

A LITERATURA DRAMÁTICA DO RIO GRANDE DO SUL
(DE 1900 A 1950)

Volume 1

Antenor Fischer

ANTENOR FISCHER

**A LITERATURA DRAMÁTICA DO RIO GRANDE DO SUL
(DE 1900 A 1950)**

VOLUME 1

Tese apresentada como requisito para
obtenção do grau de Doutor, pelo Programa
de Pós-graduação em Letras da Faculdade
de Letras da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. Irmão Elvo Clemente

Porto Alegre
2007

ANTENOR FISCHER

**A LITERATURA DRAMÁTICA DO RIO GRANDE DO SUL
(DE 1900 A 1950)**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor, pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 09 de janeiro de 2007

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ir. Elvo Clemente – PUCRS

Prof. Dr. João Pedro Alcântara Gil – UFRGS

Prof. Dr. Clóvis Dias Massa – UFRGS

Prof. Dr. Antonio Hohlfeldt – PUCRS

Prof. Dr. Juremir Machado da Silva – PUCRS

AGRADECIMENTOS

Aos meus mestres no curso de Pós-graduação em Letras da PUCRS, doutores Maria Eunice Moreira, Maria Luiza Ritzel Remédios e Regina Zilberman, pelos ensinamentos; aos professores doutores Alice Teresinha Campos Moreira e Vera Teixeira Aguiar, pelas críticas e sugestões, na banca de qualificação; ao meu orientador, professor Dr. Irmão Elvo Clemente, pelos estímulos e pela orientação sempre segura; à professora Dr. Regina Ritter Lamprecht, pela forma justa e democrática com que vem coordenando o curso de Pós-graduação em Letras; ao professor Dr. Moacyr Flores, pela entrevista e pelo material cedido; à CAPES, pela bolsa de estudo; à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT (em especial, à responsável pelo seu Setor de Arquivo/Acervo, Maria da Penha Machado) e à FUNARTE, ambas do Rio de Janeiro, pelo precioso material fornecido para a execução deste estudo; aos colegas da Caixa Econômica Federal, César Dias da Silva, Jeferson Dias da Rocha, Ana Beatriz Silva Lopes, Vladimir Silva de Oliveira, Milton Krüger e, em especial, aos meus superiores hierárquicos, Sandra Adelina Dutra de Castro Paes, Flávio Luiz Pastore Bittencourt e Suzana Brum, pelo apoio e pelo incentivo; a Cláudia Maria Pohlmann, por me haver conduzido ao curso de Pós-graduação em Letras; a minha família, que, mesmo longe, sempre torceu por mim. A todos – nomeados ou não e que de alguma forma ajudaram a enriquecer a minha História –, o meu carinho e minha gratidão eterna.

Para que uma arte nova e forte
possa realmente vingar,
é preciso que desmorone primeiro
o mundo artificial em que vivemos.

Sérgio Milliet

RESUMO

A literatura dramática do Rio Grande do Sul, da primeira metade do século XX, a partir de uma abordagem crítica moderna e com ênfase nas duas dimensões fundamentais para a arte: a estética e a social. O estudo – de certa forma original no tema e pouco convencional no modelo narrativo – visa suprir uma lacuna no campo específico da historiografia literária gaúcha, na qual o enfoque, via de regra, recai sobre a prosa e a poesia. Do inventário da produção dramática sul-rio-grandense, do período de 1900 a 1950, e da análise dos estilos e temáticas explorados pelos autores sulinos, em quase uma centena de peças teatrais (várias delas jamais publicadas ou referidas em estudos anteriores), resulta, mais que um amplo painel, uma sólida fonte de pesquisa, há tantos anos reclamada pelos profissionais e amantes das artes cênicas do Rio Grande do Sul. Ainda que a literatura dramática gaúcha possa parecer, à primeira vista, pouco expressiva, a conclusão final do estudo é de que a produção nesse gênero, no período relevante, foi, quantitativamente, considerável: entre dramas, comédias e outras formas ou classificações teatrais, o número chega a cerca de 660 peças, das quais em torno de 160 nos foram legadas, na forma impressa. Em termos de qualidade cênica e literária, pelo menos duas dezenas desses textos merecem figurar na história da literatura dramática nacional.

