida o mano deu tantas arrelifas.

PINTO. — Eu? Ao varão? Não se me consta.

CLAUDINA. — Não só em vida, como até depois de morto.

PINTO. — Não diga isso, mana...

CLAUDINA. — Sim. Será mentira que, no dia do enterro, á volta do cemitério, o mano foi passar a a tarde ao Poço dos Mouros?

PINTO. — Fui ao Poço, fui... Mas com ideias de me atirar a êle com desgosto.

CLAUDINA. — Atirou-se, mas foi á pinga...

PINTO. — Para tomar coragem.

CLAUDINA. — E tomou uma perúa. Fracos sentimentos! Beber vinho por cima dum enterro!

PINTO. — Peço perdão! Por cima dumas pescadinhas é que foi... E bem boas que élas estavam...

CLAUDINA. — Sabe o que lhe digo? Se o mano se lembrasse das acções daquêlê homem, ainda hoje chorava por êle.

PINTO. — *(Puxando as calças)* As acções? Ora adeus! Não prestavam para nada.

CLAUDINA. — Não prestavam?

PINTO. — Acções do Banco do Povo... Deram quinze tostões pelas duas. Bonita herança! E, para as vender, apanhei umas calças inda maiores que estas que trago vestidas...

CLAUDINA. — Se lhe parece, diga mal das calças. Onde as vê, foram estreadas pelo seu cunhado no dia do fogo das festas de Camões.

PINTO. — Foi pena não arderem. Por causa delas tenho passado cada vergonha!

CLAUDINA. — Ora essa! Que tem a dizer ás calças?

PINTO. — Eu, nada. Não costumo falar com elas. Os outros é que dizem. Até me tratam por tu.

CLAUDINA. — Mas que tem o tu com as calças? Alguem dirá que estas não são suas?

PINTO. — Os garotos, que andam a gritar atrás de mim: «Vae dar as calças ao dono»... Na repartição já me puzeram a alcunha do «Pinto Calçado»... E' muito bonito, não acha?

CLAUDINA. — Porque não usa o mano as espóras na rua?... Já se percebia menos.

PINTO. — Era o que faltava. Noutro dia cá nessa e, mal cheguei á repartição, perguntou-me logo o contínuo: «Então o sr. Pinto veio hoje a cavallo?» E começaram os colégas: «O' Pinto, emprestas-me o cavallo para tirar o retrato?... O' Pinto, vaes tourear á Moita?» Um inferno!... Como se isto não bastasse, a semana passada fui conferir uns registros com o sr. conselheiro e, sem querer, preguei-lhe tamanha esporada nas canélas que até êle me disse: «Arre! Seu Pinto!... Vá... tirar as botas!...»

CLAUDINA. — O quê? O sr. conselheiro disse isso? Um homem tão fino?!

PINTO. — (*Puxando as calças*) E' fino, é; mas, em se lhe chegando a espóra, é tão grosso como os outros.

CLAUDINA. — Tudo isso será muito verdade; mas não gasto cinco reis com o mano no alfaiate, emquanto o fato do meu falecido fôr vivo.

PINTO. — O que me vale é o meu cunhado ter sido homem. Se fosse mulher, a mana fazia-me andar de saias, feito D. Ana.

SCENA VI

OS MESMOS, MAIS RITA E BEMVINDA, DEPOIS FELISBELA

RITA. — (*Entrando*) A sr. D. Bemvinda!

CLAUDINA. — Mandê entrar e vá lá acima avisar a D. Felisbela.

BEMVINDA. — (*Entrando*) O' minha boa amiga!... (*Beijam-se*) Senhor José Maria...

PINTO. — Seja bem vinda, D. Bemvinda.

BEMVINDA. — Sempre espirituoso este seu mano!

CLAUDINA. — (*Mau modo*) Está sempre de caninha na agua.

PINTO. — São favores de vosselencias.

BEMVINDA. — Cheguei tarde?

CLAUDINA. — Não. Vem entre as dez e as onze, conforme o combinado. Já mandei chamar a D. Felisbela.

PINTO. — Posso-me retirar, mana?

CLAUDINA. — Não pode, não senhor. Vae reunir a comissão executiva e o mano tem que secretariar.

PINTO. — (*Puxando as calças*) Isto só dando-lhe com as calças na cara.

RITA. — (*Entrando*) A sr. D. Felisbela!

BEMVINDA. — Ora viva a illustre poetisa!

CLAUDINA. — Bem aparecida seja!

FELISBELA. — (*Camprimentando*) Minhas preçadas consócias... Senhor vice-secretário...

PINTO. — Como passa a Sr. D. secretária efectiva? Sempre bem, como parece?

FELISBELA. — Mal. Cada vez peor...

CLAUDINA. — Não diga isso. Tem optimo parecer.

BEMVINDA. — Bonitas côres...

FELISBELA. — Ora! E' só ao de cima. Por dentro...

PINTO. — (*Baixo*) Pão bolorento.

FELISBELA. — ... Trago a alma sempre pálida.

PINTO. — Como póde viver mal quem se chama Felisbela?

FELISBELA. — Béla, não direi que não... Mas feliz, bem longe d'isso... Vivo numa perpétua melancolia. Ainda hoje de manhã para distrair as minhas mágoas estive escrevendo uns versos... Intitulam-se *Suspiros de Abril*. Não sei se me lembrarão de cór...

PINTO. — Mau! Mau! Temos massada!

FELISBELA. — (*Declamando*) O' brisa... ó brisa... (*Hesitando*) Não me lembram... Depois os hão-de ouvir.

PINTO. — Pois sim, é melhor.

CLAUDINA. — Minhas amigas, queiram sentar-se para combinarmos definitivamente o programa de amanhã. A D. Bemvinda, tesoureira, aqui á minha esquerda. A D. Felisbela, secretária, á minha direita. (*A Pinto*) O mano senta-se na secretária.

PINTO. — Então eu hei-de sentar-me no cólo da D. Felisbela!?

FELISBELA. — Que disputério!

CLAUDINA. — O mano sempre tem lembranças!... (*Indicando o movei*) E' naquêla, na secretária pau, para escrever a acta.

PINTO. — Ah! (*Senta-se á secretária*)

CLAUDINA. — Presadas colégas! Sabeis de sobêjo o fim desta reunião. Trata-se de...

PINTO. — (*Que se poz a escrever*) O' mana! Mais devagar, que eu ainda vou no sobêjo.

CLAUDINA. — Não escreva por enquanto... (*As senhoras*) Trata-se da inauguração soléne da Liga

que organisámos contra as associações sentimentaes não tendo por base o sagrado nó do matrimonio.

AS DUAS. — Apoiado! Muito bem!...

PINTO. — (*Baixo*) A mana não quiere que se dê ponto sem nó.

CLAUDINA. — Isto é: contra os chamados casamentos da mão esquerda. E' por isso que o nosso grémio tem por titulo: A Liga da mão direita.

AS DUAS. — Muito bem!

CLAUDINA. — Todos nós sabemos o que é um marido ..

PINTO. — (*Baixo*) Menos eu, que nunca tive.

CLAUDINA. — E sabemos tambem as dificuldades que encontra, hoje em dia, uma menina solteira ou uma dama ainda jovem...

BEMVINDA. — Como qualquer de nós...

FELISBELA. — Diz muito bem.

CLAUDINA. — Para achar um cavalheiro que a éla se queira unir oficialmente, como me succedeu a mim com o meu defunto, que Deus haja, que esse foi duplamente official: official á face da egreja e official do exercito.

BEMVINDA. — O meu tambem. Era official do ministério da fazenda.

PINTO. — (*Baixo*) E o meu era official de diligencias.

CLAUDINA. — Que filóxera foi este que deu na sagrada vinha do matrimonio?! A que é devida esta crise marital!? Todas nós o sabemos. A' abundancia sempre crescente d'ocasiões que os homens têm de fugir á sancção do altar, sancção que tinha muita força.

PINTO. — (*Levantando-se para puxar as calças*) Samsão? Ora se tinha! Tinha força como burro.

CLAUDINA. — Para obstar a este estado de coizas, tencião na sessão da inauguração propôr o seguinte: (*A Pinto*) Escreva, mano.

PINTO. — (*Sentando-se*) Cá estou.

CLAUDINA. — 1.º Que uma comissão, nomeada pela assembleia geral da Liga da mão direita, seja incumbida de depôr aos pés...

PINTO. — (*Escrevendo e repetindo*) Da mão...

CLAUDINA. — Qual mão? Aos pés...

PINTO. — Máu! A mana faz-me meter os pés pelas mãos. Fala muito depressa e assim não posso fazer a acta.

CLAUDINA. — O mano é que não ata nem desata. (*Continuando*) De pôr aos pés dos Poderes Constituidos uma representação contra este estado de coizas. 2.º: Que a dita Comissão se empêhe...

PINTO. — (*Baixo*) Da Comissão não faço eu parte. Já estou empenhado até aos olhos.

CLAUDINA. — Se empêhe para que se elabore um projecto de lei proibindo a importação livre de de mulheres estrangeiras, afim de favorecer a industria nacional e sobretudo... sobretudo... (*A Pinto*) O mano, tire o sobretudo.

PINTO. — (*Faz gestos negativos que Claudina não entende e acaba por levantar-se chamando-a á parte*) Ó mana! Eu não posso tirar o sobretudo.

CLAUDINA. — Porquê?

PINTO. — Porque então é que se conhece bem que as calças não são minhas.

CLAUDINA. — (*Furiosa*) E' do sobretudo da acta que se trata, do que eu estava ditando.

PINTO. — (*Percebendo*) Ah! Agora... Agora... (*Voltando a sentar-se*) Pode continuar.

CLAUDINA. — (*Voltando ao seu logar*) E que a cada mulher de proveniencia estrangeira seja lançado o direito de trinta mil reis por quilo.

PINTO. — Ficam pagando como coiro em obra.

CLAUDINA. — Concordam com as minhas propostas?

AMBAS. — Plenamente...

CLAUDINA. — Pois bem. E' isto que eu amanhã tencião propôr na sessão soléne d'inauguração da liga que se realisará de tarde em minha casa e para a qual o mano já fez convites. Depois reunierei as pessoas mais intimas num jantar fraternal...

PINTO. — Apoiado!... Apoiado!...

CLAUDINA. — . . . Que será coroado por uma pequenina *soirée*.

BEMVINDA. — Ora tanto incómodo!

FELISBELA. — Se me dão licença, farei á noite uma conferencia, que justamente tem por terna o casamento.

CLAUDINA. — Magnifica ideia...

PINTO. — (*Baixo*) Pois sim, rala-te. Não é com conferencias que has de casar.

CLAUDINA. — Seremos todas ouvidos. (*A Pinto*) Ó mano, vá cá baixo á confeitaria dizer ao sr. Chila que preciso de lhe falar.

PINTO. — E, de caminho, tambem podia ir ao mestre sala.

CLAUDINA. — Pois sim. Dê tambem recado ao sr. Serafim, que venha logo que possa.

PINTO. — Então com licença, presadas consócias. (*Sobe olhando para traz. Junto da porta tira a bedta do bolso, mete-a na boca e sae muito empertigado, puxando as calças para cima*).

SCENA VII

CLAUDINA, BEMVINDA E FELISBELA

BEMVINDA. — Mudando d'assunto... Que resolve a minha amiga com respeito a esta descarada aqui do lado?

FELISBELA. — E' verdade!

CLAUDINA. — Estejam descansadas. No fim do semestre vae para o olho da rua.

FELISBELA. — Aquéla mulher é contra os interesses da nossa Liga.

BEMVINDA. — Não se contenta em ser um pessimo exemplo para as minhas filhas; mas, ainda em cima, dá cabo de todos os namôros das pequênas.

CLAUDINA. — Sim?

BEMVINDA. — E' verdade. Ha tempo fui dar com o cadête que era da Palmira a piscar o olho para éla.

FELISBELA. — Para a Palmirinha! Ora o bregeirôte!

BEMVINDA. — Qual! Se fosse para a pequêna, era natural. Mas não: era para a fúfia aqui do lado.

FELISBELA. — Admira-me muito a D. Claudina consentir no seu prédio uma creatura tão... como direi?... tão prosaica.

CLAUDINA. — Então que quer? A gente vê caras e não vê occupações.

BEMVINDA. — (*Desdenhosa*) Uma hespanhola! Em que se ha de éla ocupar?!

CLAUDINA. — A mim, quando me alugou a casa, disse-me que era professora.

BEMVINDA. — E'. De capêlo e bória.

FELISBELA. — De bória, não me parece... Mas de capêlo talvez...

BEMVINDA. — De capêlo? De capelão, minha boa amiga, de capelão.

FELISBELA. — E já conseguiram saber quem é o barbinhas de chibo que vem a casa déla?

CLAUDINA. — Ainda não.

BEMVINDA. — E' absolutamente preciso dar uma lição a esse marau.

CLAUDINA. — Descancem. O primeiro acto da Liga ha de ser a caça ao chibo.

SCENA VIII

AS MESMAS E MAJOR PETRONILHO

PETRONILHO. — Ora então, vivam!

CLAUDINA E BEMVINDA. — Muito bons dias, sr. major!

PETRONILHO. — Não sei se venho incomodar; mas sósinho em casa é que não posso estar.

CLAUDINA. — Não incomoda nada.

BEMVINDA. — Antes pelo contrário,

PETRONILHO. — Lá no quartel habituei-me a vêr sempre gente... muita gente... soldados... brutos... e por isso gosto de estar acompanhado.

FELISBELA. — O tio fechou o gato?

PETRONILHO. — Está a brincar em cima da secretária.

FELISBELA. — Valha-me Deus! Se éle me vae aos linguados!... Com licença, minhas amigas. (*Sae apressada*).

—) : gatos, em lhe cheirando a peixe...

CLAUDINA. — Então o sr. major tem os linguados em cima da secretária?

PETRONILHO. — (*Rindo*) Qual peixe! São linguados de papel... versos... Minha sobrinha anda agora a escrever uma coisa, acerca do casamento ou cousa que o valha.

BEMVINDA. — Ah! Talvez seja a conferencia de amanhã.

PETRONILHO. — Uma grande massada é que deve ser. Era bem melhor que a menina Felisbêla se entretivesse a dar-me uns pontos na roupa...

CLAUDINA. — O major não se senta?

PETRONILHO. — (*Que, desde que entrou, tem andado sempre caminhando a passos largos, de mãos atrás das costas*) Obrigado. A D. Claudina bem sabe que, em me sentando, não ha depois forcas que me *arrinquem* da cadeira. Maldita perna! Começa logo a adormecer.

BEMVINDA. — Dá-lhe o sóno?

PETRONILHO. — Dá-lhe o diabo! Maldita moléstia!

CLAUDINA. — (*A Bemvinda*) Crédo! Que *farnezim* me faz este homem! Até me dá tonturas!

BEMVINDA. — (*Muito meliflua*) Porque é o major não experimenta banhos? Talvez lhe façam bem.

PETRONILHO. — Banhos? Já experimentei. Até de malvas...

BEMVINDA. — (*Sorrindo*) Eu referia-me a banhos de matrimónio, a banhos de igreja...

PETRONILHO. — Ah sim?! Hei-de ver se trato de arranjar uma barca.

SCENA IX

OS MESMOS MAIS PINTO, DEPOIS RITA E PEPA

PINTO. — Está tudo avisado, mana. O sr. Chila não tarda aí e deixei recado ao Serafim.

PETRONILHO. — Olá, seu Pinto! Como vae isso? Como vae essa católica?

PINTO. — (*Fazendo continencia*) Sr. major!

PETRONILHO. — (*Retribuindo*) Guarda dentro!... Guarda dentro!...

RITA. — (*Entrando*) Minha senhora! A vizinha aqui do lado, a sr. D. Pépa, pede para falar á senhora.

BEMVINDA. — O quê?

CLAUDINA. — Essa mulher em minha casa?...

BEMVINDA. — Onde pode chegar o descaramento?

PINTO. — (*Ao major*) E' a «niña», a espanhola... Olé! Olé!...

PETRONILHO. — Sentido!

CLAUDINA. — Aí! Que tristêsa uma pessoa ser senhora e ter que receber todo o bicho carêta. (*A Rita*) Manda entrar. (*Rita sae*).

BEMVINDA. — Eu vou-me embora, minha boa

amiga. *(Vae a sair quando entra Pepa, Bemvinda solta-lhe as costas desabridamente).*

PEPA. — *(A Claudina)* Me dá usted permissão? Muy buenos dias . . .

PETRONILHO. — *(A Pinto)* Que riquêsa de carnes!

PINTO. — *(Ao major)* Que belêsa de peixe.

CLAUDINA. — Queira sentar-se. *(Major e Pinto vão pressurosos buscar cada um sua cadeira e poem-nas a par).*

PEPA. — *(Sentando-se nas duas cadeiras)* Muchas gracias.

PINTO. — *(Muito amavel)* Não hay dé quê.

CLAUDINA. — Ó mano! Venha para aqui. *(Pinto vae sentar-se junto dêla)*

PEPA. — *(A Claudina)* Dispense usted incomodarla, pero hay una ventana en el comedor . . .

CLAUDINA. — Como?

PEPA. — Comedor? . . . No sabe usted lo que es?

PINTO. — Comedouro, mana . . . Onde se põe a alpista para o passarinho.

PEPA. — Quê pájaro?! Quê alpista! La casa de sanlar.

PINTO. — *(Levantando-se, a Pepa)* Tem muita graça. Cá em Portugal, o comedouro é . . .

CLAUDINA. — *(Repreendendo-o)* Que é isso, mano? Venha para aqui.

PINTO. — *(Voltando ao seu logar)* Diabos levem a mana.

CLAUDINA. — *(A Pepa)* E depois?

PEPA. — La ventana del comedor no cierra y de noche el vento me entra por la casa.

CLAUDINA. — Qual Bento? O marçano da confei" faria? Vae lá a casa de noite?

PEPA. — Quê marçano! Deje-se usted de brómas.

PINTO. — Não é isso, mana. E' o vento. *(Sopra)* Pfff! . . . O sópro da Naturêsa.

CLAUDINA. — *(Sentenciosa)* Pois eu . . . la arreglaré. *(Levantando-se)* E oxalá de noite não torne a entrar mais nada lá em casa!

PEPA. — Que quiere usted decir con éso?

CLAUDINA. — Nada. *Es cá una cosa . . . (Sobe até à janêla).*

PINTO. — *(Rapido e baixo a Pepa)* Não faça caso. A mana tiene moños chicos en el suêto. *(Pepa olha-o surpresa).* Não percebe? . . . Macaquinhos no sótão . . . *(Claudina desce).*

PEPA. — *(Levantando-se)* Le pido a usted que se no olvide.

CLAUDINA. — Esteja descansada, minha senhora. Eu me ocuparei do caso.

PINTO. — *(Baixo a Pepa)* Deixe o assunto comigo. Logo vou lá.

PEPA. — *(A Claudina)* Muchas gracias! Servidôra! *(Pinto e Major acompanham-na à porta)* Me olvidaba una cosa. En la escalêra hay un morrongo . . .

CLAUDINA. — Um quê?

PINTO. — Um morrongo é um gato . . . Então a mana não se lembra? *(Canta)* *Ai morrongo! . . . Ai morrongo! . . .*

PEPA. — Eso! Un gato que se vá todas las noches a mi puerta a hacer — como diré? — a hacer inconveniencias. Yo no sé si el gato es vuestro; pero, si una noche lo pillo, se vá quedar su familia en la misêria.

CLAUDINA. — Qual familia?

PEPA. — La del gato! Lo haré difunto.

PETRONILHO. — Alto lá, ó cavalheira! O gato es mio.

PEPA. — Bueno! Si es de usted, que se le dê la educacion que necessita.

PETRONILHO. — Pois não! Vou já mandar o Tarêco para o colégio.

CLAUDINA. — Com isso do gato não tenho eu nada.

PEPA. — Pero tengo yo. Siga usted bien. *(Sobe seguida de Pinto).*

PINTO. — *(Baixo)* Logo lá vou . . .

SCENA X

OS MESMOS MAIS VICENTE

(Vicente entra quando Pepa sae. Cumprimentam-se.)

VICENTE. — Sr.^a D. Claudina! Vossencia dá licença?

CLAUDINA. — Faz favor de entrar, menino Junior. *(Ao Major)* Que descarada! Não querem lá vêr! . . .

PETRONILHO. — *(Passeando)* Atrevida! Comigo está ela enganada. Se imagina que é só matar o bicho . . .

CLAUDINA. — Nesse ponto a espanhola tem razão.

PINTO. — Lá isso tem.

CLAUDINA. — O seu gato não tem consideração nenhuma pela visinhança.

PETRONILHO. — Que quer a D. Claudina que lhe faça? Eu não posso andar com o calxote da serradura atrás dêle!

VICENTE. — Afinal quem é esta senhora?

CLAUDINA. — Não conhece? Bem se vê que é um rapasinho sério. Pois olhe: não ha cão nem gato que a não conheça.

PINTO. — Até o gato do major . . .

PETRONILHO. — Se me dão licença, vou lá acima diser á Felisbêla que tenha mão no animal.

PINTO. — *(Indo à secretária)* Eu, ó mana, von deitar as cartas no correio. *(Baixo ao major)* Vou, mas é a casa da Pécora . . . da Pepa, quero diser . . . Olé! . . . *(Saem os dois).*

SCENA XI

CLAUDINA E VICENTE

VICENTE.—Então já sei que amanhã ha *soirée* para festejar a inauguração da Liga.

CLAUDINA.—E' verdade. E contamos com a sua presença, é claro. . .

VICENTE.—Muito obrigado. Se me permitisse, trasia tambem dois amigos, colégas meus da Politécnica. . .

CLAUDINA.—Resta saber cómo vivem.

VICENTE.—Vivem com a mesada que lhes dá a familia.

CLAUDINA.—Não digo isso. Pergunto se vivem sós ou mal acompanhados. . .

VICENTE.—Vivem sós e são, como eu, fervorosos apóstolos do casamento.

CLAUDINA.—Ah sim? O menino Junior continua a ser apóstolo?

VICENTE.—Dos maiores.

CLAUDINA.—Então porque não casa?

VICENTE.—Ainda não tive ocasião.

CLAUDINA.—Diga antes que ainda não lhe apeteceu.

VICENTE.—A's vezes apetece-me; mas. . .

CLAUDINA.—Mas quê? . . .

VICENTE.—Não tenho ainda. . .

CLAUDINA.—Com quem casar? Ora! E' o que por aí falta.

VICENTE.—Não é bem isso que me prende. Permite-me uma pergunta, D. Claudina? Porque é que Vóssencia não casa tambem?

CLAUDINA.—Eu? Ora essa! Já estou velha.

VICENTE.—Não está tão velha como isso. Para mais, o amor não conhece idades.

CLAUDINA.—Bem sei; mas o meu defunto pediu-me tanto que não contraísse segundas nupcias, que não me atrevo a dar-lhe tamanho desgosto.

VICENTE.—Vossencia podia casar sem lhe dar cavaco.

CLAUDINA.—Só se fosse muito á socapa.

VICENTE.—O casamento, ordinariamente, é uma coisa que fica entre dois. . .

CLAUDINA.—O peor é quando mete trez.

VICENTE.—A's vêses que remédio senão chamar uma deanteira para as subidas!

CLAUDINA.—Crédo! Lembre-se, sr. Junior, que a nossa Liga é justamente uma associação contra as deanteiras. Mas, voltando ao que vamos dizendo. . . Já encontrou o seu ideal?

VICENTE.—Já sim, minha senhora.

CLAUDINA.—Que me diz? E pode saber-se quem é?

VICENTE.—Por enquanto, devo guardar segredo.

CLAUDINA.—Eu conheço-o?

VICENTE.—Muito bem.

CLAUDINA.—E móra muito longe? . . . (*Baixo*) Dar-se-á o caso que este rapaz. . .

VICENTE.—Bem perto por sinal.

CLAUDINA.—Então porque espéra?

VICENTE.—Apenas por um sim.

CLAUDINA.—E de quem?

VICENTE.—(*Baixo*) Eu atrevo-me e peço a pequena. (*Levantando-se*) Esse sim, que faria a minha felicidade, só pode vir de V. Ex.^{sa}.

CLAUDINA.—De mim?! Que me diz? Ah! . . . Ah! . . . (*Desmaia sobre uma cadeira*).

VICENTE.—Lá morre o raio da velha! Que grande pechincha!

SCENA XII

OS MESMOS E CHILA

CHILA.—Ora cá estou eu.

VICENTE.—(*Batendo nas mãos de Claudina*) O' papá, acuda aqui!

CHILA.—Que foi?

VICENTE.—A D. Claudina teve um faniquito.

CHILA.—Oh! co'a breca! Vae lá dentro buscar um copo de água. (*Batendo nas mãos de Claudina como quem bate ovos*) D'aqui a bocadinho está em ponto. (*Soprando-lhe no pescoço*) O' D. Claudina! . . . D. Claudina! . . .

CLAUDINA.—(*Suspirando*) Quem é? Quem me fala?

CHILA.—Sou eu, o Chila.

CLAUDINA.—(*Sem olhar para elle*) Ah! Como a sua voz é doce!

CHILA.—Coitadinha! Está variada!

CLAUDINA.—E' então certo que me ama?

CHILA.—O quê?

CLAUDINA.—Diga, diga. . .

CHILA.—(*Baixo*) Por esta é que eu não esperava. Nunca julguei que tivesse reparado no namôro que eu lhe fazia! (*Alto*) Pois bem. E' verdade que a amo desde ha muito e em silencio, D. Claudina!

CLAUDINA.—E seu pae já sabe?

CHILA.—O meu pae? Meu pae já morreu.

CLAUDINA.—Que me diz? (*Levanta-se e dá com Chila*) Oh!

SCENA XIII

OS MESMOS, JULIETA, VICENTE, RITA,
DEPOIS SERAFIM

VICENTE. — (Entrando com Julieta e Rita que traz um copo com agua). Está melhor, minha senhora?

JULIETA. — Que tem, titi?

CLAUDINA. — Não é nada. (Consigo e depois de mirar longamente Chila e Vicente) Dois homens que me amam! Pae e filho! Que tragédia! Se o meu defunto soubesse...

RITA. — Posso levar a agua?

CLAUDINA. — Pode... Vá á sua vida (Rita sobe).

JULIETA. — Veja, titi, se precisa dalguma coisa...

CLAUDINA. — Obrigada... Estou melhor... Já estou bem... Foi uma tontura...

RITA. — (A' porta) O sr. Serafim dos Anjos.

SERAFIM. — V. Ex.^a dá-me licença?

CLAUDINA. — Faz favor de entrar, sr. Serafim.

SERAFIM. — O mano de V. Ex.^a disse-me que V. Ex.^a tem carencia do meu insignificante prestimo. A's ordens de V. Ex.^a.

CLAUDINA. — Eu queria amanhã dar uma *soirée*.

SERAFIM. — *Masquée?*

CLAUDINA. — *Mais qué? Mais nada.*

SERAFIM. — Pregunto se a *soirée* é *costumée* ou se é simplesmente *sauterie*.

CLAUDINA. — Assim, assim. E' um *salsifrésinho*.

SERAFIM. — Ah! percebo. *Une petite réunion familière.*

CLAUDINA. — *Oui monsieur.* Ao senhor, desejo incumbi-lo da direcção dançante e ao sr. Chila mandei-o chamar para o encarregar do fornecimento do bufête.

CHILA. — Pois não, D. Claudina. E' a especialidade da confeitaria Chila.

SERAFIM. — A sala é esta?

CLAUDINA. — Não, é uma outra.

SERAFIM. — Ah! V. Ex.^a tem sala nobre...

CLAUDINA. — E' melhor vê-la, não acha?

SERAFIM. — Eu acho tudo que V. Ex.^a achar.

CLAUDINA. — Então vamos. Sr. Chila, acompanhe-nos. (A Vicente, baixo) Vou pensar no que me disse ha pouco; mas pressinto uma desgraça. (Sae seguida de Chila e Serafim).

JULIETA. — (Demorando-se e baixo a Vicente). Que te disse ela?

VICENTE. — Que ia pensar... E falou-me em desgraça...

JULIETA. — Eu bem te dizia que havia de pôr dificuldades. (Sae).

SCENA XIV

VICENTE, PINTO E DEPOIS RITA

VICENTE. — (Agarra no chapéu e sobe ao fundo) Maldita velha! (Vae a sair e esbarra com Pinto) Que é isso, homem?

PINTO. — (Puxando as calças) Está aí a mana?

VICENTE. — Não está. Foi lá para dentro. Você vem esbaforido!

PINTO. — Se lhe parece! Apanhei um calor. Imagine o meu amigo... (Batendo-lhe nas costas) Isto é segredo. Dê cá um cigarrinho. (Vicente executa) ... que eu fui aí a casa duma senhora... Enfim! Não sei se me entende...

VICENTE. — Eu não. Não entendo nada. Explique-se.

PINTO. — Estava a falar com a tal madama... Nisto batem á porta. Quem imagina o meu amigo que era?

VICENTE. — O padeiro?

PINTO. — Qual padeiro! Era o chibo.