Palavras-chave: Literatura dramática. Literatura dramática do Rio Grande do Sul. Literatura dramática gaúcha. Teatro. Teatro do Rio Grande do Sul. Teatro gaúcho.

ABSTRACT

The dramatic literature of the State of Rio Grande do Sul, in the first half of the XX century, from a modern review approach and with emphasis in the two fundamental dimensions for the art : the esthetics and the social. The study – original in a certain way in the theme and in the narrative model – aims to supply a gap in a specific field of the gaúcha historygraphy literature, in which the the approach, according to custom, relapses into the prose and the poetry. From the stock of the rio-grandense dramatic production, in the period from 1900 to 1950, and the analysis of the styles and thematics explored by southern authors, in almost a hundred of theatricals plays (several of them never published or refered in previous studies), result, more than a wide panel, a solid source of research, for so many years claimed by professionals and lovers of the scenics arts of the State of Rio Grande do Sul. Even though at the first sight the dramatic gaucha literature might not look much significant, the final conclusion of the study is that the production of this gender, in the importante period, was quantitatively considerable: among ladies, comedies and other forms or theatricals ranking, the number reaches around 660 plays, among which about 160 were delegated us printed. In terms of scenic and literary quality, at least two dozens of these texts deserve be reported in the history of the national dramatic literature.

Key-words: Dramatic Literature. Dramatic Literature of the State of Rio Grande do Sul. Gaúcha dramatic literature. Theatre. Theatre of the State of Rio Grande do Sul. Gaúcho Theatre.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	A LITERATURA DRAMÁTICA DO RIO GRANDE DO SUL, NA ÓTICA DA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA	21
3	A LITERATURA DRAMÁTICA GAÚCHA, DE 1900 a 1930	35
3.1	O CONTEXTO SÓCIO-POLÍTICO-CULTURAL DO PERÍODO	35
3.2	A DRAMATURGIA PRODUZIDA NO RIO GRANDE DO SUL	48
3.2.1	O drama	49
3.2.1.1	<i>As vítimas do jogo</i> – Ana Aurora do Amaral Lisboa, 3 atos, 1900	50
3.2.1.2	<i>O ultraje</i> – Joaquim Aves Torres, 4 atos, 1901	54
3.2.1.3	<i>O dever</i> – Joaquim Alves Torres, 4 atos, 1901	57
3.2.1.4	<i>O trabalho</i> – Joaquim Alves Torres, 4 atos, 1903	64
3.2.1.5	<i>O veneno dos ciúmes</i> – Carlos Cavaco, 3 atos, 1908	67
3.2.1.6	<i>A rajada</i> – Ribeiro Tacques, 4 atos, 1910	70
3.2.1.7	<i>Cego de amor</i> – Carlos Cavaco, 3 atos, 1916	74
3.2.1.8	<i>Pátria</i> – Aurélio Porto, 3 atos, 1917	77
3.2.1.9	<i>Gente alegre</i> – Emílio Kemp, 4 atos, 1918	79
3.2.1.10	<i>Coração e dever</i> – Jorge Bahlis, 3 atos, 1920	82
3.2.1.11	<i>A fera da montanha</i> – Loló de Oliveira Brandão, 3 atos, 1921	85
3.2.1.12	<i>No vendaval da vida</i> – Jorge Bahlis, 3 atos, 1924	90
3.2.1.13	<i>Uma noite de tempestade</i> – João Selister, 3 atos, 1927	94
3.2.1.14	<i>Corações gaúchos</i> – João Belém, 3 atos, 1929	97
3.2.1.15	<i>A mulher de Don Juan</i> – Eduardo Guimaraens, 3 atos, 1929	104
3.2.2	A comédia	106
3.2.2.1	<i>Amores e facadas</i> ou <i>Querubim Trovão</i> – Simões Lopes Neto, 1 ato, 1901	107
3.2.2.2	<i>A ciumenta velha</i> – Joaquim Alves Torres, 1 ato, 1905	110
3.2.2.3	<i>A ceia dos estudantes</i> – Euclides Gomes, 1 ato, 1905	113
3.2.2.4	<i>Casamento papudo</i> – Ivalino Brum, 3 atos, 1923	116
3.2.3	Outros gêneros, formas ou classificações teatrais	120
3.2.3.1	<i>Jojô e Jajá e não Ioiô e Iaiá</i> – Simões Lopes Neto, Cena cômica, 1901	122
3.2.3.2	<i>Avatar</i> – Marcello Gama, Poema dramático, 1905	124
3.2.3.3	<i>Talitha</i> – Arthur Pinto da Rocha, Evangelho em 3 atos, 1906	126
3.2.3.4	<i>Às armas!</i> – Manuel Faria Corrêa, Episódio dramático em versos, 1921	129
3.2.3.5	<i>A professorinha</i> – João Belém, Opereta em 3 atos, 1928	131
3.2.3.6	<i>O professor dos cadáveres</i> – Erico Verissimo, <i>Sketch</i> teatral, 1929	135
3.2.3.7	<i>A dama da noite sem fim</i> – Erico Verissimo, <i>Sketch</i> teatral, 1930	137
3.2.3.8	<i>Noé</i> – Erico Verissimo, Farsa bíblica, 1930	139
3.3	A DRAMATURGIA PRODUZIDA FORA DO RIO GRANDE DO SUL	141
3.3.1	O drama	142
3.3.1.1	<i>Não dá passarinho</i> – Gomes Cardim, 3 atos, 1928	142
3.3.1.2	<i>O jequitibá</i> – Gomes Cardim, 3 atos, 1930	145
3.3.2	A comédia	147
3.3.2.1	<i>Nossa terra</i> – Abadie Faria Rosa, 3 atos, 1917	148
3.3.2.2	<i>Longe dos olhos</i> – Abadie Faria Rosa, 3 atos, 1919	149
3.3.2.3	<i>Adão, Eva e outros membros da família</i> – Álvaro Moreyra, 4 atos, 1925	152