VICENTE. — O chibo?

PINTO. — O homem déla. Fugi por um corredôr, meti-me na dispensa, passei ao quarto da creada e, quando me vi cá fóra, nem quiz acreditar.

VICENTE. — (Rindo) Você tem muita sorte com as mulheres.

PINTO. — E' o que se vê. Era a primeira vez que eu me metia numa aventura destas.

VICENTE. — Eu safo-me. (Sae e cumprimenta á saída o Conselheiro, que entra de mau humor)

SCENA XV

CONSELHEIRO E PINTO

CONSELHEIRO. — Viva, meu caro Pinto! Está cá a sua mana?

PINTO. — A mana foi lá dentro. Quer que a chame, sr. Conselheiro?

CONSELHEIRO. — Não é preciso. (Passeia agitado) Corja!

PINTO. — Corja?! O sr. Conselheiro tem alguma coisa?

CONSELHEIRO. — Desconfio que tenho um par délas.

PINTO. — Não percebo.

CONSELHEIRO. — Já vae perceber. Você é meu amigo?

PINTO. — Perdão! V. Ex.^a é que me dá essa honra, não só na vida publica, como na vida burocrática.

CONSELHEIRO. — Deixe-se disso, homem! Bem

sei que sou conselheiro; mas, antes de ser conselheiro, sempre fui democrata. Agora somos eguaes porque o meu amigo vae dar-me um conselho.

PINTO. — Eu dar conselhos? V. Ex.^a é que tem carta para isso...

CONSELHEIRO. — Bem sei. Mas agora o conselheiro será você. O caso é este: Você tem uma amante.

PINTO. — Eu? Isso são intrigas! Quem me déra ter! Estou bem precisado.

CONSELHEIRO. — Partamos do principio que tem...

PINTO. — Ó sr. Conselheiro! Não fale nisso nem a brincar. Se a mana ouve, estou desgraçado.

CONSELHEIRO. — Ó Pinto! Isto é uma hipótese. A mulher é minha.

PINTO. — De mais a mais! Atrevia-me lá com a hipótese do sr. Conselheiro!

CONSELHEIRO. — Ouça. Vou contar-lhe tudo. Eu tenho uma amante nesta casa.

PINTO. — Nesta casa? Será a mana?

CONSELHEIRO. — Salvo sêja, amigo Pinto... Quero dizer: cá no prédio, aqui ao lado.

PINTO. — A hespanhola? A D. Pepa?

CONSELHEIRO. — Essa mesma.

PINTO. — Então o sr. Conselheiro é que é o chibo?

CONSELHEIRO. — O chibo!?

PINTO. — *(Emendando)* Não disse chibo... Disse chico... *El chico de la chica*, como se diz em hespanhol. *(Mudando de tom)* Agora percebo porque o conselheiro cá vem tão ameuado! E eu a julgar que era por causa da Liga da mana.

CONSELHEIRO. — Quero lá saber das ligas da senhora sua mana!...

PINTO. — Para dizer a verdade, eu tambem á Liga não ligo nenhuma.

CONSELHEIRO. — Pois, ha bocado, ia eu entrando em casa da Pepa e adivinhe lá o que vi no chão.

PINTO. — Não diga mais! Já sei! Foi o gato do major.

CONSELHEIRO. — Foi um gato, foi. Um gato que usa disto. *(Mostra uma espôra que tira dum bolso)*.

PINTO. — *(Olhando de relance para os pés)* Ai Jesus, a minha espôra! *(Senta-se e esconde o pé onde lhe falta a espôra)*.

CONSELHEIRO. — Que fazia você no meu caso?

PINTO. — Eu, no seu caso, não fazia.

CONSELHEIRO. — Não fazia o que?

PINTO. — Não fazia caso.

CONSELHEIRO. — *(Com a espôra na mão)* Esta não parece sua.

PINTO. — Minha não é. Juro pela saude da mana.

CONSELHEIRO. — *(Metendo a espôra na algibeira traseira do fraque)* Já sei o que vou fazer. Tem aí papel?

PINTO. — V. Ex.^a está aflito?

CONSELHEIRO. — Graças a Deus, estou serêno.

PINTO. — O papel é para embrulhar a espôra?

CONSELHEIRO. — Não. Para escrever uma carta.

PINTO. — *(Andando de lado para esconder o pé sem espôra)* Tem aqui na secretária.

CONSELHEIRO. — Vamos a isto. *(Ao sentar-se pica-se na espôra e levanta-se dum salto)* Arre, diabo!

PINTO. — *(Sempre de lado e puxando as calças)* Chamou, sr. Conselheiro?

CONSELHEIRO. — Não, homem. Foi o raio da espôra. *(Tirando-a da algibeira e metendo-a noutra)*. Se apanho o dono déla, tiro-lhe um olho.

PINTO. — Ai, o meu rico olho! *(Tapa a cara do lado do Conselheiro)*

SCENA XVI

OS MESMOS E MAJOR PETRONILHO

PETRONILHO. — Ó seu Pinto, faz-me um favor? Sr. Conselheiro...

CONSELHEIRO. — *(Escrevendo)* Viva!

PETRONILHO. — *(A Pinto)* Sentei-me um bocado, adormeceu-me a perna e agora, se não lhe acudo, é um inferno... Tenha paciencia. Dê-me aqui uma esfregação valente.

PINTO. — Pois sim, major... Vá lá isso. *(Major senta-se e Pinto esfrega-lhe a perna)*.

PETRONILHO. — Mais para cima... Mais para baixo... Agora para cima e para baixo...

PINTO. — *(Baixo)* Ó que ideal! *(Tira uma espôra do major, continua a friccioná-lo com uma mão e com a outra coloca a espôra no proprio pé)*.

PETRONILHO. — Isto deve já estar melhor. *(Levanta-se)* Agora o preciso é não a deixar arrefecer... *(Passeia agitado pela casa)*.

PINTO. — E' melhor, é... Perna fria só presunto.

CONSELHEIRO. — *(Levantando-se da secretária e puxando Pinto á parte)* Ó seu Pinto, você vae fazer-me um recado.

PINTO. — *(Sacudindo as pernas para mostrar que tem as duas espôras)* Um recado? Então de conselheiro passo a galêgo?

CONSELHEIRO. — Vae levar esta carta á hespanhola, á Pepa.

PINTO. — Eu? E, se a mana vê? Se alguem me encontra na escada?

CONSELHEIRO. — *(Tirando uma barba postiça da algibeira)* Não ha perigo. Ponha estas barbas que é o mesmo que eu faço quando lá vou.

PINTO. — *(Baixo)* Ah! São as barbas do chibo! *(Meditando)* Ó sr. conselheiro! Custa-me muito a dar este passo.

CONSELHEIRO. — Sr. Pinto! Agora já não é o conselheiro nem o democrata que falamos... É o chefe da repartição que exige. Leve a carta.

PINTO. — Basta! (*Vae a sair furioso*).

PETRONILHO. — (*Que tem passeiado ao fundo*) Ó seu Pinto! Desconfio que a perna me está a esfriar outra vez.

PINTO. — Ah! Sim? Vá lá dentro á creada que lha ponha ao lume.

SCENA XVII

MAJOR PETRONILHO E CONSELHEIRO

CONSELHEIRO. — Então essa perna não quer tomar juízo?

PETRONILHO. — Isso sim! Cada vez peor. (*Indicando com a mão o caminho das dôres*) São umas dôres que começam na coxa, vão por aqui, dão a volta ao joelho e acabam no tornozêlo, porque a perna também acaba. Se não, continuavam. (*Chegando com a mão á bota*) Ó diabo!... Perdi uma espôra.

CONSELHEIRO. — (*Dando um pulo*) O quê?

PETRONILHO. — Perdi uma espôra, não sei onde.

CONSELHEIRO. — (*Fulo*) Ah cão! Cá está o marau! (*Vae a crescer para êle*).

PETRONILHO. — (*Voltando-se*) Que diz, meu caro Conselheiro?

CONSELHEIRO. — (*Contendo-se*) Eu? Não disse nada. (*Aparte*) O que te vale é eu ser democrata...

SCENA XVIII

OS MESMOS, FELISBELA, DEPOIS CLAUDINA, DEPOIS SERAFIM, CHILA, VICENTE E JULIETA, DEPOIS, BEMVINDA, PALMIRA E LUZIA, DEPOIS RITA

FELISBELA. — (*Açodada*) Ó D. Claudina! D. Claudina!

PETRONILHO. — Que sucedeu?

CLAUDINA. — (*Entrando*) Que é?

FELISBELA. — Lá entrou êle.

CLAUDINA. — Êle quem?

FELISBELA. — O chibo.

CLAUDINA. — Que me diz?

FELISBELA. — Encontrei-o na escada. Estava escuro; mas conheci-o pelas barbas.

CONSELHEIRO. — (*Consigo*) Co'a bréca! Caçaram o Pinto...

CLAUDINA. — Ó conselheiro, desculpe!... Como está? (*A Felisbela*) Vá avisar a D. Bemvinda depressa. (*Sae Felisbela*).

CONSELHEIRO. — De que se trata, minha senhora?

CLAUDINA. — Vae vêr, conselheiro, como a nossa Liga opéra.. Vamos desmascarar um marfola que vem aqui ao lado sem respeito algum pela moralidade.

CONSELHEIRO. — (*Aparte*) O' diabo! Do que eu me livre!

CLAUDINA. — O major também nos vae ajudar.

PETRONILHO. — Isso vae êle. Tenho a perna a arrefecer. (*Senta-se*).

SERAFIM. — (*Entrando com Chila, Julieta e Vicente*) A sala está boa. Basta mudar uns trastes.

CLAUDINA. — No traste vamos nós dar uma esfrega. O' sr. Chila! Por ordem da direcção da Liga, o sr. vae para a rua...

CHILA. — Para a rua? Despede-me de sócio? (*Consigo*) Não percebo esta mulher. E' uma histérica.

CLAUDINA. — Não é isso. O sr. vae para a porta da escada e, quando vir sair um homem de barbas, filé-o e traga-o á nossa presença.

CHILA. — Eu serei homem para êle?...

CLAUDINA. — Á Liga confia em si.

VICENTE. — Não ha duvida, papá. O papá vae para a cabeça, eu para a cernêlha...

CHILA. — E levamos o Bento, o marçano, para rabejar... Vamos a êle. (*Saem*).

BEMVINDA. — (*Entrando com Felisbela, Palmira e Luzia*) Então já sei que o passaro está na gaiola.

CLAUDINA. — E' verdade. E' preciso dar-lhe uma ensinadêla.

FELISBELA. — Eu ponho-me á cóca, não vá êle sair. (*Sae*)

PALMIRA. — Isto vae ser bonito.

LUZIA. — Mal sabe êle... E, se nós lhe despejamos em cima umas canécas d'agua?...

JULIETA. — (*Rindo*) E' verdade... Boa ideia!...

BEMVINDA. — Isso não, meninas, por causa das multas.

CLAUDINA. — Deixe lá as pequênas. A Liga paga as multas. (*Saem as pequênas*) Sr. Conselheiro! Não aprova que se dê uma lição ao patife que vae a casa da hespanhola?

CONSELHEIRO. — (*Olhando rancoroso para o major*) Tudo quanto se faça a gente dessa laia ainda é pouco.

SERAFIM. — (*Que esteve conversando com o major e depois esfregando-lhe a perna*) Sabe o que é muito bom para isto? E' o pas-de-quatre!

FELISBELA. — (*Que saiu um momento*) Mecheram na porta aqui do lado... O homem vae sair. (*Torna a desaparecer*).

BEMVINDA. — Meninas, depressa... A postos! (*Entram as pequênas e Rita trazendo diversas vasilhas com agua*).

CLAUDINA. — (*A janêla*) O' sr. Chila! Alerta!

CHILA. — (*Fóra*) Alerta estou!

FELISBELA. — (*Entrando de novo*) Lá vae êle escada abaixo.

BEMVINDA. — Agora! Agora! snr. Chila.

JULIETA. — Atenção!... Um, dois...

CLAUDINA.— Força!

JULIETA.— Trez!

LURIA.— Água vae! (*As trez e Rita despejam as vasilhas*)

CLAUDINA.— (*À janela*) Ficou com o pinto. E o Chila deitou-lhe a unha. Trazem-no para cima. (*Saindo da janela*) Até que enfim vamos saber quem é. (*Ao Conselheiro que tem estado mirando o reboliço e, de quando em quando, observando Serafim que fricciona a perna do major*) Então, snr. Conselheiro, que me diz a este trabalhinho?

CONSELHEIRO.— Acho muito bem, minha senhora!

RITA.— (*Que tem ido à porta*) Ai vem eles. (*Ouve-se um tropel fóra*).

SCENA FINAL

OS MESMOS, MAIS PINTO, CHILA, VICENTE E BENTO

CHILA.— (*Entrando com Vicente e Bento, os trez segurando Pinto*) Cá está o chibo, minha senhora.

CLAUDINA.— (*Magestosa*) Larguem-no!

PINTO.— (*Todo encharcado, tirando as barbas*) Não é o chibo, mana! Sou eu.

VOZES VARIAS.— Oh!.. O Pinto!.. O tio!.. O snr. Pinto!..

CLAUDINA.— O mano? Que ia fazer àquela casa?

PINTO.— (*Hesitante*) Eu? Que ia lá fazer?

TODOS.— Diga... diga...

PINTO.— (*Indo a Conselheiro*) Sr. Conselheiro, faz favor de dizer alguma coisa.

CONSELHEIRO.— (*Enfático*) Sabe o que lhe digo! E' que ha vinte anos sou conselheiro e democrata, mas nunca vi devasso da sua natureza!

CLAUDINA.— (*A Pinto*) Fóra desta casa, irmão impuro e prevaricador!... Vá para a concubina! Saia da minha vista!...

PINTO.— Mas eu...

CLAUDINA.— Saia, já lhe disse! Expulso-o para sempre da minha irmandade! Vá para o serralho!

PINTO.— Valha-me Deus!

TODOS.— Fóra! Fóra! (*Pinto sae corrido*).

PANO

SEGUNDO ACTO

Uma outra sala mais opulenta em casa de D. Claudina. Lustre de vélas acésas. Um piano. Assentos vários, sofás e cadeiras, em tórno da sala. Portas aos lados e ao fundo. Uma delas dá para a casa de jantar, onde, ao subir do pano, se ouvem vóses de «Hip! hip! hurrah!».

SCENA I

RITA E BENTO

BENTO.— (*Empunhando um copo e espreitando para dentro*) Então cá vae à nossa.

RITA.— Para que viva!

BENTO.— Hip! Hip! Zurra!

RITA.— (*Gritando*) Zurra!

BENTO.— O' rapariga, zurra mais baixo que eles podem ouvir.

RITA.— Isto hoje é que tem sido encher o baú.

BENTO.— Olá se tem! O' Rita! Tu tambem és sócia da Liga?

RITA.— Estás a ver! E tu?

BENTO.— Eu? Ná! Vim cá servir á mēsa e foi por tu cá estares, quando não...

RITA.— Issó é sério, ó Bento?

BENTO.— Tão certo como eu ter vontade agora de te dar um beijo. (*Tenia abraça-la*).

RITA.— Não seja atrevido! Enquanto você for marçano, não lhe consinto essas coisas!

BENTO.— O patrão já me disse que me faz caixeiro para o Natal.

RITA.— Ah! sim? E depois casas comigo?

BENTO.— Caso. Para o Ano Bom.

RITA.— Então vá lá. (*Beijam-se*)

SCENA II

OS MESMOS E PINTO

PINTO.— (*De gola levantada e com um lenço à roda do pescoço*) Pst! Pst!

RITA.— (*Voltando-se assustada*) Ai Jesus!

PINTO.— Anda cá, ó Rita!

RITA.— (*Comprometida*) O' sr. José Maria! Desculpe!

PINTO.— Não ha de quê! Não façam cerimónia comigo. O conselheiro está cá?

RITA.— Está lá dentro.

PINTO.— Dize-lhe que chêgue aqui; mas sem que a mana veja...

RITA.— Sim, senhor Pinto. (*Sae*)

BENTO.— O sr. está doente?

PINTO.— Estou o grande raio que o parta.

BENTO.— Está zangado comigo? Fiz-lhe algum mal?

PINTO.— Você também era dos forcados que me fizeram ontem a péga.

BENTO.— O patrão é que me mandou. Ele era o cabo.

PINTO.— Cabo?! Cabo de vocês todos inda eu hei-de dar! Viva, amigo, e chova arroz! (*Sae Bento*).

SCENA III

PINTO E CONSELHEIRO

CONSELHEIRO.— Olá seu Pinto, você por cá? Então o que temos?

PINTO.— Temos que eu tenho muito respeito por V. Ex.^a e pela sua carta de conselho, mas também tenho muita consideração pela minha barriga.

CONSELHEIRO.— A que propósito vem a sua barriga?

PINTO.— Vem muito. Por causa de V. Ex.^a ainda estou hoje em jejum; isto é, só comi dez reis de castanhas.

CONSELHEIRO.— E depois?

PINTO.— E depois... tenho fome. A fome é negra e vou contar à mana quem era o chibo e o que fui fazer a casa da Pepa.

CONSELHEIRO.— O' seu Pinto, você não faz isso!

PINTO.— Tenha paciência; mas faço. V. Ex.^a já passou alguma noite no Rossio?

CONSELHEIRO.— Passo por lá muita vez quando vou aos cavalinhos.

PINTO.— Eu não falo em passar passando a passo; mas de passar como eu passei a noite passada com o D. Pedro IV, eu em baixo e êle em cima... Um frio de rachar, o pobre Pinto encharcado e constipado, o Carmo a dar horas, a minha barriga também... Pela manhã, fui à praça vêr descarregar a hortaliça, depois fui à Ribeira vêr descarregar o peixe e agora venho cá descarregar as culpas para cima de V. Ex.^a.

CONSELHEIRO.— O' Pinto, você lembre-se que, antes de ser conselheiro, sou...

PINTO.— Democrata, bem sei...

CONSELHEIRO.— Não é isso. Sou seu chefe de repartição. Você tem muito que perder se eu lhe retirar a minha amisade.

PINTO.— Bem sei. Perco um crusado por dia, que é quanto ganho no emprego; mas mais perco se a mana me retira a comida.

CONSELHEIRO.— Não se precipite, meu bom amigo. Já falei à D. Claudina e as coisas hão de acabar por arranjar-se.

PINTO.— Sim?

CONSELHEIRO.— Falta só explicar a razão porque você foi a casa da vizinha.

PINTO.— Não tem nada que explicar. Digo à mana que fui lá mandado pelo conselheiro.

CONSELHEIRO.— O' homem, não me comprometa! Já agora, vou dizer-lhe uma cousa; mas fica entre nós...

PINTO.— Diga, sr. conselheiro...

CONSELHEIRO.— Desgostoso com a traição de Pepa, vou cortar relações com êla. Deixo-me de aventuras e vou fazer a corte a sua irmã, com quem casarei para desfeitear a desvergonhada aqui do lado.

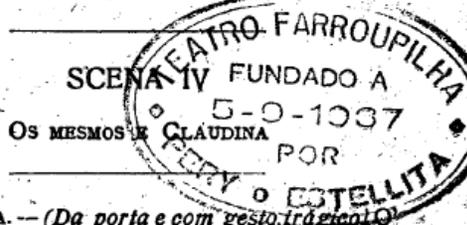
PINTO.— E a mana dá-lhe sorte?

CONSELHEIRO.— Parece-me bem que sim. Não vá você agora deitar-me a egrejinha abaixo.

PINTO.— Mas como hei de eu explicar?...

CONSELHEIRO.— Ha-de arranjar-se uma história (*Vendo aparecer Claudina*) Cautêla! Aj vem a sua mana.

PINTO.— Valha-me-Nossa Senhora!



CLAUDINA.— (*Da porta e com gesto iracundo*) O' ceus! Que vejo? O mano pródigo!

CONSELHEIRO.— (*Atrapalhado*) E' verdade! Lá diz o rifão: Bom mano á casa torna.

PINTO.— (*Caindo de joelhos*) Mana! Perdão! Eu estou inocente.

CLAUDINA.— Não! Nunca! Para traz!

CONSELHEIRO.— Não seja Herodes, minha senhora. Antes de ser implacável, seja democrata... quero dizer, seja magnanima.

PINTO.— A mana lembre-se que sou seu mano e que é humano tratar assim o mano. (*Espirra*).

CLAUDINA.— O mano está conspurcado.

PINTO.— Estou, mas é constipado. O chibo, mana, não era eu. O chibo era...

CONSELHEIRO.— (*Atalhando*) O chibo era... outro. O seu mano foi apenas o bóde.

CLAUDINA.— O bóde?

CONSELHEIRO.— O bóde expiatório.

PINTO.— (*Levantando-se*) Vê, mana? Eu não dizia que estava bóde... que estava inocente?

CONSELHEIRO.— O culpado do Pinto ir áquela casa fui eu.

CLAUDINA.— O conselheiro!

CONSELHEIRO.— Sim! E dois motivos me levaram a isso. Primo. poder avaliar a firmêsa d'animo da

Liga. Segundo: indagar minuciosamente quem era essa senhora que tanto desprêso lhes merecia.

CLAUDINA. — Sim? E depois?

CONSELHEIRO. — Depois, os resultados não pôdam ser melhores. Da primeira parte, tive plena satisfação ao vêr como se portaram com o sr. Pinto.

PINTO. — Eu também tive muita (*Espirra*) satisfação.

CONSELHEIRO. — Pelo que respeita á segunda, é ainda maior a minha alegria por ter contribuído para desvendar um mistério.

CLAUDINA. — Um mistério?

CONSELHEIRO. — (*Dramático*) Sim, minha senhora. A sua vizinha não é filha do pecado, mas sim da desventura. Teve a sorte por madrasta e tem um tio general carlista.

CLAUDINA. — O quê? E' sobrinha do general Calixto?

CONSELHEIRO. — Carlista, D. Claudina. O sr. Pinto é que sabe bem toda esta história.

PINTO. — Sabia; mas já me esqueceu. Conte o sr. conselheiro.

CONSELHEIRO. — Não, não. Conte o meu amigo.

CLAUDINA. — Conte lá, mano.

PINTO. — E' uma historia muito comovente (*Tira o lenço*).

CONSELHEIRO. — Efectivamente é muito triste. (*Tira o lenço*).

CLAUDINA. — (*Tirando o lenço*) Não me façam chorar. O mano bem sabe que tenho uma natureza muito sentimental.

PINTO. — Então é melhor não contar.

CLAUDINA. — Já agora quero saber tudo.

PINTO. — O sr. conselheiro que explique.

CLAUDINA. — Diga, sr. conselheiro,

CONSELHEIRO. — Lá vae... Esta senhora... a D. Pepa... a vizinha aqui do lado... é orfã. O pae morreu ainda era pequeno... quero dizer: inda éla era pequena. Atraz foi a mãe... depois o avô... depois uma tia... trez primos.

CLAUDINA. — Então marchou a familia toda? Alguma epidemia...

CONSELHEIRO. — Ficou só um tio que a creou quasi ao seu selo e fez déla uma mulher.

CLAUDINA. — Foi o tal carlista! Que grande alma!

CONSELHEIRO. — Esse mesmo! Por questões politicas teve que procurar o exilio.

CLAUDINA. — Pobre senhora! Tão nova e com um tio no asilo!

PINTO. — No exilio, mana. Expatriado...

CONSELHEIRO. — Vive escondido em Portugal e, para vêr a sobrinha, tem que vir disfarçado com umas barbas.

CLAUDINA. — Então é esse o chibo!

CONSELHEIRO. — Nem mais nem ménos. E aqui

tem a história singular duma desventurada que as senhoras apodavam de mundana.

CLAUDINA. — (*Chorando*) Não diga mais que já estou lavada em lagrimas. E'o mano'ouviu isto tudo?

PINTO. — Tudo isto e outras coisas que não digo para não fazer chorar a mana ainda mais.

CLAUDINA. — E porque não contou isso hontem?

PINTO. — Porque não me deram tempo para nada. Começou tudo: «Fóra! Fóra!»... Parecia um teatro particular.

CLAUDINA. — E o conselheiro porque é que não falou nisso ha mais tempo?

CONSELHEIRO. — Queria que o sr. Pinto estivesse presente para não passar por mentiroso.

CLAUDINA. — O' mano, venha a meus braços!

PINTO. — Lá vou, mana. (*Puxa as calças e abraçam-se*).

CLAUDINA. — Vou já contar tudo lá dentro e vamos de ir pedir desculpa áquela senhora. Até tinha graça irmos lá agora convidá-la para a *soirée*.

CONSELHEIRO. — Isso também me parece de mais...

CLAUDINA. — Vou consultar as minhas colégas da direcção... (*Sae*).

SCENA V

PINTO E CONSELHEIRO

CONSELHEIRO. — Esta agora! E, se a Pepa vem por aí?

PINTO. — O conselheiro disfarce...

CONSELHEIRO. — Que me diz você ao meu expediente do tio carlista?

PINTO. — Foi de primeira...

CONSELHEIRO. — Ah! meu amigo! E' que eu, antes de ser conselheiro...

PINTO. — (*Baixo*) E' um grande intrujão!

CONSELHEIRO. — Sou seu amigo e queria salvá-lo. Este negócio está arrumado. Falta liquidar o outro: o da espóra.

PINTO. — O' diabo!

CONSELHEIRO. — Já descobri quem foi o marau. (*Batendo-lhe no hombro*) Ando a fingir que estou muito bem com êle; mas as contas não-de ser puçadinhas.

PINTO. — Que me diz, sr. conselheiro?...

CONSELHEIRO. — Um olho vae fóra! Olá se vae!

PINTO. — Não faça isso... Tenha dó.

CONSELHEIRO. — Qual dó?! E vem então com a tal macaquice da perna. (*Arremedando o major*) A' perna me vae êle ter.

PINTO. — Mas então de quem fala V. Ex.ª?

CONSELHEIRO. — De quem ha-de ser? Do major.

PINTO. — Ah! (*Respirando*) Safa! Que susto em jejum!

SCENA VI

OS MESMOS, CLAUDINA, BENVINDA, FELISBELA,
JULIETA, PALMIRA, LUZIA, CHILA E MAJOR

PETRONILHO

TODOS.— Viva o sr. Pinto! Viva o inocente!
Viva o sr. José Maria!

BENVINDA.— Já sabemos tudo.

JULIETA.— Dê cá um beijo, titi. (*Beija-o. Todos o cercam e abraçam.*)

FELISBELA.— E nós a supomos que o sr. Pinto era um libertino!...

CHILA.— Um homem mal comportado...

BENVINDA.— Uma creatura sem pundonor...

PETRONILHO.— (*Passeando*) Eu bem dizia que era um chóchinhas incapaz de se atrever com uma mulher.

CONSELHEIRO.— (*Olhando o major de revez*) Grande traste!

CHILA.— (*Purando o major à parte*) O' major, você acredita naquêla do carlista?

PETRONILHO.— Eu? Essa história é muito velha. Toda a hespanhola que se présa tem um tio carlista.

FELISBELA.— Sr. Pinto! Perdoe-me ter suspetado um momento sequer da purêsa da sua alma. Esqueça que fui eu a culpada da espêra que lhe fizeram.

PALMIRA.— E nós dá carga d'agua...

LUZIA.— Do banho de chuva... (*Rlem todas.*)

PINTO.— Não ha duvida. Eu até gosto dum banhosinho de vez em quando. (*Baixo*) Deixem estar, minhas serigaitas.

CHILA.— O' meu amigo não me queira mal por causa da péga.

PINTO.— Não faz mal, seu Fressura!... Quero dizer: seu Chila.

CHILA.— (*Baixo, a Pinto*) A propósito de péga: omê que essa do carlista não péga (*Bate-lhe no ombro e afasta-se.*)

PETRONILHO.— (*Idem*) Com que então... um tio carlista, hein? Vá intrujar outro! (*Idem*)

PINTO.— (*Baixo*) Não acreditam?! Olha que espêra!

FELISBELA.— A D. Claudina a supôr que o seu mano...

CLAUDINA.— E' verdade. Fui injusta. (*Abraça-o*) Nós, que eramos dois manos tão amigos que até pareciamos gémeos, estivemos por um triz a sermos taes quaes Abel e Caim.

PINTO.— E' verdade!

CLAUDINA.— Espéro que o mano esta noite não tenha menoscabado o nosso nome.

PINTO.— Descance, mana. O nome não ficou macavado. Eu tambem só tinha quinze reis no bolso!

FELISBELA.— Hei de fazer-lhe uns versos intitulados: «A inocencia victima da suspeita». Quer?

PINTO.— O que eu queria era jantar.

CLAUDINA.— O mano não jantou fóra?

PINTO.— Nem fóra nem dentro.

TODOS.— Oh! Coitado!

JULIETA.— O' titi, venha jantar...

BENVINDA.— E nós vamos servir o inocente,

FELISBELA.— Faser-lhe uma saude.

CHILA.— Viva o inocente!

TODOS.— Viva! (*Pinto espirra. Vão todos a sair.*)

PETRONILHO.— (*Ao Conselheiro*) Temos bom tempo. Espirrou o chibo.

CONSELHEIRO.— E' verdade! A respeito de chibo, o snr. major dá-me uma palavrinha.

PETRONILHO.— Pois não, (*Saem todos, cercando Pinto. Ficam os dois.*)

SCENA VII

MAJOR PETRONILHO E CONSELHEIRO

PETRONILHO.— Então de que se trata?

CONSELHEIRO.— Já vae sabê-lo (*Baixo*) Maroto! Isto não fica assim! (*Alto*) Sente-se, sr. major!

PETRONILHO.— Tudo menos isso. Esta maldita não me deixa tomar assento. (*Indica a perna.*)

CONSELHEIRO.— Ora o caso é simples. Suponha o major que ha um homem que tem uma mulher.

PETRONILHO.— Ora! Ha quem tenha três ou quatro. Eu, quando era novo, duma vez tive oito..

CONSELHEIRO.— Parabens! Como ia dizendo, ha um homem que tem uma mulher e descobre que essa mulher tem outro homem.

PETRONILHO.— Isso tambem não admira nada! Ha algumas que têm quatro ou cinco. Quando era novo, conheci uma que tinha nove.

CONSELHEIRO.— Cebolório! Oiça o resto! Esse homem descobre em casa dessa mulher um objecto do outro homem. Prova esmagadora! Pergunta-se: que ha-de o homem faser?

PETRONILHO.— Ao objecto do homem?

CONSELHEIRO.— Não. Ao homem do objecto.

PETRONILHO.— Isso é conforme o génio de cada um. Se fosse comigo, ferrava-lhe com o objecto nas ventas.

CONSELHEIRO.— Ora ainda bem que lavraste a sentença (*Procura na algibeira a espôra.*)

PETRONILHO.— Isto é tambem conforme a qualidade de génio do outro... Olhe! Por exemplo: Ha tempos—estava eu na activa—tinha aí um arranjinho. Uma bela tarde—foi até por umas exéquias da Carta Constitucional—fui ver a mi-

nha bela todo flamante e, á saída, esqueceu-me lá o penacho. A mulher tinha outro...

CONSELHEIRO.— Outro penacho?

PETRONILHO.— Não. Outro homem. Ele deu com o penacho, indagou, soube de quem era e agora o verás.

CONSELHEIRO.— Que sucedeu?

PETRONILHO.— (*Fazendo-lhe o que conta*) Vem ter comigo todo pimpão a querer-me desfeitear. Eu deixei-o falar e, quando êle ia a crescer para mim, agarro-lhe pelo cachaço, dou-lhe quatro murros e, por fim, meto-lhe o penacho pela boca abaixo... Em conclusão; tivéram de lho tirar a ferros... Cinco meses de cama.

CONSELHEIRO.— (*Concertando o colarinho e a gravata*) Arre diabo! Safa que é bruto!

PETRONILHO.— Ia então o conselheiro dizendo que...

CONSELHEIRO.— Eu não ia dizendo nada...

SCENA VIII

OS MESMOS E SERAFIM

SERAFIM.— Ora, muito boas noites!

PETRONILHO.— Olá, seu Serafim! Bem aparecido seja. Temos que conversar.

CONSELHEIRO.— Então deixo-os sós. (*Baixo*) Então, hein? No que eu me ia metendo! (*Sae*).

SCENA IX

MAJOR PETRONILHO E SERAFIM

PETRONILHO.— Olhe lá! Que raio de pó é esse que você ontem me disse ser muito bom para a perna?

SERAFIM.— Pó? Não me recordo.

PETRONILHO.— Sim. Pó de quatro ou que diabo é.

SERAFIM.— Ah, já sei! Não é pó; é *pas... Pas-de-quatre...*

PETRONILHO.— Onde é que isso se vende?

SERAFIM.— (*Rindo*) Não se vende. Dança-se. E' uma dança nova.

PETRONILHO.— Uma dança? E *fará-me* bem á perna?

SERAFIM.— Com certêsa. Conheci um sujeito que tinha uma perna de pau; pois, com o *pas-de-quatre...*

PETRONILHO.— Cresceu-lhe a perna outra vez?...

SERAFIM.— Isso não; mas ninguém diria depois que era o homem da perna de pau.

PETRONILHO.— E é muito difícil?

SERAFIM.— Qual história! E' muito simples. Se lesse o meu Pedual de Dança...

PETRONILHO.— O seu quê?

SERAFIM.— Pedual...

PETRONILHO.— Manual é que você quer dizer.

SERAFIM.— Perdão! Manual vem de mão. Ora como se dança com os pés e não com as mãos, lá no latim veremos: *pedis, pedem .. Ergo: pedual*. Percebeu?

PETRONILHO.— Não, senhor.

SERAFIM.— Nesse caso, se quizer, podemos ir á pratica.

PETRONILHO.— Pois sim...

SERAFIM.— O *pas de-quatre* tem dois tempos...

PETRONILHO.— Tem graça! E' com o descançar armas...

SERAFIM.— Um de passo... Outro de valsa... Primeiro, avança a perna direita e recua a esquerda. Depois avança a perna sinistra e recua a dextra.

PETRONILHO.— Então com quantas pernas se dança isso?

SERAFIM.— Com duas.

PETRONILHO.— Perdão! Você falou afem quatro.

SERAFIM.— Percebo a confusão. E' que eu falei sinònimamente... Vamos a vêr se acertamos... Atenção! (*Toma lhe a mão*) Avance a perna de fóra.

PETRONILHO.— Que perna tenho eu de fóra?

SERAFIM.— A direita... a de lá.

PETRONILHO.— Ah! Percebo. A perna da mão.

SERAFIM.— Da mão?

PETRONILHO.— Sim. Lá na cavalaria não ha direita nem canhota. Ha mão e séla.

SERAFIM.— Bem. Atenção! Vamos lá. (*Cantando e indicando os movimentos*) Tra-rá-rá-, a da mão; tra-rá-rá-, a da séla, tra-rá-rá-, a da mão... Agora valsa, um, dois, um, dois; tra... rá... rá... tra... rá... rá...

PETRONILHO.— Isto de «um, dois» parece a recruta lá no quartel...

SERAFIM.— Vae bem, vae bem! Tra... rá... rá-rára... rá... rá...

PETRONILHO.— Não ha duvida que me está a fazer bem á perna! Trara... rá... Trara... rá...

SCENA X

OS MESMOS, MAIS VICENTE, CHICO E ERNESTO

VICENTE.— (*Da porta*) Bravo, bravo, muito bem!...

PETRONILHO.— (*Limpendo a testa*) Ora bolas! Isto ia tão bem...

SERAFIM.— Estava dando uma liçõesinha ao sr. major...

VICENTE. — Permitam-me que lhes apresente dois amigos meus, futuros sócios da Liga: o sr. Francisco Sousa e o sr. Ernesto Santos. (*Ambos cumprimentam*) O sr. major Petrólino...

PETRONILHO. — Petronilho, se me dá licença.

VICENTE. — O sr. Benjamim dos Arcanjos...

SERAFIM. — Perdão! Serafim dos Anjos, professor de dança na Bica do Sapato, n.º 3.

CHICO. — Ah! O senhor é o mestre da dança da Bica? Muito gosto em conhecê-lo.

ERNESTO. — E igualmente.

SERAFIM. — A' ordens de V. Ex.ª.

VICENTE. — Estes meus amigos são dois bailarinos distintos.

CHICO. — Eu já ganhei um coelho num baile campestre em valsa a prêmio...

SERAFIM. — Bravo! (*A Ernesto*) E vocencia?

ERNESTO. — A minha especialidade são as danças mitológicas: a dança serpentina, por exemplo...

SERAFIM. — Ah! Danças modernas! Eu ensino á antiga.

CHICO. — A' Pae Adão. Percebo.

PETRONILHO. — (*Puxando Serafim á parte*) O' seu Serafim!... Estão a debical-o.

SERAFIM. — A mim?

PETRONILHO. — Sim. Metam-se eles comigo e verão.

ERNESTO. — (*Ao major*) E V. Ex.ª? Sentou hoje praça nas falanges de Therpsicore?

PETRONILHO. — (*Muito mau modo*) Não, senhor. Não senti praça nas falanges dessa tipa. Foi no 12 da Cova da Moura.

ERNESTO. — (*Aos dois camaradas*) Este não é de fiar.

VICENTE. — (*Aos dois*) Bem. Vou apresental-os ás madamas. Vamos fartar-nos de rir. (*Aos outros*) Não queremos incomodar. Continuem a lição.

SERAFIM. — Eu acompanho-os porque ainda não falei ás senhoras. Vem, major?

PETRONILHO. — Já lá vou. (*Saem os quatro*)

SCENA XI

MAJOR PETRONILHO E BEMVINDA

PETRONILHO. — (*Ficando só*) Ora vamos lá a vêr se me lembro. A da mão, a da séla... Um, dois... Mau! Lá me enganei... Primeira fórmula!... Um... dois... Um... dois...

BEMVINDA. — (*Que entrou e tem estado a espreita-lo*) Bravo, bravo! Parece um rapaz novo.

PETRONILHO. — (*Baixo*) Ralos a partam! (*Alto*) Novo em folha não digo, mas ainda estou em muito bom uso. Deseja alguma coisa. D. Bemvinda?

BEMVINDA. — Desejo falar-lhe, sr. major, e num assunto muito sério. Não posso continuar assim.

PETRONILHO. — Assim como?

BEMVINDA. — Neste estado! E foi o senhor!

PETRONILHO. — Eu? Menos essa.

BEMVINDA. — Sim. O major é que tem culpa do meu desasocego. Ha uns tempos a esta parte toda eu ando em formigueiros...

PETRONILHO. — Isso, se calhar, são lombrigas...

BEMVINDA. — Lombrigas? Ora essa! Então o senhor está todo o jantar a pisar-me o pé e diz-me agora que são lombrigas...

PETRONILHO. — Se a pisei, foi sem querer. Era nervoso da perna...

BEMVINDA. — E... (*Indo escutar á porta e voltando rápida*) aquele apalpão, que me deu nas alturas do perú, também era nervoso?

PETRONILHO. — O quê? Eu dei-lhe algum apalpão no perú?

BEMVINDA. — Sim! Quando se servia o perú... entre a carne assada e o *espernegado*...

PETRONILHO. — (*Baixo*) Ó diabo! E eu a cuidar que era na sopeira!

BEMVINDA. — Vamos, responda! Que devo pensar de tudo isto? Os seus atrevimentos são para bom fim?

PETRONILHO. — Eu lhe digo... (*Comsigo*) Ora a minha vida!

BEMVINDA. — Se gosta de mim, porque hesita em confessar-me o seu amor? Agora que estamos sós, pode dizer-me sem reboço que me ama? (*Carrega-lhe no ombro*)

PETRONILHO. — O' minha rica senhora, não carregue desse lado que me vou abaixo da perna...

BEMVINDA. — Não me lembrava de tal... Estou tão nervosa... Então?... Diga alguma coisa.

PETRONILHO. — Digo-lhe... Que lhe hei de eu dizer?... que, enquanto estiver assim da perniaha, não posso pensar em tomar estado...

BEMVINDA. — Quem sabe se a lua de mel lhe faria bem?!

PETRONILHO. — O mel não me faz nada. Já me esfreguei com êle e estou na mesma...

BEMVINDA. — Verá que melhora em se matrimoneando consorcialmente. Para certas coisas não ha como uma mulher.

PETRONILHO. — A quem o dizes!

BEMVINDA. — Posso então considerá-lo desde já como meu noivo?

PETRONILHO. — Deixe-me pensar, D. Bemvinda!

BEMVINDA. — O sr. major é um tímido. Receia que eu lhe recuse a minha mão. Engana-se. Eu também o amo. Sou sua, Petronilho.

PETRONILHO. — (*Comsigo, furioso*) Ora bolas! Aquil está no que deu a historia do perú... em ter de gramar esta perúa.

SCENA XII

OS MESMOS MAIS CLAUDINA CONSELHEIRO E PINTO

BENVINDA. — Ah! Minha boa amiga! Quão difosa me considéro. O sr. major acaba de pedir a minha mão.

CLAUDINA. — Bravo! bravo! Muitos parabens!

PETRONILHO. — Perdão. Eu...

CLAUDINA. — E quando é o desenlace matrimonial?

PETRONILHO. — Quando eu estiver com a perna afinada...

CONSELHEIRO. — Estimarei que a sua noiva lhe aperte depressa as cravêlhas (*Baixo*) Marôto!

BENVINDA. — Dê-me o seu braço, Petronilho. Venha beijar as suas filhas.

PETRONILHO. — Agora até as filhas dos outros são minhas. (*Saem os dois*).

SCENA XIII

CONSELHEIRO, CLAUDINA E PINTO

CLAUDINA. — Grande surpresa! E vai muito bem a D. Bemvinda. O major ha-de fazê-la muito feliz...

CONSELHEIRO. — (*Baixo*) Ainda hei-de vêr a velha com um penacho no bucho.

CLAUDINA. — O mano que diz á isto?

PINTO. — Vao bem, vão. Bonito par de jarras!

CONSELHEIRO. — V. Ex.^{as} é que, como presidenta da Liga, devia ter dado o exemplo.

CLAUDINA. — E' verdade; mas, se eu casasse, que havia de ser do mano?... Ficava orfão...

CONSELHEIRO. — Seu futuro esposo podia muito bem tomar conta da creança.

CLAUDINA. — Dificilmente encontraria o mano quem o estimasse como o meu defunto... Esse sim, é que era verdadeiramente amigo dele...

PINTO. — Era um santo homem! Até depois de morto me deu estas calças.

CLAUDINA. — Um santo homem e um brioso militar morto em serviço da Patria...

CONSELHEIRO. — Seu esposo morreu em serviço, nas guerras de Africa?

PINTO. — Não, senhor. Morreu na cosinha do quartel.

CLAUDINA. — Com efeito! Meu marido todos os dias provava o rancho.

CONSELHEIRO. — Bravo! Isso é que era zelo!

PINTO. — (*Baixo*) Zêlo e appetite! Comia que nem uma besta!

CLAUDINA. — Duma vez o rancho era chouriço de sangue e hortaliça...

PINTO. — E massa de cus-cúses.

CLAUDINA. — E vai o meu defunto, teimou em provar trez latas inteiras. Ao avançar na quarta, deu-lhe uma coisa e morreu.

CONSELHEIRO. — Coitado! Talvez engulisse a colher.

CLAUDINA. — Foi o chouriço de sangue que me fez viuva (*Chora*).

PINTO. — (*Abraçando-a*) Então! Não chore, mana! Inda assim foi sorte. Se o chouriço fosse de carne, o governo não lhe dava pensão de sangue.

CONSELHEIRO. — A D. Claudina não deve entregar-se assim ao desespero. Pode muito bem encontrar um cavalheiro ainda novo, de boa presença, bonita posição, sério, independente...

PINTO. — Com porta para a escada...

CLAUDINA. — Mas onde está esse homem?

CONSELHEIRO. — (*Puxando Claudina á parte*) D. Claudina, mande retirar o seu mano...

CLAUDINA. — Como?

CONSELHEIRO. — Preciso de lhe falar a sós.

CLAUDINA. — A sós? (*A Pinto*) O' mano, vá lá dentro!

PINTO. — Fazer o quê?

CLAUDINA. — Tirar o passarinho da janêla...

PINTO. — (*Puxando as calças*) Bem. Cá vou... (*Saindo*) O passarinho percebo eu.

CLAUDINA. — Disia pois, sr. conselheiro Espirito Santo?...

CONSELHEIRO. — Perguntei: — «Se aparecesse a V. Ex.^a um esposo sério, honesto, de certa idade?...» V. Ex.^a respondeu: — «Onde está esse homem?» Agora respondo a V. Ex.^a: — «Esse homem sou eu...» E, agora, que responde V. Ex.^a?

CLAUDINA. — Pois o sr. Conselheiro?! (*Aparece. Chila á porta e estaca*).

CONSELHEIRO. — Sim, minha senhora, tenho a honra de lhe pedir a sua mão.

CLAUDINA. — Mas assim, de repente, de surpresa? Preciso reflectir.

SCENA XIV

OS MESMOS E CHILA, DEPOIS FELISBÉLA E PINTO

CHILA. — D. Claudina! Dá-me licença?

CONSELHEIRO. — Ora o massador!

CLAUDINA. — (*Pensativa*) Outro que me ama também...

CHILA. — (*A Conselheiro*) O Conselheiro dá licença que dê duas palavrinhas á D. Claudina?...

CONSELHEIRO. — Pois não! A' vontade. (*Afasta-se, mirando desconfiado*).

CHILA. — Minha senhora...

CLAUDINA. — Vem falar do bufê, sr. Chila? O que fizer está bem feito.

CHILA. — Não é do bufê que se trata. E' doutro assunto mais grave. Lembra-se do que me disse hontem quando estava com o faniquito?

CLAUDINA. — Sim lembro-me; mas...

CHILA. — *(Olhando de revés para o Conselheiro)* Minha senhora, animado pelas suas palavras, tenho a honra de lhe pedir a sua mão. Amanhã venho saber a resposta.

CLAUDINA. — *(Aflitissima)* Meu Deus, em que situação me colocam.

CHILA. — *(Aparte e subindo)* Se me apanho senhorio do predio, não quero crer,

PINTO. — *(Entrando)* Já recolhi o passarinho da mana.

CONSELHEIRO. — *(Descendo dum lado)* Então? *(Gesto de D. Claudina pedindo espéra. Conselheiro sobe nervoso).*

CHILA. — *(Descendo do outro lado)* Então? *(Mesma mimica de D. Claudina. Gesto de impaciência de Chila).*

FELISBELA. — Ah! Está aqui, sr. Pinto? Procurava-o. Tenho uma coisa a dizer-lhe...

CLAUDINA. — Nesse caso, vamos nós lá para dentro. *(Aos dois)* Acompanhem me, sim? *(Baixo)* Mal sabem elles que são rivais. *(Saem os três).*

SCENA XV

PINTO E FELISBELA

PINTO. — Diga de pressa o que quer, porque tenho que fazer.

FELISBELA. — São só duas palavras. E' a primeira vez que as profiro na minha vida. Amo-o, sr. Pinto.

PINTO. — O quê? *(Baixo)* Isto foi a pinga que lhe deu na fraquêsa.

FELISBELA. — Sim. Já desconfiava deste amor; mas só lhe compreendi a intensidade quando ontem o vi de chibo.

PINTO. — Salvo seja!

FELISBELA. — Senti uma cousa a reboir-me no interior. Era o fume. Logo era o amor. Sabe o que fiz?...

PINTO. — Não sei nem quero saber.

FELISBELA. — Fui para casa e fiz um poema.

PINTO. — Isso deve ser bom; mas é para o exterior.

FELISBELA. — Ha bocado quando o vi envoltó no veu da inocencia...

PINTO. — Eu vinha de veu? *(Baixo)* A bebida é o diabo!

FELISBELA. — ...senti que este amor nunca teria fim.

PINTO. — Eu já te digo se tem ou não tem...

FELISBELA. — Responda-me, Pinto. Diga-me se do florido jardim da minha esperanza devo ir até ao alto do calvário pela triste rua da saudade.

PINTO. — Vá por onde quizer, mas, da Esperança para o Calvário, o melhor é ir pelas Janélas Verdes.

FELISBELA. — Não poude calar-me! Antes um mortal desengano a ter de coser comigo esta mágua.

PINTO. — Deixe-se disso! Vá cosê-la que é melhor.

FELISBELA. — Tem aí papel?

PINTO. — Máu! Papel? Para quê?

FELISBELA. — Para fazer um sonêto.

PINTO. — Ah! cuidei que era para outra coisa.

FELISBELA. — Mas antes, Pinto, deixa-me beber a inspiração nos teus olhos!

PINTO. — Não beba mais. O que lá tem já chega.

FELISBELA. — Fita-me com o teu olhar seductor.

PINTO. — Isto está bonito!

FELISBELA. — Com esse olhar que me fascina! *Contempêla-me só uma vez.*

PINTO. — Vá lá! *(Olha-a).*

FELISBELA. — *(Caindo numa cadeira)* Ah!

PINTO. — Tenho visto muita tósguinha, mas destas poucas!

SCENA XVI

TODOS, MÊNOS CHILA, PEPA, RITA E BENTO

CLAUDINA. — Minha amiga, venha! Precisamos de si.

FELISBELA. — De mim? Para quê?

BENVINDA. — Para irmos convidar a visinha do lado, a do tio carlista.

CONSELHEIRO. — *(Embaraçado)* Mas, minha senhora, não lhe parece?... Uma estranha...

CLAUDINA. — O Conselheiro é que disse que a D. Pepa era um senhora muito capaz.

CONSELHEIRO. — Lá isso é... Não ha duvida...

PINTO. — *(Baixo, a Conselheiro)* O Conselheiro bem sabe do que éla é capaz.

CONSELHEIRO. — Cale-se, homem!

FELISBELA. — Vamos lá. *(A Pinto)* Até já. Pense em mim.

PINTO. — Vou dar um nó na fralda da camisa para não me esquecer. *(Saem os três).*

JULIETA. — Emquanto a tia vae aqui ao lado, que vamos nós fazer?

PALMIRA. — Jogar ás prendas.

LUZIA. — Pois sim. Vamos ao papelão.

PINTO. — Eu cá de jogos, só sei o jará...

CONSELHEIRO. — Isso não é próprio,

PETRONILHO.— O trinta e um de boca...

VICENTE.— Isso é maçada.

ERNESTO.— E, se brincássemos ás adivinhações?...

CHICO.— Boa ideia!

TODOS.— E' verdade! E' verdade! (*Sentam-se. Movimentos vários na escolha dos logares*).

ERNESTO.— Começo eu... Qual é a cousa, qual é ela, que tem bico, asa e dentro uma coisa amarela? (*Todos pensam*) Então não adivinham?

PINTO.— Eu sei duma coisa com asa, com uma coisa amarela dentro; mas bico não tem...

ERNESTO.— Vá! Puxem por essas cabeças!...

LUZIA.— Tem bico?...

PALMIRA.— Asa?...

VICENTE.— E uma coisa amarela dentro.

PETRONILHO.— Já sei. E' uma galinha com ovo.

ERNESTO.— Não é nada disso.

PETRONILHO.— Não é?

ERNESTO.— Então, Conselheiro?

CONSELHEIRO.— Cá o meu forte são os enigmas históricos.

ERNESTO.— Nesse caso vou dizer. E' um bule. Tem bico, asa e chá dentro, amarelo.

TODOS.— Ah! é verdade!

PETRONILHO.— Eu, como só tomo chá verde, não podia adivinhar.

PINTO.— Já agora peço licença para também dizer uma adivinhação... Qual é coisa, qual é ela, que branca é...

PETRONILHO.— Galinha o põe? E' um ovo.

PINTO.— Perdão! Perdão!... Branca é, vaquinha a põe. Não é galinha; é vaquinha. As vaquinhas não põem ovos, que me conste...

JULIETA.— Já sei. Branca é, vaquinha a põe, é o leite.

TODOS.— Não ha duvida.

PINTO.— Pois enganou-se a menina.

TODOS.— Então que é?

PINTO.— Branca é, vaquinha a põe: é um vitélo branco. (*Gargalhada geral. Toca a campainha. Todos se levantam*).

SCENA XVII

TODOS, MENOS RITA E BENTO

CLAUDINA.— Meus senhores e minhas senhoras... Apresento-lhes a nossa vizinha e nossa nova consócia. Por um triz a não apanhámos. Ia sair para o teatro. (*Todos cumprimentam. Todos os homens se aproximam menos Conselheiro*).

PEPA.— Caballeros! Senhoritas!

BEMVINDA.— Que pena o seu tio não vir...

TODOS.— Não vem? Ah!

CONSELHEIRO.— (*Descendo e ironicamente*) E' lamentavel, com efeito. (*Aperta a mão de Pepa que Claudina lhe está apresentando*).PEPA.— (*Baixo, ao Conselheiro*) Pero que tio es ese?CONSELHEIRO.— (*Baixo e de mau modo*) Después te explicaré todo.

PEPA.— Está usted picado?

CONSELHEIRO.— (*Irónico*) Estou picado, estou. Piquei-me numa espóira. (*Volta-lhe as costas*).CLAUDINA.— (*A Bemvinda, indicando Ernesto e Chico*) São bem simpáticos estes rapazes! Se elles se agradassem das suas pequenas...

BEMVINDA.— Quem déra, minha boa amiga! Se me vejo livre delas, não quero crêr.

VICENTE.— (*A Ernesto*) A hespanhola é bem boa!

ERNESTO.— Oh! s'é! Mas, ou me engano muito, ou já a conheci portuguesa.

CHICO.— Essa agora! E o tio carlista que lá vae a casa?

ERNESTO.—...E em casa duma tia que não era nada carlista.

PALMIRA.— (*A Ernesto*) Que estás tu a olhar para a hespanhola?LUZIA.— (*A Chico*) Agrada-te a vizinha? (*Ambos se desculpam por gestos*).VICENTE.— (*A quem Julieta tem estado falando*) Eu quero lá saber da D. Pepa!

JULIETA.— Pois sim! Cuidas que sou cêga...

FELISBELA.— (*Que tem estado falando com Pinto*) Hei-de dedicar-lhe o meu livro «Alma Solitária»

PINTO.— Para a solitária não ha nada com a pevide de abóbora.

CHILA.— (*Entrando, a D. Claudina*) Quando quizer, D. Claudina, o serviço volante está pronto.CLAUDINA.— Ele que venha. (*A Serafim*) Então, sr. Serafim? Já organisou o programa das danças?

SERAFIM.— Já o elaborei mentalmente. Falta só que alguma das gentis damas me coadjuve instrumentalmente.

PINTO.— (*A Pepa, ás escondidas*) Quando é que eu posso lá ir outra vez tratar da ventana?

PEPA.— Quando usted quiera. Mañana á las 4, Señor Pólho.

PINTO.— (*Pensativo*) Pólho? (*A Pepa*) Ás quatro? Está bem. (*Rita e Bento entram com o serviço volante*).CONSELHEIRO.— (*A Claudina*) Então, que resposta dá ao que lhe disse ha pouco?CLAUDINA.— (*D'olhos baixos*) E?... se o meu coração não estivesse livre?CONSELHEIRO.— Oh! (*Consigo*) Por esta não esperava eu.

CHILA. — *(Que anda dirigindo o serviço)* Uma cavaca, sr. conselheiro Espírito Santo?

CONSELHEIRO. — Obrigado. *(Afasta-se)* Encavado estou eu e não é pouco...

CHILA. — D. Claudina! Uns bolinhos damor... *(Muito meigamente)* Damor, D. Claudina.

CLAUDINA. — *(Pudibunda)* O' sr. Chila! *(Baixo)* Trez homens apaixonados por mim. O pae, *(Indicando Chila)* ... o filho *(Indicando Vicente)* ... e o Espírito Santo... *(Indicando o Conselheiro)*.

FELIRBELA. — *(Com o verso dum rebugado na mão)* O sr. Pinto, leia... Que lindos versos!

PINTO. — *(Lendo)* «Que mal te fiz, ingrato, para que te escuses? A vida sem amor é nora sem alcatrúses.»

FELISBELA. — Bonito. Não é?

PINTO. — Muito. *(Baixo)* Queres que eu seja boi para puxar á tua nora; mas estás mal enganada.

CLAUDINA. — *(Baixo, a Pinto)* Mano José Maria! Prevína que eu vou falar.

PINTO. — Atenção. A mana vae falar. *(Todos prestam atenção)*.

CLAUDINA. — *(Com um copo de licôr na mão)* Meus senhores e minhas senhoras! Presados confrades e presadíssimas confeitras. *(Noutro tom)* Fazem favor de se sentar. *(Sentam-se todos menos o major)*.

PETRONILHO. — Nanja eu, que não posso.

CLAUDINA. — Pois, se não pode, também não posso falar.

PETRONILHO. — V. Ex.^a fala com as minhas pernas?

CLAUDINA. — E' porque vel-o andar faz-me tonuras. Parece-me que vou no vapor do Barreiro.

VICENTE. — Ó sr. major, atraque lá o vapor.

TODOS. — Atraque!... atraque!...

PETRONILHO. — Atraque, atraque o quê?

PALMIRA. — O sr. major tem bicho carpinteiro?

PETRONILHO. — Qué tem a menina com o officio do meu bicho?

CONSELHEIRO. — Então? Acabemos com isto! Ó major, sente-se!

TODOS. — Sente-se, major, sente-se!

PETRONILHO. — *(De mau humor)* Está bem. Não é preciso mais. Estou sentado. *(Senta-se)*.

CLAUDINA. — Muito agradecida, major, *(Discursando)* O fim desta pequena *sauterie* é por demais conhecido: celebrar a inauguração da Liga da mão direita de que todos os presentes e alguns ausentes são devotados apóstolos e conspicuos propogandistas.

TODOS. — Apoiado! Apoiado!

CLAUDINA. — Brindo, pois, por todos os sócios fundadores e sócias fundadeiras e, em especial, pelo nosso presidente honorário e amigo efectivo, o illustrissimo e conselheirissimo sr. conselheiro

Jeremias do Espírito Santo, illustre chefe da illustrada repartição do mano José Maria.