3.3.2.4	<i>Dr. João, médico e operador</i> – Abadie Faria Rosa, 3 atos, 1925	156
3.3.2.5	<i>Foi ela quem me beijou</i> – Abadie Faria Rosa, 3 atos, 1926	159
3.3.2.6	<i>O líder da maioria</i> – Abadie Faria Rosa, 3 atos, 1928	162
3.3.2.7	<i>Sangue gaúcho</i> – Abadie Faria Rosa, 3 atos, 1930	165
3.3.2.8	<i>Caboclos</i> – Gomes Cardim, 3 atos, 1930	167
3.3.3	Outros gêneros, formas ou classificações teatrais	169
3.3.3.1	<i>Uma prova de consideração</i> – Gomes Cardim, <i>Lever de rideau</i> , 1900	170
3.3.3.2	<i>Zangas de um avô</i> – Gomes Cardim, Poema dramático, 1902	173
3.3.3.3	<i>Um grande momento</i> – Gomes Cardim, Sainete, 1909	173
3.3.3.4	<i>Quem disse</i> – Gomes Cardim, Poema dramático, 1914	175
3.3.3.5	<i>Serenata indiscreta ou Maldita serenata</i> – Gomes Cardim, Monólogo, 1914	176
3.3.3.6	<i>Terra cheia de graça</i> – Felipe D'Oliveira, Pastoral, 1915	177
3.3.3.7	<i>O carnet</i> – Gomes Cardim, <i>Sketch</i> cômico, 1920	180
3.3.3.8	<i>Cangote cheiroso</i> – Marques Porto, Revista, 1920	181
3.3.3.9	<i>Cabocla bonita</i> – Marques Porto, Burlata, 1923	184
3.3.3.10	<i>Entrou de caixeiro e saiu de sócio</i> – Abadie Faria Rosa, ½ ato cômico, 1923	188
3.3.3.11	<i>Comidas, meu santo</i> – Marques Porto, Revista, 1925	188
3.3.3.12	<i>Gargalhada sinistra</i> – Gomes Cardim, Monólogo, 1929	190
3.3.3.13	<i>Dá nela</i> – Marques Porto, Revista, 1930	192
3.3.4	Considerações finais sobre o período	194
4	A LITERATURA DRAMÁTICA GAÚCHA, DE 1931 A 1950	201
4.1	O CONTEXTO SÓCIO-POLÍTICO-CULTURAL DO PERÍODO	201
4.2	A DRAMATURGIA PRODUZIDA NO RIO GRANDE DO SUL	209
4.2.1	O drama	209
4.2.1.1	<i>Drama sobre a guerra do Paraguai</i> – Adalberto Souto, 11 atos, 1931	210
4.2.1.2	<i>O perdão da órfã</i> – Carlos Alberto Minuto, 2 atos, 1933	213
4.2.1.3	<i>Para sua felicidade</i> – Carlos Alberto Minuto, 3 atos, 1935	216
4.2.1.4	<i>Derrocada</i> – Cardoso Filho, 3 atos, 1944	219
4.2.1.5	<i>Amor cigano</i> – Cardoso Filho, 3 atos, 1944	222
4.2.1.6	<i>Uma mulher na multidão</i> – Cardoso Filho, 3 atos, 1944	224
4.2.1.7	<i>Sônia ou O homem que voltou do passado</i> – Carlos Alberto Minuto, 3 atos, 1946 ..	227
4.2.1.8	<i>Mais forte que a própria vida</i> – Irineu Adami, 5 atos, 1949	230
4.2.1.9	<i>O sineiro da Penha</i> – Irineu Adami, 3 atos, 1950	233
4.2.2	A comédia	237
4.2.2.1	<i>Delegacia das arábias</i> – Carlos Alberto Minuto, 1 ato, 1936	238
4.2.2.2	<i>Uma virgem no inferno</i> – Arnold Coimbra, 3 atos, 1940	240
4.2.2.3	<i>Pé rapado</i> – Arnold Coimbra, 3 atos, 1941	244
4.2.2.4	<i>O homem que sobrava</i> – Cardoso Filho, 3 atos, 1944	247
4.2.2.5	<i>A pensão tem novo dono</i> – Cardoso Filho, 3 atos, 1945	251
4.2.2.6	<i>Julião da Glória</i> – Carlos Alberto Minuto, 3 atos, 1946	253
4.2.3	Outros gêneros, formas ou classificações teatrais	256
4.2.3.1	<i>Os três magos</i> – Erico Verissimo, Farsa breve, 1931	257
4.2.3.2	<i>Criaturas versus criador</i> – Erico Verissimo, Farsa breve, 1932	260
4.2.3.3	<i>O cavaleiro da negra memória</i> – Erico Verissimo, Farsa breve, 1932	262
4.2.3.4	<i>Pigmalião</i> – Erico Verissimo, Farsa breve, 1932	264
4.2.3.5	<i>Quarteto sem sol</i> – Erico Verissimo, Farsa breve, 1932	265
4.2.3.6	<i>Tragédia numa caixa de brinquedos</i> – Erico Verissimo, Farsa breve, 1932	266
4.2.3.7	<i>A turba</i> – Erico Verissimo, Farsa breve, 1932	267
4.2.3.8	<i>A bordo do “Megatério”</i> – Erico Verissimo, Farsa breve, 1932	268

4.2.3.9	<i>Um dia a sombra desceu</i> – Erico Verissimo, <i>Sketch</i> teatral, 1932	270
4.2.3.10	<i>Quase 1830</i> – Erico Verissimo, <i>Sketch</i> teatral, 1932	271
4.2.3.11	<i>Como um raio de sol</i> – Erico Verissimo, <i>Sketch</i> teatral, 1932	273
4.2.3.12	<i>Orgulho de girassol</i> – Carlos Alberto Minuto, <i>Fantasia</i> , 1 ato, 1935	274
4.2.3.13	<i>Um Judas insonte</i> – Zeno Cardoso Nunes, “Ato teatral ingênuo”, 1939	277
4.2.3.14	<i>O amor de Madalena</i> – Sérgio de Gouveia, Poema dramático, 1941	279
4.2.3.15	<i>Caminho errado</i> – Arnold Coimbra, Tragicomédia, 4 atos, 1945	282
4.3	A DRAMATURGIA PRODUZIDA FORA DO RIO GRANDE DO SUL	285
4.3.1	O drama	285
4.3.1.1	<i>Morrer pela pátria!</i> – Carlos Cavaco, 3 atos, 1936	285
4.3.1.2	<i>Nada!</i> – Ernani Fornari, 4 atos, 1937	290
4.3.1.3	<i>Sinhá moça chorou</i> – Ernani Fornari, 6 quadros, 1940	296
4.3.1.4	<i>Caxias</i> – Carlos Cavaco, 5 atos, 1940	302
4.3.1.5	<i>Quando se vive outra vez</i> – Ernani Fornari, 3 atos, 1947	309
4.3.2	A comédia	317
4.3.2.1	<i>Dindinha</i> – Matheus da Fontoura, 3 atos, 1933	318
4.3.2.2	<i>Iaiá Boneca</i> – Ernani Fornari, 4 atos, 1938	320
4.3.2.3	<i>Crepúsculo</i> – Abadie Faria Rosa, 3 atos, 1940	324
4.3.2.4	<i>Segredo de família</i> – Matheus da Fontoura, 3 atos, 1944	326
4.3.3	Outros gêneros, formas ou classificações teatrais	332
4.3.3.1	<i>Segura esta mulher</i> – Marques Porto, Revista, 2 atos, 1932	332
4.3.3.2	<i>O homem dobrado</i> – Brício de Abreu, Sátira, 3 atos, 1935	334
4.3.3.3	<i>Lucília</i> – Brício de Abreu, Episódio teatral, 1950	339
4.3.4	Considerações finais sobre o período	341
5	CONCLUSÕES	347
	REFERÊNCIAS	356
	BIBLIOGRAFIA	361
	APÊNDICE – A literatura dramática do Rio Grande do Sul, na primeira metade do século XX	367