PINTO. — Apoiado, mana!

CLAUDINA. — Brindo mais pela nossa boa amiga Pepa, fazendo votos por que o tio carlista volte em breve aos pátrios lares, dê a vida pelo rei, que é dos homens valorosos caracter, costume e lei.

PEPA. — Muchas gracias. *(A Conselheiro)* Mas quien es el tio? *(Gesto de ignorancia do Conselheiro)*.

CLAUDINA. — Tenho ainda outro brinde.

CHICO. — *(A Luzia)* Parece o Grandéla á quinta feira...

ERNESTO. — *(A Palmira)* E' pena não dar balões ás crianças.

CLAUDINA. — *(A Chico e Ernesto)* Brindo pelos novos sócios que vêm acolher-se á arvore frondosa do matrimónio, cujas folhas são as esposas, os fructos os filhos e os galhos os maridos.

PETRONILHO. — Salvo seja!

CLAUDINA. — Tenho dito!...

TODOS. — Bravo, muito bem. *(Tocam os copos. Animação)*.

PETRONILHO. — *(Que tem estado perto de Pepa)* Eu queria lá ir a casa pedir desculpa do gato.

PEPA. — Quando usted quiéira. Mañana a las 4 y un quarto...

PETRONILHO. — Está dito. A's 4 e um quarto lá estou caído.

CONSELHEIRO. — Sr.^a D. Claudina, atendendo ao que me representou, hei por bem agradecer os encómios e não encómios que V. Ex.^a tão cavalheirescamente me dispensou. Permita V. Ex.^a que tome a liberdade de afirmar uma vez mais que, antes de conselheiro, sou...

PETRONILHO. — Ai! Ai! Ai!

CONSELHEIRO. — Mau! Falo eu ou chía o major?

PETRONILHO. — *(Levantando-se a coxear)* Não posso mais. Se me dão licença, vou lá para dentro estender a perna. *(Sae esfregando a perna. Faz-se silencio)*.

CONSELHEIRO. — Antes de conselheiro, sou democrata e, como tal, partidário da associação. Não podia pois recusar a presidencia duma liga, tanto mais sendo uma liga de senhoras. Mas acima da liga está... está... como direi?... está...

PINTO. — O' conselheiro, veja lá o que diz.

CONSELHEIRO. — A muita consideração que tenho pela dóna da casa e pelo seu illustre mano, meu consócio aqui, meu amigo na rua e meu subordinado na nau do Estado. Pela dona da casa e pelo mano da casa. *(Todos brindam)*.

PEPA. — *(Erguendo o copo)* Con permiso de la autoridad.

SERAFIM. — Olé! olé!

PEPA. — Yo brindo por la presidencia, por los aficionados del matrimonio y por toda la asistencia. Vaya por ustedes!

VICENTE. — Venga la pá. (*Brindam todos*).

ERNESTO. — E eu, minha senhora, brindo pelas sócias solteiras da Liga da mão.

TODOS. — Hip, hip, hurrah!

SERAFIM. — (*Baixo, a Pepa*) Tinha muito gosto em dar a V. Ex.^a umas liçõesinhas de dança.

PEPA. — Vaya usted a mi casa mañana por las 4 y media.

SERAFIM. — A's 4 e meia? Lá estarei sem falta.

CLAUDINA. — Agora tem a palavra a secretária.

ERNESTO. — Mau! Já vejo que fala a mobília toda.

CLAUDINA. — A nossa boa amiga vae fazer uma circumferencia, que tem por titulo... Como é, D. Felisbela?

FELISBELA. — «O casamento debaixo do ponto de vista poético ou o matrimónio, chave d'ouro da civilisação contemporânea.»

PINTO. — Se a D. Felisbela desse licença, eu queria dizer antes umas palavrinhas, estilo fino.

CLAUDINA. — Cale a bôca! O mano o que está é grosso.

JULIETA. — E, se ficasse a conferencia para depois?

SERAFIM. — É verdade. Eu proponho que, antes da parte literária, se trate da parte do programa que diz respeito às diversões dramático-coreográficas.

TODOS. — Apoiado! Apoiado!

LUZIA. — (*Indicando Chico*) Este senhor vae recitar.

CHICO. — O' minha senhora!...

JULIETA. — Não se faça rogado.

TODOS. — Então! Então!

VICENTE. — Um bocado de Shakespeare, por exemplo.

ERNESTO. — É verdade! Podia ser um pedaço do «Otélo.»

CHICO. — Mas como? Trata-se duma peça de capa e espada e não tenho guarda roupa.

PINTO. — Capa e espada? Tudo se arranja.

CHICO. — Ah sim? (*Pinto sae precipitadamente*) Vocencias conhecem o «Otélo»?

CLAUDINA. — O dos Irmãos Unidos?

BEMVINDA. — Não me fale nisso. Tenho uma raiva a hospedarías e casas de pasto...

CHICO. — Perdão. O «Otélo» não é uma casa de pasto; é uma peça de teatro...

CLAUDINA. — Ah! Já sei! É como as «Intrigas no Bairro».

CHICO. — Exactamente. O «Otélo» é as intrigas no bairro dos doges em Veneza.

PINTO. — (*Entrando com uma capa de oleado e uma espada*) Pronto! Cautela com a espada

que foi do mano. A capa é minha. Foi o que se poudé arránjar. (*Ajuda Chico a arránjar-se*)

FELISBELA. — Isso é uma tragédia d'inverno.

CHICO. — Porquê, minha senhora?

FELISBELA. — Como mete capa de oleado...

CHICO. — (*Que se tem arránjado*) Só quando está mau tempo. De verão mete guarda-pó. Atenção...

VOZES VARIAS. — Schiu! Silencio!

CHICO. — (*Sae um pouco, pondo o capuz pela cabeça. Volta de espada desembainhada e capa cruzada*) Que tenébras tão cheias de escuridão!

CLAUDINA. — Crédo! Até mete medo!

BEMVINDA. — Aquilo é a fingir.

CHICO. — (*Apontando um retrato*) Que vejo além? Que é aquilo?

PINTO. — Aquilo é o retrato do falecido defunto da mana.

CHICO. — Mau! Não me interrompa.

TODOS. — Fóra o Pinto! Fóra! Fóra!

CHICO. — (*Declamando e apontando uma porta*) Se os meus ouvidos não me iludem, sinto passos. Quem vem lá?

PETRONILHO. — (*Entrando*) Gente de paz, camarada!

TODOS. — Fóra o major! Fóra!

PETRONILHO. — Fóra o quê?

FELISBELA. — Cale-se, tio! Este senhor está a fazer uma scena cómica.

PETRONILHO. — Está bem. Já me calo.

AS TREZ PEQUENAS. — Continue... Continue...

CHICO. — (*A Ernesto*) Que ralo hei-de eu dizer mais? (*Continua a declamar*) Tenho sede. sede de vngança. Aquela mulher, (*Aponta Felisbela*) aquela megêra, (*Aponta Claudina*), aquela bruxa, (*Aponta Bemvinda*)

AS TREZ. — (*Indignadas*) Oh!

CHICO. — (*Declamando*) Hei-de mata-las. Hão-de morrer (*Acenando com a espada*) às mãos do meu punhal. (*Cresce sobre Claudina*)

CLAUDINA. — Ai Jesus! Crédo! Meta! Isso para dentro!

CHICO. — (*Declamando*) Já viste por acaso o olhar dum morto?

CLAUDINA. — Se vi! O olhar do meu defunto que Deus tem.

CHICO. — (*Declamando*) E' um olhar que fulmina, senhora D. Claudina, um olhar que gela, senhora D. Felisbela, um olhar que horripila, amigo Chila, um olhar que enfia, amigo e sr. José Maria. (*Mudando de tom*) Mas se êle ha tanta mulher! Na luz do seu olhar tão languido e tão doce, uma lagrima celeste limpou se da poeira e entrou no salão. *To be or not to be!* Aqui é que está a França. (*Retira-se um pouco cumprimentando*).

TODOS. — Bravo! Bravo!

FELISBELA. — De quem são esses versos ?

CHICO. — De Camões, minha senhora.

CONSELHEIRO. — (*Apertando a mão a Chico*) Muito bem, muito bem ! O meu ilustre amigo fez-me lembrar o Teodorico no «29 ou Honra e Glória».

SERAFIM. — Sim senhor ! Bonitas atitudes. Onde foi a sua escola ?

CHICO. — Eu não tenho escola. Sou do Teatro Livre.

SERAFIM. — Agora um bocadinho de musica para entremear. (*A Claudina*) A V. Ex.^a compete ir para o canto. (*Indica o piano*).

CLAUDINA. — Para o canto.

SERAFIM. — Cantar ?

CLAUDINA. — Cantar, eu ? Tinha graça.

TODOS. — Cante, cante, D. Claudina . . .

CLAUDINA. — Mas eu não sei,

PINTO. — Sabe, sim. Cante aquêlo bocadinho da mão.

TODOS. — Da mão ?

CLAUDINA. — Sim, uns versos de meu marido que Deus haja.

PINTO. — Para pedir a mão da mana.

TODOS. — (*Sucessivamente*) Tem graça ! Diga, D. Claudina ! Diga os versos da mão !

CLAUDINA. — Esses não digo, porque em chegando ao meio, sempre me repuxam o choro.

ERNESTO. — O quê ? E' poesia que tem repuxo no meio . . .

PINTO. — A mana é que tem. Chora sempre em chegando ao tiro-liro.

CLAUDINA. — (*A quem têm pedido muito*) O' mano, acompanhe-me.

PINTO. — A mana vai saír ?

CLAUDINA. — Vou cantar. Já agora tenho que fazer a vontade . . .

PINTO. — Ah ! (*Senta-se ao piano e toca com um dedo só*)

CLAUDINA. — (*Canta*) O' . . . (*Pinto desafina*) O' . . . (*Pinto desafina*) Então, mano, isso vai ou não vai ?

PINTO. — A mana é que está a fazer ó-ó e não passa daí . . . Agora . . .

CLAUDINA. — (*Cantando*)

O' mão ditosa que eu desejo em vão,
O' mão formosa que eu em vão desejo,
O' mão de rosa, de rosa em botão,
O' mão cheirosa, quem te desse um beijo!
O' mão de fada por quem eu suspiro,
O' mão nevada pela qual almejo
O' mão rosada, tiro, liro, liro . . .

(*Desata a chorar*)

PINTO. — Eu não disse ?

VICENTE. — Lá começa o repuxo a trabalhar.

TODOS. — Então, D. Claudina ? !

CLAUDINA. — Não posso ! Em chegando ao tiro, liro, liro . . . lembra-me muito o meu defunto . . .

FELISBELA. — Pelo que vejo, seu marido era um grande poeta !

CLAUDINA. — Se era ! Fazia estes sonetos com uma perna ás costas.

BENVINDA. — Agora por perna . . . Onde está o major ?

JULIETA. — Está ali a dormir.

CHILA. — O' major ! Acorde ! . . . Então você não faz nada ?

PETRONILHO. — Nada o quê ?

SERAFIM. — Qualquer coisa : recitar.

VICENTE. — O sr. major podia fazer a cançoneta «Sempre a andar».

PETRONILHO. — Se não estivessem aqui senhoras, dizia-lhe uma cançoneta que eu cá sei.

TODOS. — Diga ! Diga !

PETRONILHO. — Não digo . . .

SERAFIM. — Nesse caso, proponho que passemos aos exercicios coreográficos.

AS RAPARIGAS E RAPAZES. — Isso ! Isso !

AS TRES PEQUENAS. — (*Por sua vez*) Uma valsa ! Uma polca ! O pás de quatrel !

CLAUDINA. — Quem manda é sr. Serafim. E' o director da dança.

SERAFIM. — Todo o baile que se présa deve abrir por uma quadrilha : *le quadrille d'honneur*. *Allons, messieurs ! Cherchez vos dames !*

CLAUDINA. — O sr. Serafim ! É melhor não falar inglez.

SERAFIM. — Tem que ser ! E' da pragmatica.

CLAUDINA. — Se é da gramatica, é outro caso.

PEPA. — (*Cercada dos homens*) Pero no puedo bailar com todos.

PINTO. — Tira-se á sorte. Pedrinha, pedrinha, quem quer dançar com a visinha ? (*Passa a mão á vários*) E' o sr. Chila. (*Baixo*) Este raio sempre tem uma sorte. (*Aceita o braço de Felisbela que o veiu buscar*)

SERAFIM. — Vamos á contradança. (*Contando os pares*) Quantos são ? (*Os pares estão dispostos : Conselheiro e Claudina, Major e Bemvinda, Pinto e Felisbela, Chila e Pepa, Vicente e Julieta, Chico e Luzia, Ernesto e Palmira*) Um, dois . . . cinco, seis, sete . . . Falta um par e falta quem toque.

CLAUDINA. — Toca a D. Felisbela.

FELISBELA. — Eu hoje não posso. Estou muito melancólica.

BENVINDA. — Então a Palmirinha . . .

PALMIRA. — Eu, de cór, só sei a *Ave-Maria* de Gounod.

PINTO. — Não faz mal. Dança-se tudo.

BENVINDA. — Então tu, Luzia,

LUZIA.— Eu não toco. Quero dançar. Não sou mênos que as outras.

SERAFIM.— Nesse caso, não ha quem toque.

CHICO.— Se vocencias querem, eu assobfo.

PINTO.— Isto aqui não é praça de touros.

SERAFIM.— Não ha duvida. Tudo se arranja. Eu canto.

TODOS.— Bravo! bravo!...

SERAFIM.— Mas falta ainda um par...

CLAUDINA.— Entram a Rita e o marçano do sr. Chila.

CONSELHEIRO.— Apesar de democrata, parece-me que esta promiscuidade coreográfica de marçanos e creadas...

CLAUDINA.— Perdão! Não dançam como convivas. Dançam como servos. (Aos dois) Venham para aqui.

CHILA.— (A Pepa) Posso então lá ir ás 5 menos um quarto?

PEPA.— Si.

SERAFIM.— (Dispondo os pares) Está tudo a posto? Atenção! *Chevaliers, saluez!* (Canta) Trá lá lá lá lá lá... *Grand rond...* A' droite! Trá lá lá lá... A' gauche! Trá lá lá lá...

PETRONILHO.— Isto é que me faz bem a perna.

SERAFIM.— *Attention!* Agora, *tout le monde, balancez...*

PINTO.— (Cantando e dançando) O' balancé, balancé! Balancé da neve pura!...

SERAFIM.— Alto!... Alto!...

CLAUDINA.— Ó mano, que despautério é esse? Isto aqui não é Praça da Figueira...

PINTO.— O seu Serafim é que disse *Balancé*.

SERAFIM.— Perdão!... Eu não disse o balancé da Salve Rainha. Disse: *Balancez*, em francês, (Executando) Assim...

PINTO.— Ah!

SERAFIM.— *Autre fois! Grand rond à droite!* Trá lá lá trá lá lá. *Attention! Grand chaine, main gauche...*

CLAUDINA.— Perdão! Não consinto que na Liga da mão direita se façam coisas com a mão esquerda.

SERAFIM.— Nesse caso, *autre fois grand rond* Trá lá lá lá. *Au contraire...* Vira tudo! *Grand chaine, main droite! Suivez!*... *Vite, vite, vite!*

(Ouve-se de subito em baixo um formidavel barulho de garrafas partidas e pouco depois uma campainhada).

PETRONILHO.— Ora que massada! (Todos param inquietos. Vozes: — *Que foi? Que seria? Rita sae!*) Agora que a perna ia tão bem.

BITA.— (Voltando) Desabou um bocado da armação da loja cá de baixo!

CHILA.— (Pondo as mãos na cabeça) O quê? A minha armação? Estou desgraçado! (Sae correndo seguido de Bento).

CLAUDINA.— Que contratempo!

BENVINDA.— Que dissabôr!

PEPA.— Que lástima!

PINTO.— Numá lástima deve êle ter a loja.

ERNESTO.— (Baixo a Pepa, com quem tem estado falando) A que horas?

PEPA.— Mañana, á las cinco. Leve usted sus amigos.

ERNESTO.— Os meus amigos? Não percebo. Emfim! A's 5 lá estaremos. (Afasta-se).

CLAUDINA.— Bem! Que este desastre não interrompa a nossa festa.

PINTO.— Nesse caso, vamos a um bailarico de roda com uma cantiga que eu cá sei, dedicada á mana.

TODOS.— Que é?

PINTO.— A triste viuvinha!

TODOS.— Bravo! bravo! (Forma-se a roda).

PINTO.— (Cantando).

Olha a triste, olha a triste viuvinha!
Ela diz, ela diz, que quer casar...
Ela tem, ela tem, muito que vestir
E tambem, e tambem, tem que calçar.

TODOS.— (Retomando em côro).

Olha a triste, olha a triste viuvinha!
Ela diz, ela diz, que quer casar...
Ela tem, ela tem, muito que vestir
E tambem, e tambem, tem que calçar.

(A roda vae animando. Todos pulam até que se ouve novamente um outro e maior barulho em baixo e gritos furiosos de Chila e de Bento. Todos param de dançar apavorados).

PINTO.— Lá se foi o resto da armação do Chila.

PANO

TERCEIRO ACTO

A scena é dividida em dois compartimentos. No da direita: um quarto de vestir com porta ao fundo, porta e janéla do lado direito, mobília elegante, guarda-fato praticavel, e um biombo grande. No da esquerda, uma saléta com porta ao fundo. Entre os dois compartimentos uma porta de comunicação.

SCENA I

NA ESQUERDA: CONSELHEIRO E JOAQUINA

(Quando sobe o pano, o Conselheiro, no compartimento da esquerda, lê um jornal. Suspende a leitura para mirar o relógio e tocar um timbre. Entra Joaquina).

CONSELHEIRO. — A senhora disse onde ia?

JOAQUINA. — Foi aqui ao lado.

CONSELHEIRO. — Mau! A modos que é convivencia de mais! Que lá foi fazer?

JOAQUINA. — Eu sei lá! Éla não me dá contas da sua vida.

CONSELHEIRO. — Bem! Esperarei.

JOAQUINA. — No seu caso, sr. Conselheiro, não esperava.

CONSELHEIRO. — Hein, porquê?

JOAQUINA. — A senhora, desde que foi á *soirée* aqui ao lado, está com éla...

CONSELHEIRO. — Com éla?

JOAQUINA. — Com uma grande bôlha! Tanto que já me despedi.

CONSELHEIRO. — Sim?

JOAQUINA. — Pois! Esta casa não me serve. Estou farta.

CONSELHEIRO. — Deixe lá! A senhora tem bom génio. Aquilo são repentés de hespanhola.

JOAQUINA. — *(Rindo)* De hespanhola! Ah! Ah! Deixe-me rir!

CONSELHEIRO. — De quê?

JOAQUINA. — A senhora é tão hespanhola como eu sou de Caneças.

CONSELHEIRO. — *(Espantado)* Ahn?! Que diz voce-mecê?

JOAQUINA. — E' como lhe canto. Aquilo de se fingir hespanhola foi fateixa que éla deitou ao sr. Conselheiro. E' portuguéza da gêma.

CONSELHEIRO. — Será possível? *(Ouve-se uma campainhada).*

JOAQUINA. — Ahi vem éla.

CONSELHEIRO. — Vou pôr tudo em pratos limpos.

JOAQUINA. — Assim como assim... Já estou despedida *(Sae)*.

SCENA II

NA ESQUERDA: CONSELHEIRO E PEPA

CONSELHEIRO. — *(Muito irónico)* Buenos días, hermosa Pepitita.

PEPA. — *(Secamente)* Buenos.

CONSELHEIRO. — Tienes algo?

PEPA. — Tengo que usted es el tío mas sin verguenza que hay en el globo terráqueo.

CONSELHEIRO. — Sim? Não tenho verguenza? Porquê?

PEPA. — Sabe usted do ênde vengo? De casa dessa... de la Claudina. Basta de comédia, señor!

CONSELHEIRO. — Isso digo eu. Basta de comédia!

PEPA. — Usted es un embustéro.

CONSELHEIRO. — E usted una grande pantominéra. Sei tudo.

PEPA. — Yo tambien!

CONSELHEIRO. — Abaixo a mascara! A senhora não é hespanhola.

PEPA. — *(Em bom portuguez)* Quem foi que lhe disse isso?

CONSELHEIRO. — Vê?!... Cahiu! Para que foi esta farçada?

PEPA. — Farçada já era o anuncio que fêz com que nos conhecessemos.

CONSELHEIRO. — Perdão! O meu anuncio dizia: «Pede-se senhora hespanhola para encaminhar cavalheiro respeitavel na pratica da lingua de Cervantes.»

PEPA. — O senhor não queria ser encaminhado como discipulo. Queria, mas era desencaminhar a professôra.

CONSELHEIRO. — Afinal que aprendi eu?

PEPA. — Burro velho não aprende linguas.

CONSELHEIRO. — *(Furioso)* A senhora chama burro a um conselheiro d'Estado? Isso é ofensa e gorda.

PEPA. — Para os burros! O melhor é acabarmos com isto. O senhor não passa dum grande cágado...

CONSELHEIRO. — Cágado?

PEPA. — Tão cágado que anda a arrastar a asa á tartaruga aqui do lado.

CONSELHEIRO. — Isso é falso.

PEPA. — Disse-mo éla. Contou-me tudo a sr.^a D. Presidenta da Liga das velhas gaiteiras *(Acen-*

ando bem) Eu lhes darei a Liga. O que élas lá uerem são patos como você?

CONSELHEIRO. — A senhora prefere galos com esporões.

PEPA. — Galos? Com esporões? Não percebo.

CONSELHEIRO. — (*Mostrando-lhe a espóira*) Quem é o dono desta prenda?

PEPA. — Sei lá!

CONSELHEIRO. — Sei eu. Encontrei-a ali no corredor, junto á porta da escada.

PEPA. — Que prova isso?

CONSELHEIRO. — Prova que a senhora mete cavalaria cá em casa.

PEPA. — Ora não seja tólo... Vá para a velha.

CONSELHEIRO. — O que eu devia era mandá-la para o maior...

PEPA. — (*Crescendo para elle*) Você ameaça-me? Isso é sério.

CONSELHEIRO. — (*Amansando*) Sério não é. É uma figura de retórica.

PEPA. — Para a figura lhe vou eu e sem retórica, se você se faz fino.

(*Tocam á campainha*)

CONSELHEIRO. — Então, menina, olhe que vem gente de fóra.

PEPA. — Provavelmente é a sua noiva, a D. Pro-cópia do tiro-liro.

CONSELHEIRO. — O' diabo! Não convem que me veja! (*Passa para o compartimento da direita.*)

SCENA III

NA ESQUERDA: PINTO E PEPA

NA DIREITA: CONSELHEIRO

PINTO. — (*Puzando as calças*) Usted dá licença?

PEPA. — Passe usted, señor Pollo...

PINTO. — Não sei se venho importunar.

PEPA. — Usted es siempre oportuno.

PINTO. — Oportuno? Bueno... bueno... Pois não par... para...

PEPA. — Para arreglar la ventana?

PINTO. — Para arreglar la ventana e para outra coisa...

PEPA. — Que más?

PINTO. — Para lhe dizer... Sim... Eu não sei se V. Ex.ª...

PEPA. — Hombre! Vaya! Está usted hablando por un conta-gotas?...

PINTO. — Pois, minha senhora... Não está cá ninguem de fóra?

PEPA. — Nadie.

CONSELHEIRO. — (*Que tem estado escutando e por fim espreitou pela frincha da porta*) O Pinto!

PINTO. — Lá vae! Amo-a, minha senhora!

PEPA. — Que me dices, Pollo?

PINTO. — La verdad.

CONSELHEIRO. — Eu mato este pôlho... quero dizer: este pulha...

PINTO. — Desde que vossencia foi a casa da mana tenho passado mais tormentos que a nau Catarineta... Apanhei agua sem chover, uma péga de cafr, um dia sem comer, uma noite sem dormir.

PEPA. — Habla usted em verso?

CONSELHEIRO. — No verso lhe prego eu dois pontapés não tarda nada.

PINTO. — Se fiz verso, foi sem me sentir, Por sua causa trago a cabeça perdida.

PEPA. — Eso no es verdad.

PINTO. — Se não fosse verdade, eu arriscava-me a cá vir depois do que me sucedeu ante-hontem?

PEPA. — Que le pasó?

PINTO. — Ora essa! Então o susto daquêl cavalheiro entrar, eu ter que fugir e, para maior azar, perder uma espóira.

CONSELHEIRO. — Ai, o patife! Era êle! (*Procura a espóira no bolso.*)

PEPA. — Vaya! Tiene usted caballo?

PINTO. — Tenho! Tenho lá em casa.

PEPA. — Pero no lo he visto jamás.

PINTO. — Não saio nêle para o não estragar. Por causa da espóira arranhei um sarlho que não imagina. Tenho a espóira a picar-me na consciencia.

CONSELHEIRO. — (*Entreabrindo a porta e picando Pinto numa nádega com a espóira.*) Ah, ladrão! (*Fecha a porta.*)

PINTO. — Ai, Jesus!

PEPA. — Que le duele? La consciencia?

PINTO. — (*Coçando a parte picada.*) Não, minha senhora. Um pouco mais abaixo. Que diabo foi isto? Para pulga tem os dentes muito compridos.

PEPA. — Pero que tiene usted?

PINTO. — Não é nada. É um nervoso que me costuma dar nas calças... (*Tocam a campainha.*) Será o conselheiro?

PEPA. — Debe ser la hermana de usted.

PINTO. — A mana? Valha-me Deus! Esconda-me, minha senhora.

PEPA. — Pero d'onde?

PINTO. — Na carvoeira, debaixo da chaminé, seja onde fôr.

PEPA. — Allá! (*Indica o lado direito Conselheiro, que está espreitando, esconde-se atrás do blombo.*)

PINTO. — (*Entrando para a direita.*) Se a mana perguntar por mim, diga-lhe que estou na repartição.

PEPA. — (*Fechando-o á chave.*) Dois! (*Pinto*

entra e põe-se a espreitar pela fechadura. Conselheiro vem por detrás dele, pé ante pé, e pica-o novamente).

PINTO.— (*Voltando-se espavorido*) Que é isto?
CONSELHEIRO.— Sou eu.

PINTO.— (*Coçando-se*). Ó sr. conselheiro! Que confiança é esta! Eu não sou nenhum burro. Sou amanuense.

CONSELHEIRO.— Foi, foi... Deixou de o ser. Ouvi tudo. (*Mostra-lhe a espórra*). Conhece!

PINTO.— (*Levando a mão á cara*). Ai Jesus! Meu pobre olho! (*Continuam gesticulando*)

SCENA IV

NA ESQUERDA: PEPA E MAJOR PETRONILHO.
NA DIREITA: PINTO E CONSELHEIRO.

PEPA.— (*Que tem subido até á porta*). Pase usted, señor comandante.

PETRONILHO.— (*De rosa ao peito e sobretno do braço*). Parece-me que fui pontual. (*Tira o relógio*). Quatro e um quarto.

PEPA.— Pontualidad militar.

CONSELHEIRO.— (*A Pinto*). Está despedido da repartição e da minha estima.

PEPA.— Viene usted hablar-me del gato?

PETRONILHO.— Não, minha senhora. Agora o gato é outro.

PEPA.— Siente-se usted y hable.

PETRONILHO.— Peço desculpa; mas não me sento. Não sou homem que fale de cadeira,

PEPA.— (*Indicando a perna*). Por eso de la pan-torilla?

PETRONILHO.— (*Fazendo-lhe uma festa na cara*) Ah, sua brejeira!

CONSELHEIRO.— (*A Pinto*) Hei-de tirar-lhe o pão...

PINTO.— Fale baixo por causa da mana...

PETRONILHO.— Quando estou ao pé de vóssencia nem me lembro que sou reformado. Parece que sou do activo. (*Tenta beijá-la*).

CONSELHEIRO.— (*Que foi espreitar pela fechadura*). Não é a sua mana. É' o major.

PINTO.— O major? (*Vae espreitar*).

PEPA.— (*Esquivando-se ao major*). Es usted mas inconveniente que el gato...

PINTO.— (*Espreitando*) Está aos beijos a éla.

CONSELHEIRO.— (*Desviando Pinto para vér*). Aos beijos? Ai o maroto!

PINTO.— Aos beijos nas costas de V. Ex.ª.

PEPA.— Pero... si viene mi tio carlista...

PETRONILHO.— Ora adeus! Carlista era a minha avó.

(*Tocam á campainha*).

PEPA.— Es elle.

PETRONILHO.— Éle quem?

PEPA.— Mi tio.

PETRONILHO.— Isso é sério? O tio existe?

PEPA.— Formal. Si lo pilla a usted aquí, lo rompe de médio a médio.

PETRONILHO.— Então retiro-me. Não gosto de vér bater em ninguem.

PEPA.— Pase usted por aquí. (*Indica a direita*)

PINTO.— Éle aí vem. Toca a safar...