1 INTRODUÇÃO

Por que não uma História? Se, por um lado, moveu-nos pelo menos uma boa razão para emprendermos este estudo sobre a literatura dramática do Rio Grande do Sul, por outro, tivemos igualmente uma razão que nos demovesse da idéia de escrever uma História – ou, pelo menos, de fazermos esse termo constar explicitamente no título.

Ao tratar da escolha do tema, em seu livro *Como se faz uma tese*, Umberto Eco (1999, p. 7) fala dos dois tipos possíveis de trabalho de conclusão de um curso de doutoramento: as teses monográfica e panorâmica. Fala também da tentação do estudante em optar pela segunda e alerta, principalmente, para o fato de que teses desse tipo são perigosíssimas, pois requerem muito estudo, preparo teórico e argúcia crítica.

Eco lembra que, apesar de ser muito mais excitante fazer uma tese panorâmica – pois antes de tudo parece aborrecido ocupar-se durante um, dois ou três anos, sempre do mesmo autor –, “quanto mais se restringe o campo, melhor e com mais segurança se trabalha”. Com base nesse princípio, que ele considera fundamental, uma tese monográfica é sempre preferível a uma tese panorâmica. Em outras palavras, é melhor que a tese se assemelhe a um ensaio do que a uma história ou a uma enciclopédia.

Ainda segundo Eco, “estudiosos bem mais velhos se sentem abalados diante de temas extensos”, como por exemplo, *A literatura de hoje*. “Para quem tem vinte anos, o desafio é impossível. Ou elaborará uma enfadonha resenha de nomes e opiniões correntes ou dará à sua obra um corte original e se verá acusado de imperdoáveis omissões”.

Apesar de não nos enquadrarmos nessa faixa etária, o fato de termos uma formação em outra área – a das Artes Cênicas – talvez nos coloque no mesmo patamar de um jovem de vinte anos, em termos de experiência científica e argúcia crítica, na área das Letras. Porém, mesmo atentos aos conselhos de Eco e conscientes de que com uma tese panorâmica – em que o objeto de estudo é a literatura dramática gaúcha produzida num extenso período de meio século – estamos nos expondo a toda sorte de contestações possíveis, decidimos encarar o desafio.

Como dissemos, tínhamos pelo menos uma boa razão para desenvolver este estudo. E tal razão não era outra senão a de, como profissional e amante do teatro, ver suprida uma incômoda lacuna no campo específico da historiografia literária sul-rio-grandense. Nos estudos que a compõem, via de regra, o gênero dramático é, quando não esquecido, relegado a um segundo plano. De modo que o tema que escolhemos – conforme procuramos demonstrar

no segundo capítulo deste trabalho (*A literatura dramática do Rio Grande do Sul, na ótica da historiografia literária*) – é praticamente original.

As histórias literárias sul-rio-grandenses, de João Pinto da Silva (1924) e Guilhermino Cesar (1956), abarcam tão-somente a produção literária oitocentista. Os demais estudos literários surgidos no campo da historiografia gaúcha¹, ao longo do século XX – a maioria deles, menores, abertos, com abordagens mais atualizadas e, portanto, diferentes do tipo tradicional e definido, em que se enquadram as duas histórias literárias citadas –, voltam-se, prioritariamente, ao estudo da prosa e da poesia.

Ainda que a literatura dramática do Rio Grande do Sul pudesse nos parecer, à primeira vista, pouco expressiva – apesar dos registros em jornais e periódicos, do início da segunda metade do século XIX em diante, que nos dão conta da produção e representação de inúmeros textos; da existência de autores, de sociedades dramáticas, de intérpretes e de outros componentes da montagem cênica; da presença do público e da crítica –, a conclusão final deste estudo apontou para uma produção nada desprezível: entre dramas, comédias e outras formas ou classificações teatrais, o número chega a, aproximadamente, 660 textos, dos quais em torno de 160 nos foram legados, por seus autores, na forma escrita.

Mesmo que as informações disponíveis, acerca dessa produção, tenham aumentado, consideravelmente, nos últimos anos – graças, principalmente, ao evento da Internet –, inventariá-la constituiu tarefa árdua, pois exigiu uma busca paciente em catálogos *on-line*, arquivos, bibliotecas, sebos e jornais. Se a obtenção ou acesso às poucas obras dramáticas sul-rio-grandenses publicadas no século XIX é, na maioria das vezes, praticamente impossível (a maior parte da produção desse período conhecemos apenas de referência), o inventário da produção dramática da primeira metade do século XX apresentou-se igualmente como um desafio – daí, talvez, a razão de não muitos estudiosos haverem se aventurado ainda nesse campo.

Relativamente à razão que nos demoveu da idéia de produzir uma história da literatura dramática, essa se encontra intimamente ligada à natureza deste trabalho. Pareceu-nos excessivamente pretensioso querer executar um projeto tão complexo, como é uma História, num prazo de apenas dois anos – tarefa que, possivelmente, até mesmo profissionais com longa experiência no campo da historiografia literária teriam dificuldade de levar a bom termo, num prazo tão exíguo.

¹ Sempre que, neste trabalho, empregarmos o termo “gaúcho(a)”, o mesmo estará sendo utilizado no sentido de “sul-rio-grandense”.

O fato de haveremos atentado para as principais normas historiográficas – procuramos, por exemplo, preservar, dentro de cada capítulo ou período, a sucessão de eventos tal como aconteceram no passado; relacionamos os textos entre si, apontando semelhanças e influências, principalmente no tocante aos aspectos estéticos e temáticos; apreciamos os textos do corpus, individualmente, apresentando-os como um fim em si mesmos (ou seja, procuramos fazer justiça às suas qualidades literárias e cênicas, como um todo artístico único, ao invés de considerá-los como um estágio na marcha da literatura dramática rumo a um outro texto) –, talvez nos facultasse classificar este estudo como História.