CONSELHEIRO.— Outro! Que quer isto dizer? (*Metem-se os dois atraz do biombo. Major entra, examina rapidamente a casa toda com ar muito assustado, abre o guarda-vestidos e mete-se dentro. Pinto vai pé ante pé e fecha-o á chave*).

PEPA.— (*Durante o jogo de scena*): Trez. (*Fecha a porta de comunicação á chave*).

SCENA V

NA ESQUERDA: PEPA E SERAFIM—NA DIREITA: CONSELHEIRO, PINTO E PETRONILHO.

PEPA.— (*Vendo Serafim hesitar á porta*). Está usted limpiando los piés?

SERAFIM.— Não, minha senhora. Estou a vér se entro com o pé direito. Na vida, como na dança, é sempre com o pé direito que se deve entrar.

CONSELHEIRO.— (*A Pinto*). Quem é?

PINTO.— (*Que veio espreitar*). E' o Serafim!

CONSELHEIRO.— Mau! Temos dança.

PEPA.— Pero, D. Serafim, a que debo el honor de su visita?

SERAFIM.— Minha senhora. A vida para uns é um galope desenfreado, para outros é uma alegre mazurca, para outros ainda uma valsa dolente.

PEPA.— Está usted hablando ballarinamente!

SERAFIM.— Para mim a polca... quero dizer, a porca da vida tem sido uma dança de ródá em que nunca tive par.

PEPA.— Baila usted siempre sólo?

SERAFIM.— Tudo quanto ha de mais sólo?

PINTO.— Estão a falar em sólo. Irão jogar as cartas!

CONSELHEIRO.— O que éle precisava era um trunfo nos queixos.

PEPA.— Que lástima bailar solito!

SERAFIM.— Se vossencia quizesse, já eu podia dar á perninha acompanhado.

PEPA.— Pero que maestro de baile más raro!

SERAFIM.— (*Calndo-lhe aos pés*). Eu amo-a, minha senhora.

PINTO.— (*Que tem estado a espreitar*). Declaro agora o naipe. Para si é paus, sr. Conselheiro.

CONSELHEIRO. — (*Furioso*). E ter eu que me fechar em copas!

PEPA. — Que dice usted?

SERAFIM. — Que, se me não atende, eu... faz-me um certo transtorno... mas suicido-me *et c'est fini, la contredanse!*

PEPA. — Deje-se usted de tonterias. Yo no soy libre.

SERAFIM. — O quê? Já tem par?

PEPA. — No es eso. Hablo de mi tio.

SERAFIM. — O tio carlista? Não ha duvida. Ele dança?

PEPA. — No baila... pero, si nos vê, le toca a usted la pavana...

SERAFIM. — (*Muito teso*) Toca-me a pavana. Danço.

PEPA. — Si, hombre. Si lo encuentra lo hace em polvo.

SERAFIM. — (*idem*) Polvo? De caldeirada? Gosto.

PEPA. — Pero mire usted que mi tio es um leon, es un toro.

SERAFIM. — Não tem duvida. Já fui forçado numa corrida de canastras.

PINTO. — Estão a falar em toiros.

CONSELHEIRO. — Deve ser a meu respeito.

PEPA. — Pero que valiente es usted!

SERAFIM. — Sou muito, graças a Deus. Só uma cousa me mete medo neste mundo.

PEPA. — La muerte?

SERAFIM. — Não, minha senhora. As carochas... Metem-me uma impressão!...

(*Tocam a campainha*)

PEPA. — Es elle!

SERAFIM. — (*assustado*) Ele quem?

PINTO. — (*A Conselheiro*) Agora deve ser a mana.

CONSELHEIRO. — E' só quem falta.

PEPA. — Es mi tio.

SERAFIM. — (*Levantando-se espavorido*) O' diabo! A casa não tem outra saída?

PEPA. — No tiene, nó! Entre usted allá. (*Indica a direita*)

PINTO. — Al vem outro.

(*Pepa abre a porta de comunicação a Serafim. Este entra precipitadamente entalando Pinto atraz da porta. Dirige-se ao biombo onde o conselheiro se foi esconder. O biombo começa a andar. Serafim, assustado, dirige-se ao guarda fato. Ouve rosnar o major e joga para a janela onde se esconde. Pinto vae e fecha as portas de dentro.*)

PEPA. — (*durante o jogo de scena, fechando a porta de comunicação.*) Quatro.

SCENA VI

DA ESQUERDA, PEPA E CHILA — NA DIREITA, CONSELHEIRO, PINTO, MAJOR (*no guarda fato*) E SERAFIM (*na janela*)

CHILA. — (*entrando de casaco branco e um embrulho pendurado no dedo*) Desculpe minha senhora, eu vir nesta figura, mas tenho estado com uma lampreia urgente entre mãos.

PEPA. — Está usted en su casa.

PINTO. — (*Espreitando*) Ainda não é a mana, é o Chila. (*Afasta-se da porta*).

CONSELHEIRO. — Isto não é casa; é uma caserna.

PINTO. — Pois ela dá quartel a todos.

CHILA. — Permita, D. Pepa que lhe diga: desde que ontem a vi tenho andado em ponto de rebuçado.

PEPA. — De caramelo! Vaya!

CHILA. — E, para lhe provar que pensei muito em si, trago-lhe aqui uns bolinhos da minha lavra.

CONSELHEIRO. — (*Espreitando*) Quer fazer-lhe a boca doce. Traz-lhe bôlos.

PINTO. — Com papas e bôlos se enganam os conselheiros.

CONSELHEIRO. — (*Indo a ele*) O' amigo, pouca confiança! (*Continuam altercando*)

PEPA. — Muchas gracias!

CHILA. — Quando me lembro de usted, esqueço-me tudo... Até já me esqueceu o desastre da armação.

PINTO. — Estão falando em armação.

CONSELHEIRO. — A quem o dizes.

PEPA. — Pero que quiere usted decir con todo eso?

CHILA. — Quero dizer que V. Ex.^a vive só... não é verdade?

PEPA. — Con mi tio!

CHILA. — (*sorrindo*) Eu sei... Eu sei... Eu tambem já tenho sido tio

PEPA. — Usted?

CHILA. — Sim. Quando calha arranjar alguma sobrinha...

PEPA. — Que tio más gracioso!

CHILA. — Agora, por exemplo... Se a D. Pepa quizesse aumentar a familia, meter mais um tio...

CONSELHEIRO. — Ó seu Pinto, que me diz você áquilo?

PINTO. — Para confeiteiro não vae mal.

CHILA. — E demais um tio que está para ser seu nhorio.

PEPA. — Como?!

CHILA. — Tenciono casar com a D. Claudina... Já a pedi em casamento e éla não disse que não.

PEPA. — Usted tambien! Pero el consejero...

CHILA. — O Conselheiro? Tinha graçal Aquilo é um idiota, um pobre patéta...

PINTO. — Ó sr. Conselheiro! Estão a falar em si.

CONSELHEIRO. — Em mim? Que dizem êles?

PINTO. — Não me atrevo a repetir.

CONSELHEIRO. — Sê é verdade, diga...

PINTO. — Verdade é... mas...

CONSELHEIRO. — Homem, diga...

PINTO. — Que V. Ex.^a é um idiota!

CONSELHEIRO. — Então isso é verdade?

PINTO. — E' verdade êles estarem a dizer...

CHILA. — (A Pepa) E' como lhe estou contando. A D. Claudina gosta de mim. Foi éla própria que mo disse.

PEPA. — La estoy aguardando.

CHILA. — (Aterrado) Ela vem cá?

PEPA. — No puede tardar...

CHILA. — (Baixo) Ó diabo! (Alto) Agora me lembro que deixei a lampreia ao lume. Se me dá licença... Até já... (Sobe)

PEPA. — No se vá usted todavia...

CHILA. — Vou... vou... Nós voltaremos a falar. Tocam a campainha).

PEPA. — Es élla!

CHILA. — Se me dá licença, saio pela cosinha

PEPA. — Por la cocina, no! Por allá... (Indica a direita).

CHILA. — Até depois! (Aparte) Olha que espiga se a D. Claudina me vê! (Passa para a direita. Pepa fecha-lhe a porta. Conselheiro e Pinto escodem-se com o biombo).

PEPA. — E cinco!

CHILA. — A cosinha deve ser por aqui. (Abre a porta da direita baixa e espreita. Conselheiro e Pinto vão por detrás, empurram-no e fecham a porta).

CONSELHEIRO. — Com que então idiota, hein?

PINTO. — (Indo espreitar) Quem será agora?

SCENA VII

NA ESQUERDA: PEPA, JOAQUINA, DEPOIS CHICO, ERNESTO E VICENTE
 NA DIREITA: CONSELHEIRO E PINTO, MAJOR SERAFIM E CHILA FECHADOS

JOAQUINA. — Minha senhora. Estão lá fóra três rapáses.

PEPA. — Sim, bem sei. Manda-os entrar e de caminho váe dizer á D. Claudina e ás outras que as espero. (Joaquina sae). Só faltavam estes trez garraios para o carro estar completo.

ERNESTO. — (Entrando com Chico e Vicente). Dá licença, D. Clara?

PEPA. — Pois não!

ERNESTO. — Eu não lhes dizia que era portuguesa!

PEPA. — Pois sou e muito folgo em vê-los nesta vossa casa.

CHICO. — Poderemos saber a razão por que nos mandou cá vir?

VICENTE. — Todos juntos?

PEPA. — É muito simples. Hontem, segundo me disseram no baile, agradel a todos três, não é assim?

OS TRES. — É certo.

PEPA. — Pois muito bem. Pois a mim todos três me agradaram.

CONSELHEIRO. — (Depois de espreitar). Isto é demais.

PINTO. — Que é, sr. Conselheiro?

CONSELHEIRO. — Veja, veja! Agora até estes trez frangalinhos!

PINTO. — (Que foi espreitar). Sempre o sr. Conselheiro está com uma galinha.

VICENTE. — (A' Pepa). Vossencia está-nos disfrutando.

PEPA. — Deus me livre de tal! O peor é que são todos três tão simpáticos, tão insinuantes, que não sei por qual me resolva. (Ri irónicamente). Ah! Ah!

ERNESTO. — Está-nos em casa.

CHICO. — Também me parece.

CONSELHEIRO. — Eu é que não aturo mais este desafôro! (Bate com força na porta de comunicação).

ERNESTO. — Que é isto?

CONSELHEIRO. — Abra, minha senhora!

CHICO. — Quem é?

PEPA. — Não se assustem. (Baixo). E a velha que não chega!

CONSELHEIRO. — Abra, senão arrombo.

ERNESTO. — Conheço esta voz!

PINTO. — Já lhe disse que abra.

VICENTE. — Vejamos o que é isto. (Abre a porta).

CONSELHEIRO. — (Passando ao compartimento da esquerda) Que pouca vergonha é esta aqui?

OS TRES. — (Idem). O conselheiro!

PINTO. — E' verdade! Que pouca vergonha é esta aqui?

VICENTE. — Olha o Pinto calçado!...

PINTO. — Calçado é o grande raio que o parta.

CONSELHEIRO. — Minha senhora, exijo uma explicação; mas uma explicação decisiva, completa e peremptoria.

PINTO. — Eu também exijo uma peremptoria com...

JOAQUINA. — Minha senhora! Af vêm a D. Claudina e as meninas.

TODOS. — O co'a breca! Ó diabo! (*Entram todos de cambulhada para a direita*).

PEPA. — (*Fechando rapidamente a porta e vindo das gargalhadas*). E três... oito. (*A Joaquina*). Entre a quadrilha da mão direita! (*Joaquina sae*).

SCENA VIII

NA ESQUERDA: PEPA, CLAUDINA E JULIETA
NA DIREITA: OS OITO HOMENS

CLAUDINA. — Minha boa amiga! Desculpe-nos virmos tão tarde; mas tenho estado á espéra do conselheiro.

JULIETA. — E tambem estamos em cuidado com o tio José Maria. Ainda não veiu da repartição.

PINTO. — (*Que espreitou pela fechadura*). Agora é que é a mana! Ai, Jesus! (*Afasta-se*).

VICENTE. — (*Que espreitou tambem*). E a Julieta? Adeus, casamento!

CONSELHEIRO. — (*a Vicente*). Mas que veiu você cá cheirar?

VICENTE. — Eu vim com este. (*Indica Chico*).

CHICO. — E eu com este. (*Indica Ernesto*).

ERNESTO. — E eu vim com estes dois. E o sr. Conselheiro?

CONSELHEIRO. — Eu... eu vim com este. (*Indica Pinto*).

VICENTE. — E você, seu Pinto?

PINTO. — (*Furioso*). Bolas, meu amigo, bolas!... Ora a minha vida!

CLAUDINA. — (*Que tem estado conversando com Pepa*). Veja, minha boa amiga, em que situação m'acho. Trez homens a pretenderem a minha mão. O conselheiro, o sr. Chila, para os quaes me não sinto muito inclinada.

PEPA. — E quem mais?

CLAUDINA. — E o filho do Chila, o sr. Junior... A esse sinto que não direi que não.

JULIETA. — O Vicente? A tia está enganada.

CLAUDINA. — Enganada eu? Não me parece!

JULIETA. — De quem êle gosta é de mim.

CLAUDINA. — Ora a toleirôna! Pois se ainda ontem o menino Junior me disse que toda a sua felicidade dependia dum sim que eu lhe desse...

JULIETA. — Referia-se ao consentimento da tia no nosso enlace.

CLAUDINA. — Deixe-se disso, menina. Ainda está muito nova para pensar em casar.

JULIETA. — Eu estarei nova; mas a tia está muito velha.

CLAUDINA. — Ó sua atrevida! Você leva uma bofetada na cara.

PEPA. — (*Interrompendo*) Entonces! Por Dios!

CHICO. — Isto afinal foi uma cilada.

VICENTE. — Mas que desvergonhada!

PINTO. — É, agora, se entrasse aqui a mana!

ERNESTO. — Eu metia-me no guarda-fato.

CONSELHEIRO. — Está lá o major!

TODOS TRES. — O quê?

CHICO. — Eu fugia para a janéla.

PINTO. — Está lá o Serafim...

OS TRES. — O quê?

PINTO. — (*A Vicente*) E all (*Indica a direita baixa*) está o seu pae.

VICENTE. — Tambem o papá!

PEPA. — (*A Claudina e Julieta que teem estado discutindo acaloradamente*) No se apuren ustedes. Yo las pondré de acuerdo las duas.

SCENA IX

NA ESQUERDA: AS MESMAS, MAIS JOAQUINA, FELISBELA, BEMVINDA, LUZIA E PALMIRA.
NA DIREITA: OS MESMOS, NAS MESMAS CONDIÇÕES

JOAQUINA. — A sr.^a D. Felisbela, a D. Bemvinda e as meninas.

BEMVINDA. — (*Entrando*) Viémos tarde? A culpa foi das pequenas. Estiveram á espéra dos rapáes.

PALMIRA. — Sabes, Julieta? O Ernesto não passou.

LUZIA. — Nem o Chico.

FELISBELA. — O sr. Pinto ainda não veiu, pois não?

JULIETA. — Não.

BEMVINDA. — (*A Felisbela*) O tio major está mealhlor da perna?

FELISBELA. — Ora se está! Saiu todo alroso, de flôr ao peito.

CLAUDINA. — E' extraordinário. Os homens parece que se *eclippissaram* todos.

TODAS. — E' verdade!

PINTO. — Agora é que se justou todo o prédio. Está bonito, está.

CHICO. — (*A Pinto*) Desta vez é que a sua mana lhe préga umas calças em primeira mão.

VICENTE. — (*Cantarolando*).

O' Piuto das Calças! Pinto,
Quem te mandou aqui vir?

PINTO. — E você? Bonitos exemplos dá ao seu pae que, coitadinho, está ali entalado.

CONSELHEIRO. — E para isto me deu Sua Magestade a carta de conselho!

CLAUDINA. — (*A Pepa*) Estou muito satisfeita com os primeiros resultados da Liga.

PEPA. — Si?

CLAUDINA. — E' verdade. Parece-me que vamos

ter bôdas breve. A nossa amiga, também, se o seu tio dêr licença, ha-de vir a mudar de estado.

PEPA.— Yo ?

BENVINDA.— Pois claro. Então havíamos nós de dar o nó e a nossa amiga ficar desatada !

FELISBELA.— Ah ! isso não.

AS TREZ PEQUENAS.— Pois de certo.

CLAUDINA.— Ora deixa-me vêr quem lhe podemos dispensar na nossa Liga. O Chila pae não lhe faria arranjo ? E' homem estabelecido.

PINTO.— Tive uma idea (*Baixo*) Espérem que' em já lhes canto.

CONSELHEIRO.— Uma idea para quê ?

PINTO.— Para sairmos daqui. Parece-me que ali, naquela casa do lado, no chão, ha um alcapão... que dá para o saguão...

CONSELHEIRO.— Não será ilusão ? Era a nossa salvação

VICENTE.— Póde-se vêr...

CHICO.— (*Abrindo a porta*). O que isto está é escuro como breu.

ERNESTO.— Entrem lá. (*Entram o Conselheiro e os trez. Pinto, que tem ficado para traz, mal os ve entrar, fecha rapidamente a porta à chave*).

PINTO.— Af, cambada ! Agora é que se vai vêr quem é o Pinto calculdo. (*Batem à porta*). Pois sim... Batam com os cotovêlos.

PEPA.— Muchas gracias por los buenos deséos de ustedes... Pero ahora vamos al tẽ. Despues les reservo una surprẽza.

CLAUDINA.— Uma surprẽsa ?

BENVINDA.— O que será ?

PEPA.— Me dispensen ustedes un momento. Vuelvo pronto. (*Sai pelo fundo da esquerda, Pinto, que tem estado a escutar, põe rapidamente as barbas que tira do bolso, veste o sobretudo do major, enfia na cabeça o chapêu do Conselheiro, e, levantando a gola e baixando-se para que o sobretudo lhe encubra as pernas, bate na porta de comunicação*).

CLAUDINA.— Estão batendo.

BENVINDA.— Parece que é ali. (*Aponta a direita*).

FELISBELA.— O melhor é abrir. (*As pequenas vão abrir*).

TODAS.— (*Ao verem Pinto*). Oh !

BENVINDA.— Um homem ? !

CLAUDINA.— Já sei quem é. Deve ser o tio carlista. Com aquelas barbas não pode ser outro...

TODAS.— Sr. carlista ! (*Cumprimentam todas em rasgadas mesuras e Pinto sai às apressas, acesnando com a mão e meneando a cabeça*).

FELISBELA.— Credo ! Que homem tão feio !

BENVINDA.— E que malcreado ! Nem deu as boas tardes !

JULIETA.— Na terra dêle não se usa.

PALMIRA.— Nem tirou o chapêu.

LUZIA.— Talvez seja grande de Hespanha...

CLAUDINA.— Parece impossivel ! Tão baixinho e tão carlista ! (*Entra Pepa com Joaquina, trazenão uma bandeja com um serviço de chá*).

JULIETA.— Sabe ? Já safu...

PEPA.— Quien ?

PALMIRA.— O seu tio ?

PEPA.— Que tio ?

LUZIA.— O tio carlista.

FELISBELA.— E' muito simpático.

CLAUDINA.— E' uma bonita figura.

BENVINDA.— E muito bem educado.

PEPA.— Pero... no compreendo.

CLAUDINA.— O seu tio, que estava ali, bateu á porta, safu, cumprimentou-nos...

PEPA.— Que me dice usted ?...

BENVINDA.— Saiu agora mesmo.

PEPA.— Mi tio ?

FELISBELA.— Em carne e osso.

PEPA.— (*Falando em bom português*) Mas qual tio tem meio tio ? Cartas na mœsa. Nem eu tenho tio, nem êle é carlista, nem eu sou hespanhola.

TODAS.— Oh !

CLAUDINA.— Que me diz ? Então quem é a senhora ?

PEPA.— Alguemlhes vae dar uma lição. Pedí-lhes para cá virem afim de lhes provar que não é com ligas que se conquistam homens.

CLAUDINA.— Que quer a senhora dizer com isso ?

PEPA.— As senhoras levaram mœses a fundar a Liga da mão direita ! Eu, em poucas horas, fundei a da mão esquerda e com tantos sócios como a vossa.

BENVINDA.— Não percebemos.

FELISBELA.— Cheira-me a desafôro.

CLAUDINA.— Pelo que vejo, a senhora é uma grande atrevida.

BENVINDA.— Uma descarada.

JULIETA.— Vamos embora, titi.

PALMIRA e LUZIA.— Vamos embora, mamã.

PEPA.— Não sairão sem que lhes mostre a minha surprẽsa.

CLAUDINA.— Ora ! Mêta a surprẽsa... onde quizer !

PEPA.— Perdão ! Hontem convidaram-me as senhoras para assistir à inauguração da Liga da mão direita. Hoje convido-as eu para assistirem à da mão esquerda.

BENVINDA.— E' de mais, senhora ! Por quem nos toma ?

PEPA.— Por umas velhas gaiteiras à custa de quem me vou rir e a quem é preciso dar uma lição. Vou-lhes mostrar os sócios da minha Liga (*Abrindo a porta da comunicação*) Entrem, minhas senhoras ! (*Nenhuma se move*) Não querem entrar ? Então

vou eu buscá-los. *(Passa para o compartimento? da direita. Não ve ninguém)* Onde estão eles. *(Fecha a porta e vai successivamente abrir os esconderijos. Saem todos, menos o major).*

TODOS.— Que é isto, minha senhora? Que significa esta brincadeira? *(Agitação geral).*

PEPA.— *(Rindo)* Queiram saír. O caminho está desembaraçado.

VICENTE.— Salve-se quem puder! *(Vão todos a saír de tropel pela esquerda e esbarram com as mulheres).*

AS MULHERES.— Oh! *(Agarra-se cada qual ao seu).*

CLAUDINA.— Sr. Conselheiro! Que fazia o sr. nesta casa?

CONSELHEIRO.— Eu lhe digo, D. Claudina. Antes de ser conselheiro...

CLAUDINA.— Responda. Que fazia aqui?

CONSELHEIRO.— Fazia o mesmo que os outros.

CLAUDINA.— *(A Chila)* E o senhor?

CHILA.— Eu vinha á procura do meu filho.

VICENTE.— E eu vinha á procura do meu pae.

PALMIRA.— *(A Ernesto)* O senhor é um infame!

LUZIA.— *(A Chico)* O senhor é um sem vergonha.

BEMVINDA.— No meio de tudo isto, consolá-me a idea que o sr. major não é homem que se meta nestas coisas.

VICENTE.— Pois sim; mas mete-se nos guarda-fatos. Venha vêr. *(Passam Bemvinda e os rapazes para a direita).*

BEMVINDA.— *(Abrindo o guarda-fato)* Oh! *(Ao major)* Saia cá para fóra!

PETRONILHO.— Isso sae êle. Não posso; tenho a perna adormecida. *(Os rapazes puxam por ele.)*

BEMVINDA.— Trema da minha cólera.

PETRONILHO.— Qual cólera, qual fébre amaréla!

FELISBELA.— Salva-se um: o sr. Pinto.

CLAUDINA.— Não admira. E' meu mano!

CONSELHEIRO.— E' verdade. Onde está o Pinto?

OS HOMENS TODOS.— Onde estará êle?

PEPA.— Foi o mais esperto de todos. Foi o único que teve artes de se escapullr.

CLAUDINA.— Pois o mano José Maria tambem cá estava?

PEPA.— Compreendo agora! O tio carlista que viram saír foi êle!

TODOS.— Ah!

CLAUDINA.— Minhas amigas, está dissolvida a Liga. Propôngo que se ponha a bandeira a meio pau.

SCENA FINAL

OS MESMOS E PINTO

PINTO.— *(Entrando muito encolhido)* Dão licença. *(Silencio geral)* Como está D. Pepa?... D. Bemvinda, passou tem?... Como vae, D. Felisbela?... Sua benção, mana!... Minhas meninas!... Sr. Conselheiro!... Amigo Chila!.. Sr. major!... Olá seu Serafim!... Meus senhores... *(Silencio geral)* Então não dizem nada? Ha sessão da Liga?

CLAUDINA.— Ha, ha.

PINTO.— Não sei se cheguei a tempo.

CLAUDINA.— *(Indo a ele, terrível)* Chegou muito a tempo para eu lhe dizer que, de hoje em diante, deixa de ser meu mano e que o expulso da minha casa.

PINTO.— Porquê, mana?

FELISBELA.— Porque o sr. é um Messalino, um Calígula moderno.

CLAUDINA.— E, como tal indigno, de continuar a vestir as calças que albergaram em seu seio a alma diamantina dêsse que em vida foi o meu chorado defunto. *(As mulheres)* E para isto fizemos nós a Liga da mão direita! *(A Pinto, que chora)* Tire as calças!

TODOS.— Larga as calças! Fóra o Pinto Calçudo! *(Caem lhe todos em cima para lhe tirar as calças)*

PINTO.— *(Protestando)* Não posso tirar as calças... Não posso.

TODOS.— Porquê?

PINTO.— Porque não trago ceroulas...

P A N O

5-9-907

Anexo II: *A Recusa: drama em tres actos*

Oswald de Andrade

A Poesia

Primeira em 3 partes

Ed. Paulo Monteiro de 1913



Paronymes

Roberto Montaine

Clara de Castro, irmã de

Joanna de Castro, mulher de,

Alcaminha, Siqueira

João de Souza

Marietta, amiga de Clara

Martins, promotor de Roberto

o primeiro e o terceiro acto, no
palacio do barão de Castro, por
de Joanna e Colera

o segundo em casa de Roberto de
trina

[Large handwritten scribble or signature]

Primeiro ato

Segundo a mãe. A engorda, portar pra
abrir para um tempo. Ao fundo,
porta de comunicação interior. 8^{da}
noite, depois de jantar.

Segundo Primeiro

Clara e Marietta

Marietta (chegando) - Você mandou me
chamar

Clara - Mandei

Marietta (sentando-se ao seu lado) - Mas
o que tá isso? Já não me disse hoje que
estava trinta

Clara - Você sabe quem chegou?

Marietta - Roberto, não é o que tem isso?

Si demas coisas, Feliz

Clara - Feliz!

Marietta - Mas o que tá indo blablablá?

Clara - Um preferencial mesmo pra Roberto,
to mãe nécess

Marietta (rindo-se) - É isso o que faltava!

Clara - Ainda nervosa, não fosse continua assim.

Marietta - Mas assim... estáis ficando doentinha. Então Roberto não vem para se casar contigo... Não é assim não?

Clara - Se continues o que elle me tem feito pensar

Marietta - Mas elle te fez alguma coisa, não, certo?

Clara - Não

Marietta - Então o que é?

Clara - Nada

Marietta - Oh! meu Deus! E nos namora des quando estás para te encontrar! Então já que o que os amigos de Roberto estão pensando...

(Lena)

Outro dia, quando me mostrestes a carta em que elle falava da vinda, estava feliz como um dementeinho... logo Clara e Jorge estavam tristes.

Marietta - Mas porque?

Clara - Porque Roberto não gosta mais de mim

Marietta - Mas que tempiada, meu Deus! Não se: elle não gostava. Te amava e está Clara - É o mesmo

Marietta (rindo perdidamente) É o mesmo mesmo; que los respeito!

Clara - Vou lá, mas Roberto passou bem mais de dois annos sem me escrever uma carta

Marietta - É' historia sua

Clara - Não, segundo annos elle já me escreveria pouco, depois...

Marietta - Mas que novidade! Então eu fôrta a responder?

Clara - Clemente obrig - me a escrever do mais dois cartões que ficaram sem resposta

Marietta - Talvez Roberto não tivesse respondido

Clara - Clemente também me disse isso.

Mas elle me illude muito. Coitado!
 Elle quer muito me ver, cada dia com
 Roberto. Até quando dizem que Roberto
 é um noivo, elle não tem coragem de se
 mencionar.

Maristella - De certo, você também contava
 de o casamento.

Clara - Mas eram as crianças.

Maristella - Ora, claro, mas não menos
 a sena segunda.

... Os meus Joana e Clemente.

Joana (dando o braço ao marido, entra pelo
 varão) - Oh! Maristella, aqui!

Maristella - Chegou aqui, como vai?

Clara - Vou entrar em lá fora?

Clemente (compreendendo) - Oh, Maristella,
 como está? A mim, está boa?

Maristella - Está passando bem, obrigada.

Joana (vendo-se com Clemente) - Entã, não
 lá fora, apresentando a noite.

Clemente - O frio não está ainda aqui,
 não, está quente.

Clara - Eu já sinto frio.
 Joana - Não, houve uma ou duas noites
 sem fazer frio. Mas a de hoje está muito
 fria.

Maristella - Em algumas dessas de panelas
 abertas.

Clara - Não tem medo de gatinhos?

Maristella - Mas não, o que em tanta a ser
 rondado já foi.

Joana - O coração... (riso no bolso)

Clemente - Bem, veria o gatinho fido,
 certo?

Clara - Eu sei quem é!

Maristella - Não sabe!

Senhora Teresina

... Os meus é um credo.

O credo entra pelo fundo, trazendo um
 coelho que entrega a Joana, e se retira.

Joana - O Sr. Silva é a senhora

Clara - Vis vocêis de lá.

Joana (levantando-se acompanhada de
 Clemente) - Você não vem? por quê?

Clara - Não quero ir mãe. Fico com Marietta
Seu-a grande

Os meus amor grande e a grande que
nemem pelo fundo

Marietta - Boye... mãe vai? ?

Clara - Não quero ir, é Mãe tem comua...

Marietta - Sobre Roberto

Clara (vindo-se) - Sobre tudo o
(Pena)

Elle saberá que já me quizeram pedir das
nozes?

Marietta - Quando elle vier te fazer o te
dido, dirás que i' estovava

Clara (subitamente trinta) - E se elle não pedir
deixei passar cinco annos da minha vida

Clara! Stop. não tanto e nemme alygi qm
tanto, para ir ao teatro ou ao teatro.

Marietta - O que é isso, Clara. Assim se
deixa trinta também... E se tanto tem
mais razão do que você... já fiz milha
dos annos...
(Pena)

Mos qual! A gente precisa viver no or
para viver bem. Dava de ideias trinta,

4 "Preciso" ^{de} agosto. Não tem honra. Re;
tanto deve ser um todo como se outro

Mãe, você o que precisa é ensinar o
avinho para receber o.

Clara - Não é bom grande mãe se ama.

Marietta - Você nunca amou ninguém mais,
Clara - Não

Marietta - E o Jorge?

Clara - O Jorge... Elle queri casar-se
commigo, e verdade, era até um bom
partido, mas eu não gostava muito d'elle.

Marietta - Mas se Roberto não gostava
de você, não havia de te casar com
alle ou com outro?

(Pena)

Tampim, sou mulher não pôde se no
criar por um homem, isso a gente
se nos conhecemos, nos conhecemos, mas
na vida

Clara - Durante que sou mulher, até si,

to se sacrificar por um homem que não
é amado. Mas, por exemplo, se Roberto
me amava mesmo, eu me sacrificaria
por ele. - Bom, não sacrificaria, não se casaria
com Roberto! Mas não era capaz de fi-
car solteirona por causa d'elle.

Clara - Não sei

Marietta - Ora, é só elle se mostrar fiavel,
e comerte com o outro. - Não sei.

Clara - Não sei! mas a gente é forçada a casar,
não é?

Marietta - Então não, não é preciso mi-
nha mãe, você declarou que não ficaria mais
solteirona, é com elle mesmo que se casaria
ou não. Digo que elle tinha fugido aqui?

Clara - Não, não fugiu trinta dias, por que
fui com a minha caziamba de corresponden-
cia, e me lembrei que elle tinha fugido
de tanto tempo sem me escrever.

Marietta - Mas viver foi distração de
você? ... Em Paris ainda mais!

41
Clara - Elle não deve gostar de nenhuma
moça d'aqui, não?
Marietta - Decerto que não; quem diz que elle
se casaria aqui?

Clara - Não agora estamos muito sem de
fortuna. Clemente me disse que não sei se
já tembo quasi mil contos... quando se
pode morrer...

Marietta - Não. Roberto não foge com
Clara - Em rei; elle é muito mais
rico do que nós, mas se estiverte com
(Clara) ...

Marietta - Vamos fazer uma combinação?
Você se casar e eu também.

Clara - Você... com quem?

Marietta - Você não disse que sabia

Clara - Sei, é com o di. Ferreira

(Marietta ri-se e não responde)

Ora, porque não?

Marietta - Com aquelas condições!

Clara - É que quem? O Clemente, não,
que muito elle

Meriella - Mas a gente é que entendeu
Clara (rindo) - Mas não sei quem é?
Meriella - Quem? - Ah, não sei!
Clara - Ora quem é que não sabe?
Meriella - Mas quem é? Fala
Clara - O Chico!
Meriella - Não, meu Deus! O Chico!
Clara (rindo-se) - Não sabe dos livros
Meriella - Aquilo foi coisa de elle, mas
eu não tenho em d'elle nenhuma
Clara - Se não gostares d'elle, elle não
andava digno de toda a pasta
Meriella - Ora Clarinha, não conheces
então o manjaneiro de brincar com todo
o mundo? O Chico é que é muito fofo
e engraçado. Era o que faltava, em dar
confiança a um pagão d'ignelha, mas
elle me paga.
Clara - Então é o Mendes
Meriella - O Mendes... está longe
Clara - Mas elle já viu de pedir
Meriella - Não

81

Clara - Ora, elle é amigo intimo do Sr.
Leirinho, irmão de Julieta, e foi elle que
me disse...
Meriella - (Rindo-se) - É?
Clara - Ora, não, não, que elle tinha querido
te pedir.
Meriella (rindo-se) - É por que não pedir?
Clara (rindo-se tambem) - Porque entã
na com a Talva
Meriella (rindo-se muito) - Eu não sei
de nada!
Clara - Sim; não sabia
Meriella - Não sabia mesmo!
Clara - É, mas sendo Talva em todo o
mundo, depois ninguém mais tem
coragem de te pedir...
Meriella - É não! Não pode falar mais
to de mim, Clarinha!
Clara - Ah! Mas não sei se sei Roberto
Meriella - É quem te disse 'que entã
bem não espero alguém?
Clara - De quem?

Marietta - Não! Atempo...
 Cena quinta
 A memora e José de Souza
 José (entroudo pelo fundo) - Põe licença
 Clara (entendendo: bevermã) - Oh!
 José como vai?
 Marietta - Boa noite!
 Clara - Boa noite (contando)...
 Clara - Está aqui há muito tempo?
 José - Cheguei agora com Roberto
 Clara (vivamente) Roberto está'ahi?
 José, está... (para)
 Marietta - Belle está muito mudado?
 José - Muito... um extraordinário moço
 Marietta - Paris fez educa muito
 José - Paris ficou muito formosa
 (para)
 Marietta - Como está Thérèse?
 José - Com grande ben. Mandei a que
 está ainda com um pouco de Tosse
 Marietta - Thérèse não aparece mais
 José - Belle tem muito pouco agora

Marietta - Belle vai à bevermã?
 José - De certo não, quando é que co-
 meça?
 Marietta - Não sei, creio que é sábado,
 não é Clarinha?
 Clara (salindo da sua distração) - São?
 Marietta - Quando começa a bevermã?
 Clara - Sábado
 Marietta - Dizerem que está muito ma-
 duca muito boa
 Cena sexta
 Os memos; Jomara, depois Roberto e Clara
 Jomara (cantando) - Roberto vem ahi
 (entra Roberto e Clemente) Marietta
 depois Clara se levanta... Roberto
 dirigise a elles para cumprimentar.
 Durante toda a scena que se segue, a
 prova de Roberto encontra a fog vir.
 Clara conversa com elle, olhando o tempo.
 Roberto - Clara... como está grande!
 Em esperava te encontrar, bevermã,
 como quando fustis Marietta, Marietta.

como sítio mudada também!

Mariclla - Entom, selha já, não é? Você é que não lembra!

Roberto - Não diga isso nunca perde gente... Quando estivermos lá, não [riem todos]

Joanna - Vamos, no sentido, Roberto

Joanna - Roberto está mesmo um rapaz bonito... lembra putim era um peço no inaportavel... a fero! Comprimos, m...

Roberto - Porra, amballega a gente e leva sobretudo... eu voltei brava

alemente - Eu precisava bem de ficar brava, Joanna não gosta de colado e eu sou um pouco... Enta sendo pe

que para porra [a Roberto] Você ainda não viu a cidade?

Roberto - Ainda não, Bomai desde que cheguei, e Depois, no hotel, contravene!

que São Paulo está maior que toda a América do Sul... Preciso, um amor e vai para parecer a minha cidade...

João - Enta mimite transformada de cinco anos, para cá então... Roberto... cinco anos!

Joanna - Na cinco anos que perdin! alemente... cinco anos das para mim

Mariclla... b. passam depressa Joanna - Passam mesmo... tambora - na

como se fosse bontam, sapella amor que não passar... e assim... de ir... leve para lá... Roberto!

Roberto - Sen até hoje, não fiquei ad mirado se os amidos para brincar de esconde-esconde...

Joanna - Ah, os amoros bringados de encodetavande... E você tambora... mem, um desvite amor!

Roberto - Você quanto tinha... um

hincia a aquelle tempo -
 Joana - Desafortado! Em son meus, o que voce
 Roberto - Improvavel. Mamã contou qe tinha a sua edade.
 Joana - Sim em cre tã pelinha qe voce andou um tempo apaixonado por mim.
 Roberto - Pode ser... bocuras de adade.
 Joana - Atã Clarinha brigou um dia comigo?
 Clara - Em não!
 Marietta - Clarinha não agree á qe falta (sic).
 Roberto - Signal de muito bon educaçã.
 Marietta - Roberto, voce até me!
 Roberto - Decerto, sem non a pologista da modade, principalmente contra os multos.
 Joana - As mulheres com Paris é qe te ami, Maria.
 Roberto - Em Paris é em toda parte.
 Marietta - Você ficia por aqui agora não?
 Roberto - Em quantos que fiquê.
 Joana - Todas nós fuzimos.
 Roberto - Então... Diga-me tou qe fize.
 Clemente - Você ainda não engrasou a Antônia de Brand?
 Roberto - Ainda não. Em Paris deu licença d'ouro.
 Clemente - Não, voce até brincar do Roberto - Oh' não cre? Simo a de mim.
 Joana - Vou sair mais, Gutierrez: me muito pelo paiz... Na dois annos; fiz-me pintor brasileiro e convenci os Reis.
 Roberto - Não para descerditar a arte nacional.
 Joana - Você vindo da de perder a mi, na da sua terra.
 Roberto - Não é ruiva, é despeito.
 Marietta - Porque?
 Roberto - Porque não me receberam com amicia na casa? É um paiz-povo inteligente.
 Clemente - Mas ta de chegar o dia.
 Roberto - Não, mais tarde ou não tarde.

João - Os que não te conhecem, te confundem
com os nomes britânicos de...
...os chies...

Marietta - Como o dr. Juvenal Pinto
Joanna - Oh! que belhimento inapto
...que diferença para Roberto.

Roberto - Entrego. Foi por lá um ilustre
Seruichendo. É esse o mal. O arruamento
em Paris dá ganas de celebridade quando?

...chega a outra terra. Marietta person
...ta se perdeu assim. Eu, por exemplo
Cigrei despitado com o miúdo acropia.

Joanna - Sim, não não assim e daí sou
que chega nem a hora do train...
Roberto - Não se lembra, chi a separadamente
de onde é que ficava?

(Riemine)
(Pausa)

Blumende a Voz me reparar como a minha
cidade está importante. D'agora al

que amor he de estar passando a parva
em Paris. Depois o está-guar-bair.

Roberto - Em Paris, em salta já já para
Blumende - Mas de ver! Mas de ver!
Roberto - Em Paris é a mesma diavaria

a graspa com que as mulheres se reu
tam. Locuções não as primarizar man
beres chies que em rogo depois de vinte
dias.

Marietta - Isso é mentira, em todo caso,
brigada!

Roberto - Não, as mulheres que vi is
das rogos que nahi do Hotel, estimo
todes vertidos de verde e amarello, to

to que puzer que fosse minha data mais.
qual agui on d'atós meionas não mi
te considerador, não é?

Joanna - Que horror!
Roberto - Não é só aqui, na Inglaterra as
mulheres nemis diu ad se vestem de corolla

Joanna - Nossa Senhora! (Pausa)
(Pausa)

Blumende - Mas não vágora muito, seu Jo
...hnt.

Roberto - Virginia
 Maria - Onde é que se demora mais, fora
 de Paris?
 Roberto - Lem toda parte, em Londres, em Ber-
 lin, Berlim, e, pela Itália
 Clemente - Costuma ir na Alemanha
 Roberto - Lúcia
 Clemente - Quando vai a Berlim?
 Roberto - Passa uma noite só em Berlim
 Maria - Porque?
 Roberto (rindo-se) - Executividade minha
 João - Não é isso
 Roberto - Não, foi uma aventura que me
 fez voltar depressa para Munich. Foi onde
 me dei melhor na Alemanha
 Roberto - João me para dentro
 Maria - A Alemanha é muito mais bela
 Ti - É da graça Inglaterra. Mas me foi to-
 davia melhor em Londres. É horrível aqui
 Roberto - Como allen mensuri dizem
 Maria - Mas porque?
 Roberto - Por todos os lados. Mas basta de
 (13)

Europa, em qualquer parte sobre alguma
 coisa do Brasil
 João - O Brasil não me muito bem
 Clemente - Escapou-se de São Paulo, São
 Paulo na ponta sempre. São Paulo, angustia
 Fa dia a dia.
 (Joanna volta)
 Roberto (a elle) - Você carretão porque
 se medo que encontre a minha aventura?
 Joanna (rindo-se) - Já vi ver o cara para o
 príncipe
 Roberto - Está que burguesinha até mi-
 nha primeira!
 Joanna - Roberto não voltou da Europa
 muito desafiado e soltado sem graça
 Roberto - Você diz isso porque não compra
 vende a minha graça...
 Joanna - Bem, vamos para a minha vez é
 melhor
 Roberto - Binto Joanna, mas não vou chi-
 (coler o telegrama) São dez horas, vou ao Rio,
 (13)

Helmutta (levantando-se) Não, não faço noite... Marietta... Joanne... Não diga
 isso. Não pode ir nem tomar chá... a noite que apareceram porque aqui os
Roberto - Eu já está agora... me, as têm medo de visitar os rapazes.
Joanne - É isso, mas gosta da gente... Marietta - Não desvide muito porque vamos
Roberto - Não, em geral ir ao teatro... (Roberto acabe pelo fundo, acompanhado
 Joanne - Ora, um parisiense como você... de de todos, menos de Clara que se não
 não vem a São Paulo para ir a teatro... mobiliza na porta empurrando o pai
Roberto - É um engano. Vou ir para fora... deca.)

Marietta (levantando-se também) - Bo-
 nita proteção

(Clara e João levantam-se)

Joanne - O que levaram hoje?
Marietta - Onde?

Joanne - Não são José, não é lá que estão os
Roberto?

Roberto - Não sei não

Joanne - Vagam que mentiras voltou Ro-
 berto de Iluroth!

Marietta - Não são Joanne...

Roberto (vindo de trás) - Pensei que é o João...
 está vindo... (empurrando Clara...

Segundo seto

Uma dependência do palacete, Sr. Roberto
habita provisoriamente em São Paulo. Uma
porta à esquerda. Uma ao fundo, A esquerda
uma estante com livros e uma secretária
à direita, um bello divan e um grande
quadro. Espalhado sem ordem, Tapete
verde, redemoinhos, livros.

Sena primeira
Martins, o velho procurador de Roberto, an-
tado à secretaria. Roberto, numa supra,
quiqueadeira ao centro. Foto sentado perto
do divan.

Martins Arcação da rua de São João
vaz ser demolidas.
Palacete - Por cima da Avenida... Sobre a
reconstituição, redemoinhos depois.

(-Pausa)

Martins - Sr. Ferreres como o sel. sabe, não
chegou a tempo de voltar. Sr. da Sopa que, em

es de velozidade, não volava: pena de se
 vender, hoje já tem sido boas ofertas.
 João - Tem um quarto avião atrezo, a empresa.
 Para ganhar era muito pequena.
 Martin - O triângulo não se transformou
 muito com as novas Avonidas e o Vin,
 dueto. Ali é que são Paulo vale mais
 enorme.
 Roberto - Não há verdade onde o centro
 seja tão desigual e insuportável
 como esse triângulo de São Paulo.
 João - Quando se quer encontrar alguém com
 de pensar o triângulo.
 Martin - Mas agora com a transformação,
 não não vai ficar mais ruim.
 Roberto - É a fuga de Vila Rica?
 Martin - Não, não, pode ser todo o mundo.
 Em outras duas, é proporcional.
 Roberto - Você é um diabo?
 Martin - Foi lá o tempo passado, em São Paulo.
 Mas o Carlos ainda estava lá há: Também aqui as informações
 são muito depois administradas e muito sobre as transformações que se

bom.
 Roberto - É o Paulo?
 Martin - É um outro.
 Roberto - Já deve estar muito velho.
 Martin - Está forte ainda.
 (Paula)
 Roberto - Tanto boas informações, sobre o
 Carlos e oportunidades com ele, por
 João - Muito inteligente e adiantado
 factivo. Sei pelo livro que trabalhava com
 muito no jornal.
 Martin - Depois a Paulo é um rapaz
 educado e muito servilidade, mas
 que ele seita viver de ser trabalho, por
 do em faltar.
 (Paula)
 Roberto (a João) - Com muito, Álvaro?
 João - Não, não, não, não, não, não, não.
 (Paula)
 Martin (tirando a carteira) Então, então,
 mas o Carlos ainda estava lá há: Também aqui as informações
 são muito depois administradas e muito sobre as transformações que se

acertado a comprar
 Roberto - Onde tem umas quedas de grama?
 João - Estão muito chatas as terras não?
 nome
 Martins - Se por essas quedas digam a quem
 a pensar, depois têm uma grande extensão
 de mata virgem
 Roberto - Vou construir lá um castello
 Martins - São construções não sabe... Bom,
 to longe e mãe tem ainda estrada de terra
 Roberto - Ideal para um castello perdido!
 Transporte para lá? Todo o meu palácio
 é fechado de Avenue Marceau... cato
 pela Stalio umas dúzias de músicos de
 génio... Cepton, dançarinos, músicos das
 Américas... o dia inteiro dançarinas
 João - Já pensámos a minha situação
 no jornal e em ser uma paravita de len
 jardim
 Roberto - Manda os jardineiros chineses
 Martins - Mas o sr. não quer examinar os
 plantas?

Roberto - Plantas chinesas de sangue!
 João - Roberto, o sr. Martins quer que nós
 verificá-lo...
 Roberto - Verificar o quê?
 Martins - As informações que entrouce
 Roberto - Como quê?
 Martins - Ora... para o sr. com o sr. João?
 Roberto - Ah não sim
 Martins - Mas o sr. precisa verificar,
 Roberto - Não, se é preciso tudo isso,
 não quero
 João - Roberto o sr. Martins me pediu
 que você ficasse longe
 Roberto - Mas em agosto não posso ir, é
 caríssimo quero
 João (a Martins) - Roberto hoje está em
 lado o sr. sr. O sr. volta amanhã e
 continuam lá sobre as quedas
 Martins - Tentar em verho outro dia (a
 Roberto) Mas o sr. não precisa pagar
 comigo?
 Roberto - Já quando pagar? (Martins acende)

menta) Não se sente-se nem optimo Martins, e... Roberto (condemndo-o) manda buscar a grã
 pure ainda (Martins, sentindo) em quem se... crista no
 não fiye para concenar-se sobre outra coisa... Martins - Sim senhor, quando é que elle
 Martins - em estomdo andar ordens dentro... pode vir?
 da minha competencia.
 (Pausa)
 Roberto. Dáem ser maravilhosamente... sabe pela experiencia... pensar bem (f)
 virgens. Vem até lá?
 João - Não ha estradas de ferro
 Martins - Dittam da ultima estrepagem
 dia a cavallo
 Roberto - Extravordinario, um dia a cavallo!
 João - Tendo foi até lá?
 Martins - Ainda não sei, mas hade ir
 Roberto (encovado-se) Em tento a noite
 yos montalgim de ser bruto... frey;
 he deixar Paris... Ter muros...
 nos a cavallo pelas montes geladas
 Martins (levantando-se) - Ten volta oho dia
 Roberto - Vá já? (levantando-se)
 Martins - O Barão está me esperando (dis)
 pode-se de João) Pasa bem, meu senhor

relativamente os maridos
 Roberto - S aqui?
 João - Muito menos
 Roberto - Naturalmente, a população é
 menor | levanta-se a paucidade!
 João - É mais vari-
 Roberto - Mais vari-
 é a variedade de... porque de
 se tem a coragem de viver como se
 quer... como se nasceu para viver,
 afirmando ao ar livre convicções,
 manias, desongos, vocações, desgraças,
 das as ou sublimas! | Briga é a vida:
 de que nós tem vergonha de ser brava,
 na... onde ha gente que não teme o
 ridiculo de ser sentimental e aqui
 a novidade a loucura e o suicidio.
 João - La a corrupção de Paris?
 Roberto - A corrupção!
 João - Todos sabem que a corrupção é
 ali exercida livremente, contagiosa,
 mente

signado não tem
 João - Penegado porque? São felizes, de certo, se
 não há de me revoltar por se com feliz
 Roberto - Lus apetece invernal! Aves alpinas
 João - Ah, não, não, não, não, não
 Roberto - O Almo está no mesmo
 mi, que se tinha ganhadis com y
 João - E um louco que se tortura a viver
 fundos-frescos - que affirmam a sem tem
 peramento, que tem outro olho que a mais
 não para esquecer a vida
 Roberto - Com aqui é perdo a gente diga
 João - É inútil e prejudicial
 Roberto - Elle é um talento de certo... não
 se entrega aos irracionalismos, se se
 não defende... Comprehendo como elle
 appare aqui... em comid. e a viver...
 Como sempre
 João - Um Paris elle triumpharia...
 Roberto - Salvo
 João - Porque li a mulheres engranar p.

Roberto - A corrupção é lá grande lá... Roberto - Aqui não, porque a mulher é
 mente, é verdade. Mas infames atitudes. O marido se trahem, se obedecem a
 que se permitem... mas para que... até se repararem porque a sociedade de
 ainda para os estrangeiros, para os... não consente!
 nos, marido honesto e o nome-filho de Paris! É a única cidade da terra em
 família... O Paris que elles conhecem de ainda se possa viver como vida
 si sua, é o Paris que elles adoram...
 Paris - Sem falar disso... o adultério
 que lá é uma instituição q'ani ma...
 cional!
 Roberto - O adultério virado pelas falsas
 delicias que existem em toda parte, de
 como aqui. ~~Em momento há a morte~~
 que de ser comprehendido por muita
 gente como uma adulação para um
 caso de grande de união. A mulher
 que o homem ~~excessivo~~ - não tem na
 parece um direito de criar vida nova,
 tudo falhado a primeira formula da
 existência em conjunto.
 Paris - Mas que vida nova se pode criar
 com o adultério?

Paris - Em toda parte, de como aqui
 Roberto - Aqui! Não são as mesmas com
 essa moral que têm de fazer a tor-
 cer os dentes, de andar a fazer os...
 Tudo a fazer abortar a ventudeira
 vida de cada um.
 Paris - A disciplina é necessaria para
 a nossa propria conservação
 Roberto - Disciplina! Para procriar
 dos cygnos e dos rivins... porque no
 caso de miseria humana
 Paris - Mas nós não temos a disciplina
 de Paris.
 Roberto - É o velho insulto! A disciplina

de Paris. Você não se lembra. No entanto,
eu me lembro, muito bem, com a sua, e
supremacia das vossas referências.
Parece que me deu um conselho.
Foi - Não... pode ser... Uma proibição
de fazer... (Pausa)

Agradeço muito por tudo o que
tem feito por mim. Não se esqueça
de mim. (Pausa)
Roberto - Não, meu caro, não é uma proibição.
Linda que venha cá, a mim, a mim.
Não se esqueça de mim. (Pausa)
Foi (levantando-se, atarantado) Não, não
fale de Joanna, Roberto! Não é possível!
Roberto (muito calmo) Foi não!
Foi - Não! Joanna, a tua prima! O amor
é...!

Roberto - Abominável! Não se esqueça, não é
sua amante. Não se esqueça, não é
se esqueça sobre a vida d'ella a culpa não
é minha... A culpa é do orgoglio de ser

que a tua vida de de de de de
fui - Não se esqueça, não se esqueça!
Uma mãe viu aqui

Roberto - Veim (olha o relógio) as duas horas
foi - Não! em não deixo ella entrar!
Roberto - Tu não deicas! Com o teu
doutoradas de comediante! A brevidade
é a tua... (Pausa) muitos amigos,
sobretudo entre de de de de
(Lama)

Para que te saltares? Se ella não cá
é porque já cá cá...

Foi - Oh! tu és infante, meu amigo!
Roberto - Infante... infante foi quem
inventou o nome carmentos. Elle se
torna por qualque coisa menos que por
amor - a única coisa que legitima a
forma segundo a lei de de de de de
da mulher

Vem Kempf, ella me amava... mas
se eu quizer casar-me com ella, eu
pedir-lhe não em setenta e setenta

de para Clara. O' tiene modo que a como lo mudo de una admiravel sociedade.
admiravel sociedade face os dentros... não fazem barulho quando a honra della
Brandão - se sem amor, ella que era uma zorra... da este a pessa publica.

grande amorosa, prostituiu-se... a... O scandalo elle sabem contal - o seu
cidadeo mendon que ella se entregou. Tho d'alma, até esse dia. E como elle,

a um homem que não amava...
Foram para que não chege a sua vida!

João - Que funestas ideias! A vida tem como elles condexandem com a propria
sido tão boa para ti, tão innocente, miseria e abdicam do seus direitos

que não deventar ainda era phant... a desfora - até o dia da chaganda
na bouca que foy d'ella. Mas, tenho publica

de conservar meu nome, meu amigo...
Vere dia sim, elles não o tygo aca.

quando tu roubas que a sociedade... made do ultrajante que os roubo, do
invenivel... honra que não subriate a queda de

Roberto - Quando não se tem dinheiro... sua honra.
João - Tem não poderis nunca comprar

(Pausa)
João - O momento não precisa ser grito... hender a novidade da vida. A vida
do pelo corajo para fazer a felicidade sem os sacrifícios como tu, gira

de dar antes (antes de novo) momentos atig de interesse. O interesse
só de Clemente!

Roberto - Clemente! que elle anda a saber... at que se tem em formar um bar, etc
que é importante é que a canalha... Tenere que se tem em esconder uma

nação...
Para os casos excepçoes que não

veados pelas pessoas excepcionais, e o que
 fica? o grande sobrado... b' deme modo
 que a humanidade se regula, no caso.
 mento, por exemplo, pela variedade
 que têm homens e mulheres de se
 obter, de forma pequena agrupamento,
 de ter hegemonia por maior que, ela se
 go, de ter a sua vida enfim, de ter quem
 dizenta e consideras as suas opiniões,
 e manias. Outros são o que compõe
 a base da maioria, e nisso está na
 no a felicidade da maioria

Seabra Teresa

Ou mesmo a um criado.
 O criado (abrindo a porta da esquerda) se
 nha está ali quem espere.
 Roberto - Recolher a no pequeno resto?
 O criado - Sim senhor.
 Roberto (a João que se levantava nervosa,
 mente) - Não, não recebo, e peço
 no solta não comunique coisa a ninguém.
 João atordado toma o chapéu que Roberto

He estende a mão)
 Roberto (no criado) - Faça entrar aqui
 (O criado retira-se. Roberto permanece.)

Seabra Teresa

Roberto - Joana.
 (Joana, muito elegante, entra. Roberto
 entrega-a a a caixa a. Talla se desambora)
 Roberto - Estás cansada assim?
 Joana - Sim, por causa de ser criado
 Roberto - Jorge?
 Joana - Talla estava me olhando muito
 to (ri-se nervosamente e rasta-se no
 divão)

Roberto (indo fechar a porta) - Não tem quem
 estava ali.
 Joana - Quem?
 Roberto - O João.
 Joana - Não, ele me viu.
 Roberto - O que que tinha?
 Joana - Não sei, mas é muito mal.
 Roberto - O João é bom tipo

Joanna - Blum! Tu me goste muito d'elle

Roberto - Gostei

Joanna - Elle não se parece nada com você

Roberto - De quem você gosta?

Joanna (rindo-se) Ananias... ananias...

Ananias (rindo-se) Joanna
Eu gostei porque o ananias (identifica o teu
par o interior)

Roberto - Bendizita dentista!

Joanna - Eu gostei que não viu (toma um
livro que ficava sobre o divan)

Roberto - Tantas palavras bonitas (elle mag
na-se curvado sobre elle, o livro)

Tantas sobre o espalhar do divan)

Não quero tirar o chapéu?

Joanna (folheando o livro) - Leitura em
tela, enfim... Que livro é este?

Roberto - É um livro ~~de literatura~~ de
meu avô - La matheuse du Roi de Thulé

Joanna - Quem foi o rei de Thulé? Não
é a apel do rei que tinha a toga?

Roberto - O ditador da mar

Joanna - Mas aqui elle é moço...

Roberto - Quando era moço e tinha a
avante

Joanna (mostrando uma página abar
da) Olha!

Roberto - Quando elle se ligava a amante
usim...

(Leigadha a mim, surpanto o parno
deusa)

Tercero acto

Escenario do primeiro

durante o dia

Escena primeira

Joana, Clemente e Clara

Clemente - Minha interplaria sera a seguinte: acabara com a ditacao do rapto...

...e que eu digo, elle não py ainda o pedido, por falta de habitos sociais.

Clara - Eu não posso ficar com esta ditacao...

Clemente - Elle passou cinco annos em Paris, em meios differentes de morar,

e agora não sabe como se de agir, mas, você dezanee que não ha mais

que mentem, hoje ou amanhã enpo deo uma nobreza...

Clara - Minha Dea!