No entanto, o peso que conferimos ao termo “História” explica nossa prudência em não acrescentá-lo ao título – até porque, é possível que tenhamos pecado pelo excesso: o historiador literário, via de regra, trabalha com o critério da seleção, de tal modo que pelo menos a maior parte dos textos mencionados ou analisados em sua narrativa seja de considerável mérito como literatura. Não foi esse o procedimento, neste estudo.

Como nosso objetivo precípua foi o de construir um painel da literatura dramática sul-rio-grandense, da primeira metade do século XX, a partir de uma abordagem crítica moderna e com ênfase nas duas dimensões fundamentais para a arte (a estética e a social) – com vistas a constituir uma ampla e sólida fonte de pesquisa, há tantos anos reclamada pelos profissionais e amantes das artes cênicas gaúchas –, deixamos de recorrer à prática comum da seleção de obras e autores, o que implica dizer que todas as peças teatrais escritas no período relevante, a que tivemos acesso, independente do gênero ou da classificação e independentemente, também, de sua qualidade literária ou cênica, foram aqui incluídas e analisadas.²

Ainda assim, nosso trabalho se desenvolveu dentro de um tríplice recorte: quanto ao objeto de estudo, não nos voltamos à análise da totalidade das práticas discursivas a que normalmente se atribui o estatuto de “literatura”, mas apenas à de um dos gêneros que a compõem (o drama); temporalmente, o mesmo contempla somente a primeira metade do século XX; e, finalmente, na questão relativa ao aspecto regional ou geográfico, este estudo abarca a produção dramática dos autores nascidos no Rio Grande do Sul, com o acréscimo dos que aqui se radicaram, como é o caso de Jorge Bahlis e Emílio Kemp, por exemplo.

² Por entendermos que somente o levantamento completo (ou pelo menos, o mais completo possível) dos textos teatrais produzidos permitiria a realização de uma análise satisfatória dos aspectos da vida dessa forma literária – evolução da dramaturgia, presença dos requisitos essenciais ao gênero, relações com as demais formas literárias e com a realidade social do meio –, apresentamos, ao final deste trabalho, um Apêndice, com todas as informações que conseguimos apurar sobre a produção dramática gaúcha, do período de 1900 a 1950.

Antes de discorrermos sobre a fundamentação ou enquadramento teórico, talvez seja conveniente chamar a atenção, aqui, para a dupla natureza do gênero dramático (como texto e espetáculo), o que faz com que, apesar de intimamente ligados, “literatura dramática” e “teatro” adquiram significados distintos. Conforme já explicou, há quase um século, José Veríssimo (1916, Tomo III, p. 256), “uma representação teatral é uma arte que se sobrepõe a outra e a vela em grande parte. O talento dos atores produz uma como segunda criação que pode até certo ponto dificultar a exata inteligência da primeira”.

Assim, ainda que muitas vezes falemos de teatro, a ênfase deste estudo – como sugere o próprio título – recai sobre o que é comumente chamado de *drama* em inglês, em oposição a *theatre*, que seria a parte relativa ao espetáculo. Valendo-nos desses dois termos como de “balizas cômodas”, no dizer de Décio de Almeida Prado (1988, p. 9), nosso intuito principal foi o de estudar o *drama* produzido pelos autores gaúchos no período relevante, sem nunca perder de vista, porém, o *teatro*, pano de fundo sem o qual as próprias peças não adquirem o necessário relevo.

Tendo em vista que a palavra “drama” designa tanto um gênero literário quanto um gênero teatral, não é demais fazer, aqui, também essa distinção. A palavra “drama”, em grego, como se sabe, significa “ação”. Num sentido mais amplo, significa um acontecimento ou uma situação de grande intensidade emocional. Todavia, em sentido literário, drama configura um texto – em poesia ou prosa – destinado à representação, independentemente de seu caráter trágico ou cômico. Assim, falar do gênero dramático é falar do gênero teatral.