Clemente - Você não deve se antipetear...

anim. Cláudia ... ?

Clara - Eu tenho medo de um resaca

Cláudia - Ora! Roberto é fôlo?

Joanna - Roberto não deu nunca a sua
palavra, e ele apenas memorou Clara,
mas d'ahi a compromissos serios...

Cláudia - Oh! Joanna, ve ideias!

Clara - Anaristas vagy elle fôlo em
novo casamento

Joanna - Anaristas, você brincar de comêto

Clara - Você é má, Joanna. Não sei por
que você não quer que eu me case (ela
em silencio)

Joanna - Eu! Não quero que você se case!

Porco me importa!

ANEXO III: *O Filho do Sonho: drama em tres actos.*

Escola de Artes e

Arquitetura - 1996

O filho do amigo
O amigo do filho
Do filho e do amigo
Do amigo e do filho

① Filho de Senho

Quem me ensina
O filho e o amigo

Os Matemáticos
Sobretudo

gratuito

Princípios de

Super
Luz
1996
S. Paulo

Princípios de



D. fille de saint

Drama en trois actes

S. Paulus de Marco de 1714

(opéra de mine en trois)

1714

Quilts

O filho do nome



Acto I

A scena apresenta a sala habitada
de recente habitual da família, em
decoração nova e mobiliário elegante.
Acabado. Com paredes predominantemente
branco-rosas e fundo para a sala de
jantar. Uma grande janela dá vista para
o jardim. Para o lado da direita há um
portão para o jardim. ~~Para o lado da esquerda~~

Scene I

Reine, Carlotta, Carlos, D. Maria Ruy

(Entrada de Carlotta e Carlos. Ela entra no jardim.
Reine - (levantando-se) Com tempo tão bonito
nem dá para sair a mais respeito
de Carlotta - Ela é que sempre vem
trazer a opinião da Reine!
Reine - O amor não existe.
D. Maria Ruy - (arguindo) Onde! Onde!
onde existe

Carlos (a Reine) - Não diga nada que eu
outra

Reine (que se foge a andar) - Não, não existe.

D. Maria Benvignat - Por que o Sr. nunca ama
 Socorra - A natureza ama? L. D. Maria ama
 se: D. Carlos não se!
 Socorro - Não, todos amamos, amamos
 São gestos que uma natureza eterna
 não pode esquecer. Mas diga-me
 você, Sr. Pereira - você quer o mundo,
 nunca ama?
 Pereira (rindo-se): Nunca (silêncio)
 O guarda é involuntário inimigo, em
 fim, você ama. Ah! (Carlos se afastou)
 Sr. Silva - Mas por quê? Pereira é um
 coisa que nunca se dá.
 D. Maria Benvignat - Mas então, por que
 o Sr. se casou?
 Pereira - Por capricho!
 D. Maria Benvignat - Como?
 Socorro - Não, não é assim... foi por
 Carlos - Por capricho da natureza?
 Pereira - Não senhor! Por capricho meu
 porque ela disse que não se casava com um
 insensível. Então eu não sou insensível
 não sou. Então eu sou insensível? Não sou.
 Sr. B. então é ele que se casou com ela?

insensível, não é? Ah! (Carlos se risou)
 Socorro - Você ~~insensível~~ grande - livro
 Pereira - Bem, você é o único amigo
 uma grande parte da natureza onde se
 entra, se não de propósito ou se é de
 tudo. Não se esqueça.
 Pereira - É é isso mesmo. Em outros
 a natureza, talvez sim, mas a natureza ama
 e eu vou é insensível se comporta, mas
 guarda a natureza em patas, quem se
 leva, me parecem outros de fora.
 Carlos - É como quem ama natureza, mas
 para o Sr. de fora...
 Pereira - Não! Sua opinião final...
 D. Maria Benvignat - (quero) Então ama?
 Socorro - Não! Não ama!
 Pereira - Não! Não ama! Não... não... não
 eu tenho medo, não... não... não... não
 após a natureza de Adão (Richard)
 É a parte da natureza que não ama
 é uma natureza que se propõe Adão...
 Socorro - Não!
 Pereira - Como?
 Socorro - Ah! Sr. Pereira! Não ama Pereira?

Luís - ~~Luís~~ Luís A paixão é um goz.
Por amor corre

Carlos - É o amor uma variação (Todo
se viveu. Fugiu de si mesmo depois)

D. Maria Benguat - Não, mas tudo não tem
a duração e a singularidade. Eu contarei uma
amizade que durou sempre assim - toda a
capacidade de amor. O amor excita a vida,
amor, me vivemos, nos formamos... mas
na vida... por isso, contada!

Carlos - Não se...
Luís - Bem - carente!

D. Maria Benguat - Não uma nem ou
tra coisa, ficou solteira.

Dr. Telles (quintando) Sim, muita coisa.
na, é comprovado, é recondição, o
amor existe em nós como pluma
no Physics. Ninguém pode - ele é
capaz. É a inevitabilidade de postar
na

Luís - Por em mimse tive ^{deus que!} ~~postar!~~

Dr. Telles - D'que? Postar pluma?
Luís - Nunca! (Logo se viu)

Luís (continuando impávido) Nunca!
Se não caprichos - (primeira continuação de Telles, etc.)
Carlos - Por em esta que se tem conhecido
uma história de amor

D. Maria Benguat - Certo... certo.
Carlos - É a história do casamento de

Luís
Luís - Você mirante de nada
certo - Certo certo não!

Luís - Já certo, foi um capricho. De
repente, deu-se na tela, ~~contando~~
almoço de comido, com vinho, com
o chapéu e fui pedir minha mulher
em casamento. Elle casou-se, sim
Carlos - Nunca feliz!

Luís - Quer dizer você que é infeliz
por não se casar até o trinta amor?

Carlos - (Pre) Eu amei, ~~mas~~ ^{mas} creio
~~que~~ ^{que} ~~o~~ ^o ~~casamento~~ ^{casamento} ~~de~~ ^{de} ~~eu~~ ^{eu} ~~com~~ ^{com} ~~ela~~ ^{ela} ~~é~~ ^é ~~o~~ ^o ~~meu~~ ^{meu} ~~amor~~ ^{amor}
Porque, quando amei e elle andava pelo
digo. Amei acidentalmente... quem havia
de ser? A mirante de frente, até
claro. É a origem da frente. By amorço

Bereira - tem é que se fosse mundo, não ad...
muita conculadores...

D. Maria - Mas não é uma ingratidão, Sr.
Bereira, uma grande ingratidão, pois antes
que lhe revirene elle de conculador, pe em
o seu dize. Mas ha um anno ja que o
seu procedimento é tal que a pobre dor-
me em quarto separado... A entem to-
da a noite a tre, as vellos e a engra-
da choro!

Bereira - Então porque não se dividiam
logo...

D. Maria - Por causa do escandaloso deito.
E porque o velho Torres é um pre-nelle
e desprezempado que vive de viagens pa-
ra cá e para lá e não sabe defender a
sua filha (Um silencio)

Bereira - O que se não admittia eram os de-
conculadores!

D. Maria - O Sr. não pode lembrar-se que
foi sobre a conduta de muitos amigos,
que além de tudo, além de a donde de
casa onde o Sr. está...

Bereira - Minha Senhora! Em não é. An-
do quando ampeito sobre a filha do
meu velho amigo Torres. Sei que pelo
seu principio, pela sua educação,
pela sua tradição de família...
incapaz de trahir o mais vil dos mo-
riels. Sei muito bem d'isto. Mas co-
abayo a vida, tanto experiencia das
coizas deste mundo. A verdade é que
a intinuidade nesta casa devese Sr.
Rodrigo ainda ha de causar um
duro desgosto a toda gente.

D. Maria - Mas porque? Se foram conful-
meiros de infancia. Elle é humardi-
nimo...

Bereira - Porque falam, minha Senhora,
porque o mundo é malicioso e fuma-
so é nem sempre tão simpolto e mar-
como a senhor, mas dedicadas e ma-
abregadas. Lembe a Sr. que não se
refora na cidade neste interesse de
Sr. Rodrigo pela mulher de Sr. An-
tonio? E vê a Sr. que não se digem ja

... a opinião de Dr. Teller
 D. Maria - Não entendo, elle me diz,
 se ainda agora v'os impoem
 sobre, não entendo. (Um silencio)

Reira - Em sou o escriptorio... (con-
 sul, o relógio)

Carlos - Que horas são?
 Scene III

(Os mesmos, Julietta entrando pelo
 fundo)

Julietta - Carlos, Antonio está lá e a
 mando

Carlos - Sim. Que hora são, Reira.

Reira - Diga a mãe. São horas.
 (Carlos sobe pelo fundo)

Scene IV

(Os mesmos menos Carlos)

D. Maria - Como vai ella?

Julietta - Contada! Não quer saber de
 Dr. Teller. Que fazer, meu Deus? Tem
 to soffrimto sem razão! Bora
 Julia

Julietta - Bora

... v'os muito desagradação?
 D. Maria - Santo Deus! Que mundo!
 Reira - Que mundo! É o mundo de
 sempre. Tem até mais que elle, se não
 porque não veio me amor!

Carlos - Reira, vê está inconveniente!
 Todos nós que frequentamos a casa, a
 honra que exectamos procedentes

tem sempre tido D. Julia

Reira - O facto é que fulan! Contamos
 a honra do mundo, não ha de foy. (Um
 silencio) Não ha de foy! Não sou opinião

que a gente fog de gente e outra que o
 outro fogem, esta ultima é a que não.

(Um silencio)

D. Maria - É bem desagradavel todo isto.

Julia responde - se feliz, interinam...

to feliz quanto se amou, t'interato
 crendo o non ideal... L'ensens non

P'lhinho já...

D. Maria - Pinagom da esta qe
 vide... he pense...

Carlos - he tambem creio pe assim... É

Acto II

D. Maria - Que nos diga alla aiada
 he pouco?
 Julieta - Sobre que?
 D. Maria - Sobre o estado della. (Julia
 p. não responde) Que não era nada.
 não é? Que era impenível.
 Julieta - Sobre o man!
 Pereira - O Dr. Antonio não vem, o
 scriptorio está fechado, deve ir
 lá o Pinheiro. São 3 uma hospitali-
 Julieta - hei ve o chame, mas em omi
 elle diga que não रही pi, de ma-
 don braseu pormar o clauto pa-
 ra a viram.
 Pereira - Não é isso, quem me se
 entura, son en... Ah logo a viram
 senhoras (me abir pela espada)
 he em...
 Carlos - Infama Pereira, en também
 sou o Antonio fico, além Julieta
 D. Maria - (cumprimenta, cabe com
 a volta del Rodriguez)

Pereira, pela espada

Scena VI

Julieta, D. Maria
 Julieta (suntando se) - Mãe tanto
 क्यों de ir opare perto d'ella. Ah!
 D. Maria - A senhora não imagina
 o sofrimento desta menina, boy
 tem a loge... duas noites, man...
 lagrimas... lagrimas... soluzos...
 Pedindo a morte! Nunca in-
 D. Maria - O acontecen... Se papae non
 D. Maria - heine!
 D. Maria - E preciso communicar...
 a ella e ver se o que elle tem... Se
 for gravidez
 Julieta - Mas elle, está separado
 ha um anno!
 D. Maria - Não entendo!
 Julieta - Seria tão bom se elle ti-
 nesse filhos neteira... ou se eu
 tivesse casado com outro
 D. Maria - Se tivesse supellido
 a volta del Rodriguez

Julietta - longuinha! Longuinha!
D. Maria - Eles foram queridinhos
nós?

Julietta - Julia e Rodrigo? Não pude
verneço, uma grande amiga de meu
pai os viu. Parece que Rodrigo fu-
tendia, mas não teve a coragem de
pedir a antes de partir. Penosomem
me magoou. Estava logo tempo em
Europa. Não, discretissime e vitado. É
o outro oim. Belle... unvithate,
uma sentinental, uma amoral,
Carom se foi amor.

D. Maria - Carom se foi amor! É esse
bolalho do Carom a dizer que o amor
não existe.

Julietta - ... para da gora de terra!

(M. Maria)
Pape também nunca soube respirar.
Na as suggestões, as influências, o
morp era bom, recomendava o
o Sr. Castro Vieira, um ministro
do Tribunal! Nós podia deixar de

23
ser um último partido...
D. Maria - Queri era a fortuna e
a beleza de Julia.

Julietta - Não digas isso. Antonio e
um tipo estranho, incompreten-
nível, capaz de grandes dedica-
ções, de heroísmo, e faz isso
com autualidade, sem prestar
atenção. Eu vi ~~isso~~ grande
Julia adoeceu o amor parando...
Fosse dia a teve noites a ama-
calceira. No fim, o virado
dormia em pé.

D. Maria - Ainda tem amor
Julietta - Anã! Nunca, amor.

Pi o amice que te brigou com
Julietta, no morado ainda, que-
do. Me disse com infinita piedade
de - este homem nasce ama... En-
tinha um parentimento... Não
sei, ele não é meu, é estranho.
Tive um parado de olhar para
Mente no Rio, quem sabe não

alguma desgracia profunda, capex de
o tom absolutamente indifferente
as coisas da vida.

D. Maria - ~~Quê?~~ Você é muito bom,
Julietta, boa de mais. Antonio é
um ~~pequeno~~ marido, e um ~~homem~~ bo
man. Em não me engano não
coisas... Aquelle não é o seu
elle tem!

Julietta - Oh history! ~~Capex~~ ~~conceito~~
de ~~historia~~ dizendo que ainda volta
é ~~sempre~~ se volta a qui mais, mais
mays. Não há quanto dor nos ten
atua pelo. Capex, felicemente a comen
fogy. ~~le~~ as montanhas, buzes, corralho,
que ~~chegou~~ uma ~~aparencia~~... le
niamie vivere!

(Antonio, Antonio, Dr. Pello, pelo fudo)

Dr. Pello - Uma impudencia, meu Antonio!
Vêta, ella precisa de reparo... de colza...
Antonio - Entendação, Dr. Vaga julietta,
Antonio - Fôças, Adama!

(O Sr. Teller, cato pela engorda)
Sena VII
B. mesmo menor o Sr. Teller?
Julietta - Que bom, Antonio?
Antonio - Eu irman, me deliada

Imman ...
Antonio - Hea sem como ...
Julietta - Hea? Me e preciso man.
Antonio - Ser bom outro, não fere
Antonio - Que? (ri-se)

D. Maria - Alen, Julietta. Va' para perto de
me irman. Aden! Paman, hea? (para Ana)
(Antonio) (ate, apremadamente, pela
engorda)

Sena VIII
Antonio, Julietta

Antonio - E, me uma recena ... deitado
dentro, uma recena impertite, q'ora q'ora.
reira...

Julietta - Mas porre?

Antonio - E, sei impertite...

Julietta - O que?

Antonio - O rem estido.

Julietta - Não bingre, Antonio. Ella
está grvida... Li' preciso notobran de
cuidador... A sua saúde, he, um m
me que soffre... Vi-se o rem, depi:
chamento.

Antonio - Hea sem como ...
Julietta - Resde que você, se sequia,
rem de grante
Antonio - E que Rodrigo notton de
Europa

Julietta - Não, Rodrigo chegou em
Rio

Antonio - Hea sem como que de
chate agora apparece grvida (para
Julietta), excute, pegi' q'ora q'ora
man, comtoreco todo este anno
Beila o Rio, heo Gabriel não pre-
cisa de hea? hea? hea? hea? hea? hea?
casa, em creio que saigra...

Julietta - Como? Diante a grvidiz
d'ella

Antonio - Não hea que ser impertite,
incornodo... Depi que a minha pe!

começo a irritar mais do que nunca. (de
gora ao desafio de

Julietta - O quê, falo...
Antonio - Ele insultou-me diante do

médico, chamou-me aborrido? Caramba!
Shu! (aparece os reflexos) ciúme, he!

Julietta - Meu Deus!
Antonio - Sou eu o maior dos esposos!

Julietta - Elle não é a culpada.
Antonio - Porquê não é a culpa?

Antonio - A culpa... pode ser... Ah! A
vina, a minha... ainda.

Julietta - A sua vinha, se vigiava
veria boia.

Antonio - Ah, Julietta! Elle não é quem
me culpou, ainda um pouco!

Julietta - Bem, se vigiava, diga, se vi
podes recetar esse amor que ella de
trouba.

Antonio - O amor de Julia!

Julietta - E porque o repelia em aquella
luzbulidade que se pareciam... porquê?
Porque queriam aveller affecto real, age!

le offição admiravel

Antonio - ...egritica, Antonomasia
te, abunda!

Julietta - Toda paixão é assim, de
ve ser assim?

Antonio - ~~deve~~ ~~deve~~ - Não existe
uma ideia do amor que trua mal

educado os seres mais finos, não
pode, isso me revoltou, me agor
ta, me emburrece... Não me cabe
para isso.

Julietta - Para que então?
Antonio - Para ter alguma coisa de
mim, afinal! - Um milagre!

Julietta - Não teve estudo de seu me
cero, uma mulher linda e nova,
um perfeito intello.

Antonio - Perfecto, para elle, ... mulher
para... enfim! é inutil discutir,
voltar a estas coisas ^{remeter nella}

recollar que dormem ^{deff. a - comm. a. d.}
Julietta - E que sou eu a quem que
muito deve nada nem...

13

Vej que chance!
Antonio - Que chance! Um filho...
 Ela de Julia...
Julietta... e de Antonio...
Antonio - Ah! lunfim, é ainda alguma
 coisa ter-se um club onde se geht
 que nos comprende por si liberli
lo parados, por um adestric ti ti ti
divis voluntario de vida...
Julietta - Pobre Antonio! Na então,
em tantos anos a me conversar
Antonio - É inutil, com um homem
meu...
Julietta - Quem dig isso com essa
franqueza de confessario, não
pode ser meu como penna...
Antonio - Digo a voce que é isto. As
minhas palavras presendo a muito pe-
venidade...
Julietta - Vej, esse filho pode ser
meu a amizade partida... Como
trazer, pela primeira vez a antiga
e definitivamente, sem tempo...

lidade desconhecida, uma ca-
ma, uma deliciosa pa-
Antonio - Esse filho...
Julietta - É porque não? Elle será
feito do que voce deixar sem de
meus caracteristicos e pequenos,
os olhos verdes d'ella, o nariz se-
ra em... Por os olhos de ella,
era transformando a ca-
de reversidade de novas, novos
aspectos, ignota, be de elle
atrabair a atmosphera disturbada
com os seus gestos, o seu
seu caracter reflectir no meu,
me como um espelho puro...
Antonio - Credede! Com um espelho
Julietta - Ora! É reverso reverso de
ter o seu caracter de que na me-
de, ba de sentido o seu caracter
e meas afflicções... Supponha
que essa criança pôssa em anos,
meu ainda, sem elle despertar
o minimo interesse affectivo...

Velho: mercado de Edo e unidades,
de todos os carinhos, o conforto da
casa, a dedicação da mãe, o uni-
dade do creator... Mas um dia
adole, a vida da casa se trans-
forma, fala-se baixo, medido
surge com pressa... e o mundo
foi o que fugiu e levou a morte,
mas não mais, não sabe do jeito,
os olhares ganham não eternos,
voluntários de história da casa, no aban-
dono do qual, e ele pensa, um
dia velhos e sua Julia que é o
deu sobrevivendo estranho de
soluções à sua cabeça e de seu
coim lagrimeiras atitudes sobre
a morte entendeu que arde em
febre, e a de outros parados e ab-
sor, e apertar o corpo de de-
falado.

Antônio - (formoso calmo) - Cella
more.
Juliette - Como? Seria possível An-

35
Tônis! ~~Pracisamente!~~ ~~Juliette~~ ~~me!~~
~~Juliette!~~ ~~Antônio!~~ ~~Meu Deus!~~
~~Antônio!~~ ~~Antônio!~~ ~~Antônio!~~
Antônio - O que tudo é, então, a mo-
te do pegano que ainda não nos
cer, e próprio novamente d'elli
E se sabe deus, Juliette... (in-
silencio)

Juliette - ~~Antônio!~~
Antônio - Ora, é inútil recusar,
dizem... Mãe, me fofy mal me
aluno a descrição da morte de
em possível de um filho pavoral
mente meu.

Juliette - ~~Antônio!~~ ~~Pracisamente!~~
Antônio - Sim, em um o pre-
Juliette - ~~Antônio!~~
Antônio - ~~Antônio!~~ ~~Antônio!~~ ~~Antônio!~~
Juliette - ~~Antônio!~~ ~~Antônio!~~ ~~Antônio!~~
Antônio - ~~Antônio!~~ ~~Antônio!~~ ~~Antônio!~~

Scene IX

O momento, Juli-

(Julia aparece pelo fundo, abelha
 num pequeno de vidro, fita Antonio
 e Julieta e depois vai até a parede
 da direita, onde ataca o abelha (pupa)
 Julieta - Luta, melhor?
 Julia (volta-se e olha-se numo de
 freghindaria) ... melhor!
 Antonio (fuma, melhor) ... melhor?
 Digo tu de fora: ^{Julia} ~~Antonio~~ de mais negro...
 Julieta (volta-se) ... Maria foi-se embora em
 favor... Coitada, sempre se estimo
 mente com Danton. Danton diz - Me
 que está deante, que maravilha de
 dia, que vai morar em Santa...
 Ella não vê a catra os outros... Meu
 to engraxado a sua preocupação
 de nella mãe pelo pobre penicilin
 to. Dizem que elle é intelligente
 Você o conhece, Antonio?
 Antonio - Ligeiramente... Desconheço...
 Julieta - Eu conheço, no Rio, num
 dos salões de Botafogo, num pouco
 de lá, recitava certos hypicos a pulso.

dia corar-se com Riadeta Dima...
 tudo, foi-simples, um dia...
 footing de Flamengo, vir-a com
 a mãe para autumoral do barret
 Ora o houston, o pondago do lower
 Tella
 Antonio - O Rio! Ando com vontade
 de do Rio, preciso ser em June!
 Julieta - Porque você não sabe
 agora que o inverno voltou, com o
 o frio, Maximil
 Você ^{de São Paulo} para Santa, o José Mariano
 ainda pertinha freghando,
 Depois, na situação de Julia,
 você não precisa de saber, te
 sim de repouso e de mais amor
 Antonio - Sabendo de repouso
 Julieta - Julia... Amores in terra
 um mês em Santa, comigo, em
 Julia - Em? Para que? Não deixo
 São Paulo
 Antonio - Não, ^{depois} deimar S. Paulo
 Julieta - Não se é preciso não

se distrahir e se tristar, menina!
E instantaneamente essa vida de en-
clausuramento voluntario que te
faz nervosa assim... Sim, por-
heis, minha... Em tambem não
complicando como, você, Antonio.
Deixei a sua mulher e desolou-
re em vida a minha existéncia... (Um
abolutamente tumultuoso... (Um
silencio) Você não se dá, e um
deus, mas isso não é crime de
deveres, a um e outro. Como elle
sempre se comporta, era de
ser; Antonio, mulher da ma-
de, fazel a parent, रही...
Antonio - Don'te intima hibida
de, ~~comunicando~~ ^{um silencio} ~~comunicando~~ ^{meu} ~~meu~~ ^{int...}
Julietta - Bem! Mas se elle não apor-
ta sua liberdade, se elle se fir-
cha em casa, mees e mees como
em sei

Antonio - Voube minha...

Julietta - Sim, em sei, mas ainda

por uma necessidade social de
appreciar accordo e harmonia,
você devia se mostrar gen-
ter sua cidade, fazer o curso me-
Arrevida, de a Corrida, ao
theatro... Pensam vocês que não
se percebe por ali e não se con-
menta sua vida de feira que
Julia leve... ao lado de vida se-
lessiva de papay solteiro que
leva você, Antonio...
Antonio - Sono muito solteiro...
Julietta - A sociedade repare!
Noutro em casa do Dr. Theophile,
em parecêi rethencias quando
falavam em você! Porque isso?
Um pouco mais de tacto sinta-
ria isso tudo...
Antonio - (ffazendo) Sim, é
uma postura de tacto... ~~Deito a~~
~~vida~~ ~~postura~~ ~~de~~ ~~tacto~~... (Um
longo silencio)
Julietta - Diga Julietta, você manda

preparar as jardineiras para
 os olhos de Judith.
 Julieta - Mandei sim. Quer
 não ver se o Manuel prepara?
 Julia - ~~Se for~~. (Julietta ^{entra} pelo lado)

Scene I

O ~~momento~~ ^{momento} ~~meu~~ ^{meu} Julieta
 Antonio (depois de um longo silêncio)
 O dr. Faltas receitou... um calmante,
 a fôr. recita, ~~mas não dá~~ ^{mas não dá}
 Julia - ~~Se não dá~~ ^{Se não dá} ~~o que~~ ^{o que}
 Julia - Em quinze minutos que mãe
 me deixa morrer em paz, não é
 silêncio, me ~~meu~~ ^{meu} ~~silêncio~~ ^{silêncio}
 Antonio - ~~Se não dá~~ ^{Se não dá} ~~o que~~ ^{o que}
 quando se ~~se~~ ^{se} ~~da vida~~ ^{da vida} e um ser!
 Mãe é natural! Digo todos que
 nunca a mulher se sente tão pro-
 fundamente necessitada ~~de~~
 como nesses momentos... ~~de~~ ^{de} ~~uma~~ ^{uma}
 fisiologia ~~necessitada~~ ^{necessitada} ~~de~~ ^{de} ~~uma~~ ^{uma}
~~em~~ ^{em} ~~transição~~ ^{transição} ~~de~~ ^{de} ~~uma~~ ^{uma} ~~transição~~ ^{transição}

Julia (pantando as mãos) - Como An-
 tonio, como se fosse uma maldade de
 com esta perseguição... Em virtude
 do de... ~~da~~ ^{da} ~~praca~~ ^{praca}... ~~na~~ ^{na} ~~memoria~~ ^{memoria}
 não posso mais!
 Antonio - Mas minha ~~cara~~ ^{cara} ~~em~~ ^{em} ~~teu~~ ^{teu}
 lado de uma conexão e de uma
 linda noite calma, que não admitte
 a menor censura... A contrario,
 fui vítima de pouco de uma
 iminível acena de nervos... E
 diante do doutor! "Como digi
 lihte; essas coisas se notam...
 Um silêncio) E se fosse só is-
 so o que ha de notavel em nos
 na vida de cada um! Infelizmente,
 notam-se mais coisas, feitas
 coincidências... de datas, est-
 ler; como em toda historia que
 a este, foi o ultimo a notar, o al-
 timo a abrir o olho, o ultimo
 a ver... A minha despreocup-
 ção, a negação na cidade, o an-

Julia - Oh! Podia ser ainda por...
do que é, por minha? E eu não
trabaria nunca! Por que não
sua a mulher que pensa, não!
Antonio - É a mulher que é...
Julia - Sou honesta não por si, por
mim por mim mesma, por
me viver radiante por mim com
mim mesma, para com os outros
fatos, para com os meus antepassados
vivos...

Antonio - para com o seu filho!
Julia - Éh! perverna. infame!
Ela é honesta e...
viver-se, de uma vida nervosa, que
me aliás por inúmeras vezes!
craveres hoje mesmo a papas, a
nossa defecação se impõe, a no
vidade falar... mas, por impor
Te... ou antes em nome de Deus
perda de revolta...
Antonio... ou de vergonha!
Julia - Vergonha de que?

Antonio - Para que prozequir me...
medir? ~~Para~~ Um milênio!
Será por acaso...
tirar? ~~Por~~ A quella noite eu já
deixei Beninha.

Julia - Que noite?
Antonio - A noite do amor Peresio
amiracoris de meus caros
to, lembrando-se?

Julia - Sim...
Antonio - Obrigo-me a entrar em
minicinas que queria entrar por
na não tem, para ser própria
puder...

Julia - Mas que horas são, noite?
Fiquei no... ~~Vejo~~...
Antonio - Não, deitar, mas em pouco
Antonio - Não, deitar, mas em pouco,
é verdade, porque ~~o~~ a mena
infelizmente e desconta me impo,
rimar, me figura recordar tanto
gra, toda a minha crencista
a minha derilenta, todo o meu
folhe pensado de ~~o~~...

mais bella das nobres... Eterna?
 Eterna?
 Julietta - Sim, já sei, mas não sei
 como bebê: elle será a graça e
 o riso desta casa... a nossa morte
 está ao velho tempo... epp nella
 amaria... V. 1034. M. 1034
 Julietta - Não sei, mas eu sei
 mais a mais feliz de mulher...
 Julietta - E Antonio não é feliz do
 mesmo...
 Antonio - É o filho, o maior feliz
 dos filhos (ri-se) Ah! Ah!... Já não
 posso dizer como ~~estava~~ ~~estava~~ ~~estava~~ ~~estava~~
 a vida é uma serenata, não é bel
 la de D. Felicidade... ~~Está~~ ~~Um~~ ~~de~~
 lá. A compaínta active. Não needs
 avarerua a scena do fundo para
 a supenda. Volta logo depois, com
 panchado de Rodrigo e diasporas...
 Scena XVII
 O mesmo, Rodrigo
 Rodrigo (entrando de repente e depois)

51
 Bon dia (estende a mão a Antonio
 que o manda firmemente) Julietta...
 (a Julia) como está?
 Julietta - Melhor. Bebe-se a supenda...
 Vin Bontem?
 Rodrigo - Não, não é Pereira...
 Julietta - ~~Alguns~~ ~~alguns~~ ~~alguns~~ ~~alguns~~ ~~alguns~~
 uns ~~intermittentissimas~~ ~~intermittentissimas~~ ~~intermittentissimas~~ ~~intermittentissimas~~ ~~intermittentissimas~~
 aqui, já friguando com D. Maria
 Benzenat...
 Rodrigo - Longe?
 Julietta - Espiritos... ~~Algo~~ ~~que~~ ~~o~~ ~~amor~~
 Antonio (levantando-se, ~~mas~~ ~~comprido~~
 mudo collectivo) Adem! Prensos
 já no scriptorio (tábe pelo fronte)
 Scena XVIII
 Rodrigo - Eterna?
 Julietta (vindo-se) Eterna? (levantando-se)
 Vou estudar um pouco de ~~arte~~
 (entra pela esquerda)
 Scena XIX
 Julietta, Rodrigo
 Rodrigo - Eterna? O Pereira estava

53
Et Nos vultem pley

Rodrigo - Mãe, entenda Julia
Julia - Diga... a quella noite.
Rodrigo - Que noite?

Julia - A quella noite do aniversario
suo...

Rodrigo - O aniversario de quem
caramento?

Julia - Sim! Fale! Diga!

Rodrigo - Mas o que?

Julia - Onde estava essa noite,
contô Rodrigo, contô, Rodrigo, a
verdade inteira, maldicta e
bandeita, horrivel e libertadora,
diga, diga! Vê fez essa noite?

Rodrigo - Mãe! Com essa verdade
noite, pousei-a no chib... foguete,
perdi...

Julia - Mãe é horrivel! meu Deus!
Mãe é horrivel, mãe, mãe!

Rodrigo - Mãe tá comprehendo, Ju
lia, ve leve? Como está palida?
Mas porque essa agitacao... Diga,
a quem se confonda

...dime... me que estava dentro?
Julia - Mãe, melhorei... primeira de
falar tanto, Rodrigo, verdade, mãe
é o meu unico amigo, o unico

mãe é (santa se junto d'elle) Dig:
me, será franco, será franco ab
a conscientizacao, até a terrivel
revelação de seu verso...

Rodrigo - Mas que he?

Julia - É difficil dizer, i deusas
e é facilissimo ao mesmo tempo,
é horrivel e bom, é uma vilania
mas é também uma vingança, mas
libertação, uma alleluia divina.

Diga, Rodrigo, a verdade toda,
contô contra si e contra mim,
contô o seu caracte e contra a
minha honra, diga Rodrigo, di
ga...

Rodrigo - O que?

Julia - Diga, adiante, contê tudo,
fale! Oh Deus, mãe se recusa, Ro
drigo! Em seije a verdade...

55
Pedro, mas deve perguntar, é uma
folha de delicadeza, mi úrs...
Julia (reanimando-se). Tã...
o direito de saber, deve insistir

que, deve... Se ^{for possível} ^{que} ^{tenha}, ^o ^{livro} ^{de} ^{licença} ^{de}
Rodrigo - Não ^{seja} ^{to} ^{do} ^{to} ^{do}...

Julia - Deve saber... deve

Rodrigo - Mas que tanto? Julia,
diga... explique... não faça
ninguém desconfiar... fale

mas me torture, mas me dece-
pare, fale... Ah! Meu Deus, com

ferro, diga tudo, fale, escreva
do amor - ^{de} ^{que} ^{tem} [?] ^{Apresentando} ^o ^{livro} ^{de} ^{licença} ^{de}?

Julia (reluctante). Não sei o que
se passar!

(Um longo silêncio)
Amanã XV

Os ~~nomes~~, Antonio

(Antonio entra de sobretudo e chapéu
na calçada, para retirar pelo seguinte,
sobite, se para olhar e dizer somido)

Antonio - Já reti da novidade? Não foi!

Julia - Não é nada, não, posso falar
normalmente! Os ideias, ainda
são nervosa, tã abastida.

Rodrigo - Mas não é verdade, não?

Julia - O que?

Rodrigo - Encontrou o Pereira,
ella falou-me de sua vida,

se me não (si se nervosamente)

Julia - Porque?

Rodrigo - De repente o que elle
me disse...

Julia - Que foi?

Rodrigo - Não sabe a pena a Julia...

Julia - Que foi?

Rodrigo - Que... uma brecha...

Julia - Mas que foi, diga logo, não
fale-me: Fale-me: ^{de} ^{que} ^{se} ^{trata} ^{de} ^o ^{meu} ^{amor} ^{de} ^o ^{meu} ^{amor}... (No

curador se mes, vendo Julia quasi
admitid desfallida, impetiva)

Julia - Mas que foi, diga logo, não
fale-me, não é verdade, não. Ah!

Julia - Não me torture, fale, diga, não
fale-me, não é verdade, não. Ah!

Julia - Não me torture, fale, diga, não
fale-me, não é verdade, não. Ah!

Rodrigo - Sei (Um silêncio) - Que está?
- Também não (levantando a fôrma
de sapão) - Ah! amantã, (cabe
de cabeça e segando o segredo de Antonio)

Scena XVI

Justiça não
cabe levanta-se e depois, facillita,
cabe redondamente no topete.
(O. parrucense)

Act. Segundo

Uma saleta serena de cabaret no
térreo em São Paulo. Um velho ex
de casa de família substituído
por caricaturas pornográficas e
maginês de bar. Ao fundo, duas
janelas hermeticamente fechadas,
a esquerda uma porta volante, em
comunicacão com o cabaret do alto
principal onde se bebe e se canta.

Scena I

Rodrigo, Miguel, Teresa

(Saída de uma mulher da esquerda com
copos cheios)

Teresa - Quem vai ao canto? (Da
uma garrafa de vinha) E que se de
ver? Uma coisa de novidades?

Miguel - Canta a "Noite Brava"

Teresa - Não sei, sei canções de
Tinha. Ah! Que já se vive um
ano

Miguel - É bom! Lisboa?
 Fozes - Meia bonita que o Rio.
 Miguel - Meia que o Rio!
 Fozes - É assim, homem! (Ve a cidade)
 Miguel - (A Rodrigo) Tu cantas Lisboa?
 Rodrigo - Cantas...
 Fozes - Miguel - Que tal a vida lá?
 Rodrigo - Lá vive pouco tempo
 Fozes - Mesmo volta para o Rio, não?
 Miguel - Não.
 Rodrigo - Aquella que tem os olhos em
 remota de copping... (A Fozes) Pequenas
 Fozes - Vou sempre encantar uma
 pequena morena... Você não as April?
 Miguel - Não...
 Fozes (Depois de virar o copo) Bem,
 tu não é cantando pela nada? Fozes
 não! Ora o batilha não me...
 Volta lá, não? (A Rodrigo) (A Fozes)
 Rodrigo Miguel
 Rodrigo - Lá vive pouco tempo!
 Miguel - Mas não me encanta

parece todos os dias... Si!
 Rodrigo - Sei lá por que!
 Miguel - É o arhanto do, a outra
 noite cantava, tem os olhos cheios
 de água... e Vários. A Fozes
 pare mas é Fozes gravado que me
 não recordal - a... aqui...
 Rodrigo - Quem sabe? Ah! Como é
 estranho e imenso o homem,
 se te disser que procurei
 Fozes - a mimites vezes. Fozes, foi
 neste cabaret, avoando a de
 nenhuma. De indico de uma das
 das mulheres... procurando
 nos gestos d'ellas, me ptoquei
 da d'ellas, gestos seus.
 Miguel - Que humor! Mas o tenar
 era puro...
 Rodrigo - Mas o deante foi
 deante. Que quem?
 Miguel - Não comprehendo.
 Rodrigo - Por que não viveste
 uma dessas situações de

que substituíam para o resto da vida...
 a repugnância em mim, dezoito
 a amargar a física, tive
 de um estado de...
 Miguel - Eu sinto a história, em Dani...
 Rodrigo - Mas em adição, estou ali
 hoje, diante, em primeira viagem,
 talvez mais tempo, tinha um
 única sensação, a de ouvir, era
 uma reconstrução, tudo tinha um
 em mim, acho profundo, de novo,
 sou, sou, não falou, vou
 que falta me fizeste!
 Miguel - Mas porque não me mandaste
 chamar... em telegrama...
 Rodrigo (Depois de um movimento
 de ombros) Chegou a fazer em
 condições, certamente...
 Miguel - Mas se é que não adianta
 me a instantaneidade desse amor!
 Rodrigo - Aqui como ninguém me
 ama... Souhei coisas incríveis, não.

Livros crises nunca levadas
 Miguel - Mas, diga-me, não podia
 lembrar com a pontualidade de uma
 romance ideal... em vida de um
 nobre...
 Rodrigo - Sei lá... Sei lá... O mais
 do! Não oudei nunca, nelle não,
 mente, a nota, não, não, quando
 tive cinema; quando o domo, no
 vazio, d'ella, quando o vazio... De
 pois que me a contar em termos ef-
 factos de mais, não, não, não,
 não, não, não, não, não, não,
 não, não, não, não, não, não,
 me, não, não, não, não, não, não,
 que iluminados, não, não, não,
 não, não, não, não, não, não,
 não, não, não, não, não, não,
 grande, quando o sol acendeu os
 um fogo dentro d'agua para os
 lazar de Florença e em me via
 passar com elle, os rythms, que
 de um grito foi para elle, adere em
 in das horas, não em Julieta...

O. burguês - Ah! Mierdi que eu pago... Ah
 pagou-se a coisa... blá, o café, café...
 não sabe de pagou-se...
 Lola - Ah! Vete não é pagou-se...
 não é... Ah! Ah!

O. burguês - Mãe, não pagou-se? Ent...
 não pagou-se...
 Lola - Já não! Ah, não! do B...
 Miguel - Já não! Ah, não! do B...
 (a Rodrigo) Já não?
 Rodrigo - Já não! (6 jogos, não é...)
 Scene II

O. burguês - Ah! Ah! Custava...
 do que eu te pagou champagne...
 Lola - Ah! Fim! Já não...
 O. burguês - Que tem nada...
 Lola - Mas não...
 Lola - Quer ver? Quer ver? Vou
 para a mesa de...
 O. burguês - Pois não!
 Lola - Um momento, não! (Lena)

não...
 Rodrigo - Por que...
 Lola - Não...
 Miguel - Não...
 Rodrigo - Não!

Scene III
 O. burguês, Lola...
 Lola (empunhando o burguês) - Ande...
 aqui! Rodrigo! (Ah, não...)
 Ah - e...

O. burguês - Ah! besta, mult...
 não, não...
 Ande...
 Lola - Não...
 (gritando) Já não!
 Scene IV

O. burguês - Não...
 Lola - Não...
 Lola - Não...

A vida lá é pitoresca... ainda se vê
 alguns portugueses... ^{de Paris, de} ~~de Paris~~; os outros
 velhos refugiados com o Siqueira, que lá está
 como diplomata há dez annos. Depois
 portugueses em Port-Saïd, como sempre
 - quasi sempre ha dois annos quando
 ind. há a a ementia canadense... tem
 sempre lá a ementia grande birtaria
 multa... vive o forasteiro estante
 e indisciplinado... vive no ai... Diferen
 ha e a virgem... he de adoptar o Pyro
 do velho inglez de can grito, foytoe
 de... de... de... de...
 giro e amonico... num hotel de pay
 aguinte.

Miguel - Se eu pudesse fazer o mesmo...
 (Diz-se um barullo caracteristico de
 cabaret... airos, gritos de mulher, acido
 de piano... Depois a voz do cabaretier
 que grita: Allons! Menieurs...
 Um pau de grite dans la salle! Un! Un!
 Trois! Palmes rythmises a abygona)
 Rodrige - late cabaretier é abygona.

começo a pulso da esprez a. Vou já
 se consegue ter meus espiritos?
 (Acorpanhada ao piano, ruma no)
 de um luter contra "Je vivrai de cote
 de Chicago")
 Miguel - La Boulon

Rodrig - Comfim, essa ainda usava
 para o cabriet. É um temperamen
 to para uma moçoço... (Bebe
 e fuma um nileise, em quest
 a tensio porque em meio de
 humido alago da nite nite. Ha
 de Boulon tremor; applauso e grito
 A voz do cabaretier se eleva de
 novo. Um vi d'admiratioe para
 M de Boulon! Ah! Ah! Ah! Tudo grito
 Un! Deux! Trois! Palmes rythmises
 abygona)

Miguel - E agora elle parou a vida...
 Rodrige - E viri Boulon. Afinal, isso
 é a nite... me melho a grito que
 redondo comido pela tremido de um
 ta, em paninho * brico como um

em feições, nem destino; as roças se they
outros, me they not.
linas noites que pensa! Tu não sabes.
has de certo, nem bom Miguel, a infer-
no que isso foi... Ficou na cidade
ati meca: noite, uma hora, depois en-
gália distincta, as roças se they
proprietat no fim da Avenida Paulista,
alli a quella pequena praça jardim,
da... tinha rebida a rua Vergaio e pi-
nem saber como, nem direcção, onde
nta, andando... A avenida e noite
abia sempre me impressionaram...
em feições, de... e os lacrimas amares,
quindo morer no Rio, era como um
pazer ver a Avenida Cantrod deau-
ta e adarme no modo de tres, quatro
horas... Aquelle scenario novo de
apothose e de sonho me empolga.
na... Bons tempos de memore en-
te se they um coracão avido de
trajegar, em que se tem a voluptu-
de coimida de fôra; a sereta em

41
língua da ~~linguagem~~ ^{linguagem} dos
margem do ~~rio~~ ^{rio} ~~para~~ ^{para} amor, da
~~consciência~~
Miguel - A colapfia do meotomio, tu
mamão a dignar, seravente. Tãtã era
lanta que conseruo...
Rodrigo - Pois bem, tive a mesma ideia
noites de antecara, tu avos de angela...
a rencaças perfeita de ~~amargura~~
ti verdade... Tu taluz a por meo.
- Depois de rodar como de costume...
deser a Avenida, os otros preson
inconscientemente na extensa.
atrepente de lugg que moria em uento
- fimo pens o leão de Auger... Ai m
- ps, pararam por ~~estes~~ ^{estes} ~~reflexos~~
- de guardar... Encontrei um car-
roça parada no uphalto, pense
sem me morer, plantonice, es
uma carruga de leitigos... Pensei
um automovel dentro ~~um~~ ^{um} ~~um~~
horas e uma mulher ~~me~~ ^{me} ~~me~~
- o Belvedere, dhei o religio ~~de~~

acido... Uma cora nas ceiteiras
 mimulos da fronte, desfolta as
 com odio... Por uma abertura, me
 foi de um brico a cidade como
 um grande bolo negro salpicado
 de luzes amarelas... E vaguei inen-
 rivavelmente deici fazendo pontos
 logo de Humboldt... chegou a casa
 entreei para o meu quarto a hora
 ser! Não sei bem o que se passou, re-
 lei de resto pelo realce como um
 doide, era mais de repente estava
 tudo em desordem, tudo abalado...
 apenas que grande recordei a cabe-
 ça no meu transeiro a luz
 amarelenta do e incerto da
 ea vela que havia, e neste tempo
 ditando sobre o ouvido em poeira
 de apontar e, com indignad horror,
 me passou um skammer e não
 sistema de braba, o lado me arquiella
 for a duro, ~~averte~~ parecia de cera
 mais de entera, mais de mudece...

Miguel - Que horror! Mas é preciso que
 acalor com ame, que de duolubia,
 que sempre em portão... F. uniam
 Rodriguez Oh! Esta tudo acabado!
 (No sala vizinha, sempre novo humil-
 to. Emot-se: C'est le barn!... (Lit...
 le baron de Chigoye... Chico de Chico
 qui est dans... O primo-seccia de novo)
 Miguel. Não está acabado, tem uma
 uma mulher de ~~uma~~ modo abstrato...
 em o tem dividido
 Rodriguez - Mas deivel a como? Se ella
 é a mais santa das mulheres... tem
 me obtineo em deaver da propria
 matreza... para com a ella...
 Miguel - Devido! Mas sua grandez...
 Rodriguez - Sim, sua grandez! Sei eu!
 Sei eu... Telle me ama e me traher...
 E' ora a angustia terrivel que me
 aff soffoca. Todos os dias... - Por que
 ella me ama... se sei que ella me
 ama... e com angustia que me faz
 pensar o ~~alho~~ ~~filho~~ ~~proprio~~ ~~entenda~~

Rodrigo - Tudo é impossível! É tudo
 acontecendo e tudo acontece sobre mim.
 (Um longo silêncio) Junção!
Junção VIII

O mesmo, o Junção
Junção - Junção!

Rodrigo - Mein whistky... oué pan?
Miguel - Não... foz amemal.

Junção - Ven cá? (bate a volta para ver
 vir o whistky)
Junção VII

O mesmo mesmo o Junção
Rodrigo - É não consigo esquecer me em
 bebetar!

Miguel - Tens sido notícia d'elle...
Rodrigo - Amoré made... (sem palavras que
 estão a falar)
Antonio a penetração. Mas que fo
 Jan? Defendê-lo? Como? Por que
 não?

Miguel - Deves saber, ninguém corre
 mundo...

Rodrigo - Em todo caso não negues
 que não me deves abençoar. Traço

co. que arragam... É o que me faltava
 viver ainda! O futuro, o que não
 meceder de império, do novo!
 Foi logo, juntamente um amor em
 que puchter, com o coração imbu
 dudo de alegria, na grande chaco
 ra da Panta, pela grande noite a
 em a estrelada... Elle avetha
 o quelle retiro alle ^{noite a cidade}
 para morer com ^{o futuro} Junção. De um
 amor para cá, quarta-feira!

Junção V

O mesmo, Lola, o Junção
Lola - Junção (trazendo o pelo tempo) É o
 dia que é verdade! Seedi tudo no pro
 tentu sem mentu... (retem-se)
Lola - Você é burro, tem que me dar a
 loba nova que ficou dentro do
 automovel...

O Junção - Que loba! As automovel!
Vim, cabia morer no seu mudo...
Você também me se metter com o cois
 nel a a loba, a loba! Ajalla

sem vergonha! Eu não volto mais aqui,
~~espero~~ por causa d'ella e da Phila.
ama. Não me considerem! Onde é
que se vive aqui?

Lola! (Estendo palma.) Gorrão! Gor-
rão!

Scene XI

O mesmo, e gorrão
Lola - Prompto!

Gorrão - ~~Prompto~~ Vinho do Rhem.

Lola - Uma garrafa?

Gorrão - Não! Quanta mais, pininos!

Lola - Você não sabe ainda? Dez mil réis.

Gorrão - Está louca...

Lola - Traga! Traga! Que está esperando?

Gorrão - Sabe a volta, trazendo no
gelo uma garrafa de vinho que abra
a cave. Um rilancio!

Scene XII

O mesmo, menos o gorrão

Lola - Está vindo ao fim aqui.

Gorrão - É na fabrica...

Lola - Que fabrica?

Gorrão - Ah! Não tem. Retiro.

Lola - Que Bom Retiro. Esse é Reti-
ro legitimo? Ahem pinto, anda
da guerra...

Gorrão - Sim, sim! Eu heio porge
finho de pagar (pina) chut! feito
de mandiora! (A Rodrigo e Miguel)
O senhor sabe, menino?

Miguel - Obrigado...

Gorrão - Sem cerimonia! Corra
que em casa meca ~~está~~ Xine na via.

Lola - Você amaldi Xine que me trouxe
a bolaa, hein... (Na sala mininha.
a allegoria redolva) Dura-se - Xine das
caralins, ma mirri! Non, cá vent
des cocos! Da vices opaim! Ah! Lá!

Gorrão - Alguem pelo que chegou. En-
quanto chegou, não tanto manifestar
suação, mas tambem não com pa-
ra...

Lola - Que fim levou o Rodrigo?

Gorrão - Sei lá. Já ^{estava} fora para Com.

ni... Apelle l'andido d'antony
 foi para o hotel - foi para a casa
 de Josephine a ficar lá... ~~ela~~
 Hotel d'Este mesmo, nada. Chegou
 nem telegrammas, visitas de
 chefes politicos, anim! Nada -
 e honram na casa de Josephine. Um
 noite, encontrou-me com elle ^{deitado} e
 naquelle thero gente que o adama se
 quando ha tres dias no hotel e
 elle responde... Em mimo aqui, e
 gordon na Josephine anim! (po
 ira agarrar Lola, elle se demencia)
 Lola - Que! (pomen! Este house!
 O burgues - Lumpf, amor caripino
 na animo mesmo. Quem nunca
 comen melado...
 Lola - Melado e doce, hm! porcaria!
 O burgues - Cara elle e bon ve nem
 cocaina!
 Lola - Em não tens mais... ^{em Lisboa}
 O burgues - Nam se ^{em Lisboa} ^{em Lisboa} ^{em Lisboa}
 Fiquem fotos! Dem me livre. Cada um.

vençia!
 Sem XIII
 O mesmo, Theresa, o gorgon!
 Theresa (aproximando-se da mesa do
 burgues e restando-se) Então...
 (chamando) Gorgon!
 O gorgon - Pronto...
 Theresa - Um copo... (O gorgon
 traz um copo e bebe.)
 O burgues - Theresa voce e bonita.
 quando a fazer um nicho...
 Theresa - E o ve falhar...
 O burgues - Que casa! Em nicho e a fazer
 nem voces beberem, não e, mas
 demagoguete...
 Theresa - Que! Demagoguete não
 voce!
 Lola - Ah! Ah! (ri-se)
 Theresa - E; voce femam ve a gente
 com amor malandras. Mas elle
 ve o ve... Theresa...
 O burgues - Sida, voce tem. Ah! Ah!
 (ri-se) - Lenta alguma coisa, anda

Carlos - En boy, pero a compotina...
 Carlos - E amanta gema de amantofina
 no empagadas
 Pereira - Se me faltarem as serpento...
 George - Um canthe um fado...
 Carlos - Não! Dem no line!
 Antonio (repetindo a palavra canthe!)
 Ah! Rue chaiminho de...
 Louren - Que tu so hite. Finis!
 Pereira (a George) Cante lá!
 George - Vêto nêto muito bebado
 Pereira - Bebede a vozê!
 Carlos - Tu nêto gero que vozê cante,
 porque nêto um man fado...
 George - Man fado tam vozê...
 Antonio (continuando) H. h. h. h!
 Louren - Vene tu finis, imbecile! (oi-
 the um fado)
 Antonio - Ge non! (endireita-se um
 instante)
 Louren - Du champagne ancora! George!
 Pereira - Champagne para um que tu

Robins - hãe fog...
 Louren - Du champagne! Du champagne (ao
 George) Eh! hãe vete gido tu a morda
 o George - Que gido vete! Michet e
 quem a Reis, como todo homem que
 se purga
 Carlos - O no vemos a ve que foi o
 primeira Michet de timar
 Louren - Foi a Deus!
 Antonio - Foi Michet! Michet! (hãe
 Louren que vete em todo) gido...
 Louren - Três tranquille, três três - the
 um fado!
 George - Oh, Viva o champagne! Viva
 o fado abra e vive champagne um
 mio de champagne da mesa
 Carlos - Um dei somestion para
 a geroi (oi) Um! Deux! Trois!
 (Palmas entoadas - ^{o geroi} ^{o geroi} ^{o geroi})
 Antonio (aparece Louren, depois Michet
 e set a exilla, depois Michet
 um impio) Ah! Que desrimbos de

nempe na queda!... Um burle! Um brio
de! (Lembra-se de agosto e de hoje) A grande
das senhoras! (Riso. Murm. Palmas.)
Antonio dá um passo em direção que
se senta de novo!
Tudo Carlos... A reunião de Louren! A to
do simular! A Louren... (Voz)
ris. Palmas. (Todos bebem.)
Antonio (responde à brindeiro)
Atchim!
Louren - Meis da m'entetas!
Carlos - Vive as cavatras!
Bereira - Em se virata-se não tudo
prancha perto a boca. Se pora!
Antonio - Atchim!
Louren (levantando-se irritado) Não!
Meis eu é oit top! Antonio corre -
belle o pomeye pela sala em um
lego. Na corrida Antonio estora
em Rodrigo que se levira a tempo
de evitar uma queda. Louren estora
numa gargalhada hospitalina!
Antonio (voltando-se para Rodrigo) Oh

salpe (reconhecendo-o) Voei! E voce!
Li voce que era a... phi!
Carlos (levantando-se e reconhecendo)
Antonio (para a mesma indole) re
ventando-a) Seta e rano. Seta e
bebedo
Antonio - Bebedo! Bebedo e elle (e por
tudo Rodrigo) A vella minoravel!
Louren Oh! Vozem! Be tu em bota!
Laisse le monnium tranquille!
Antonio (gritando) Minoravel! Deiva
me que en the parto a cura (Ridicula
Seguros: n'!)
Carlos - he a rano? Vemos! Louren!
Louren A veta!
Bereira - Non! Non!
Rodrigo (companheiro de uma cadaver) De
sem: no vir... he o expere de munita
tempo...
Antonio (levantando-se e proseguindo)
agrade por Carlos) Camella... he mui
to tempo, camella! he rei (sucille.
sem pensar) he munita tempo...

le minto. Champs je ne
Rodrigo... (force de vi) Nice respita! K
fame!
Carlos mes je risse! thun o acaba
cor risse! brade ta de rire?
Champs! chun! chun! chun! chun! chun! chun!
fontel! con agrande amete page Alain
ronde! se de nos! Alain! De champs!
De la gaité! Un peu de grit! dans
la rulle! messieurs! Un vilainis!
Antonio (arrivés extremement) Mais
champs! je risse!
Carlos - Nice! Bonne! Antonio!
Antonio (grands) le je risse!
Carlos - Qui! De champs! je risse!
 (O je risse plus autre gana o arrivé)
Carlos! - je amir le petit coco!
De Chicago!
Alain! Pas de mine d'attention!
Alain! mon rire avant de ce ce (-
bonnie) de don mon rire!
Pierro - En nice! Nice le vo me meis!
Carlos - Mais pe non être des dés
grables mon rire!

Antonio - Responsable! (rire o meis)
le champs pas est agrande!
Miguel (distants à meis)! Bon! vous non
ambon je risse!
O je risse! brupte!
Rodrigo - Quand é risse?
O je risse (arrivés) meis o je risse...
Un acte mil o je risse!
Miguel (je risse) meis!
(Rodrigo - Nice! Tome!
Antonio - je risse!
O je risse (de nos o meis) je risse!
meis je non je risse meis je risse!
Quand o je risse! Mais meis (je risse)
je risse meis le meis de Antonio!
je risse!
Antonio - Quand é je risse meis je risse
le Rodrigo! Miguel pe se le meis je risse
o je risse meis je risse!
Carlos - Qui é meis! Antonio?
Carlos - je risse! meis je risse!
O je risse! meis je risse!
Antonio (meis meis je risse! meis je risse!)

Antonio (procurando) Um rapazado... quem
 corrigalhar fosse benedito... esse pra
 feneiro... esse galola infame...
 (corre) Ah! Estão! Ah! Estão! Mida
 murther miei é virin! (Rodrigo, pe
 pelo no chão, o oratório)
 Carlos - Oh! Antonio! Onde am... de Pê
 Cecília - Não me retires! Por me rathis!
 Antônio - Ah! Ah! And' fazeer! Ah est
 novil!

1
 go! Simil! Eu preciso falar com você!
 Carlos (levantando-se e segurando o con
 fidente) - Mas ve isso? Beata...
 Antonio (gritando) Não! (levantando
 Rodrigo ve parou e o enigma no lado
 de Miguel) Eu preciso falar com
 a grande arguta! Preciso... de...
 Pearson me...
 Rodrigo - de suas ordens... Mas não
 suspender, acinte. (Virando de costas
 um outro) está aqui o meu endereço (de
 mão)

Miguel (a Rodrigo) Vamos...
 Rodrigo - Não!
 Antonio - Olha a cara d'elle! A cara
 do galola... porge - m'ra murther M'!
 Carlos - Tudo mesmo de Deus, Antonio
 Antonio (levantando-se de um salto)
 O fitho é meu! É meu! (Carlos resp
 ra e aperta, elle se deixa levar até a ca
 deira) É meu! É meu! Elle não sabe
 de nada... ninguém sabe... é meu! É
 meu parte do amoniamio. Oll. Tê de m...
 e de... a guerra que chegou... ninguém...

Antonio (procurando de maneira a se
 que o retim) Preciso... preciso falar
 Rodrigues - Eu acabo indo chamar a Pê
 Lorenna! É melhor, não é mesmo?
 Carlos (procurando ouvir Antonio) Que
 é provara amonto... É melhor. Agri
 me, não calar! Não!
 Antonio (lutando) Agri...
 Carlos (seguido) Para sair benedito
 Carlos (cantando) Não é mais... não é!