Se, na Antigüidade, os gregos dividiram o gênero teatral em tragédia e comédia (a teoria clássica se importava com quanto cada gênero diferia do outro, quanto à natureza e prestígio, e considerava que os gêneros “deveriam ser mantidos separados”), na teoria moderna – que não limita o número de espécies ou formas e nem se preocupa com regras definidoras de cada uma, admitindo hibridismos entre o cômico e o trágico – os principais gêneros teatrais passaram a ser o drama e a comédia (daí o fato de havermos agrupado os textos teatrais, no momento da análise, em “drama”, “comédia” e “outros gêneros, formas e classificações teatrais”).

Vale lembrar que, para não ser confundido com o gênero literário (ou gênero dramático), foram cunhadas, no século XIX, com o mesmo significado, as expressões “drama burguês” e “drama moderno” – gênero teatral cujos principais traços são a liberdade de expressão, a eventual mistura entre o sério e o cômico, e o estudo do homem burguês em seus conflitos familiares e sociais, dentro de uma ótica realista.

No que concerne à “comédia”, não custa consignar que, das suas origens “vulgares” (ligadas às festas populares, celebrando a fecundidade da natureza), na Grécia, aos excessos de sofisticação, do riso fácil ao amargo sorriso de incerteza filosófica, o gênero percorreu uma trajetória instável e incertamente definida. A relatividade do termo “comédia” se faz sentir, particularmente, a partir do período áureo do teatro espanhol (século XV), quando surgem, sob esse rótulo, centenas de obras, que uma análise contemporânea classificaria como tragicomédias ou mesmo como tragédias.

Veja-se o exemplo da obra do maior dramaturgo de todos os tempos. Das quase 40 peças de Shakespeare, 15 são classificadas como comédias. O elemento que as une é que todas acabam bem. Muitos de nossos autores também se guiaram, unicamente, por esse aspecto, para classificarem suas produções teatrais – o que nos levou a alterar, neste estudo, a classificação de algumas peças, de “comédia” para “drama”. Esclarecemos que, para nós, a proposição contemporânea mais adequada para definir o que é comédia provém de Wladimir Propp (1992, p. 27-28): “Para que uma peça possa ser considerada cômica, ela deve suscitar o riso, não importa que riso”.

Apesar de não ter sido merecedor de estudos teóricos significativos, enquanto texto literário, o gênero dramático foi alvo de inúmeras experiências e modificações em termos de representação e de espetáculo, principalmente a partir de meados do século XIX, quando – apesar da força e do predomínio do Romantismo – o teatro passou a ser palco de uma nova experiência estética: o Realismo.

Ainda que alguns dos estudos realizados tenham provocado alterações na visualização da estrutura do texto, as investigações dos autores se voltaram, via de regra, à natureza da representação teatral, seu fenômeno, seu significado; à natureza e à ciência de seus processos mental-físico-emocionais – ou seja, voltaram-se mais ao estudo do espetáculo, da representação e do papel do ator, que à estética textual, mantendo-se, desse modo, as unidades e os elementos essenciais da obra teatral, definidos por Aristóteles, no século IV a.C.

Considerando que, hoje, muito mais que organizar cronologicamente autores, obras e estilos, a história literária desempenha a função de abençoar o enlace entre literatura e história, formatando a relação entre ambas, é evidente que não deixamos de recorrer à História sempre que nela se pôde encontrar a explicação dos acontecimentos artísticos. Para uma melhor compreensão dos estilos e temáticas explorados pelos nossos autores dramáticos – e, também, dos momentos de retração e efervescência das artes cênicas gaúchas –, pusemos em relevo em nossa narrativa tudo o que de mais significativo aconteceu no cenário sócio-

político-cultural, local e nacional, em termos de realização ou de repercussão, no período relevante.

Desde já justificamos o fato de que, se mais vezes não nos socorremos da História, para ilustrar ou explicar melhor certos aspectos cênicos e literários da produção dramática gaúcha, é porque as temáticas e assuntos explorados muitas vezes não propiciavam a relação do texto com o contexto histórico. Se mais vezes não fizemos comparações com a dramaturgia nacional e, mesmo, estrangeira, é porque o universo de nossas leituras, nesses níveis, se restringiu aos principais textos produzidos.

Sob o aspecto estético nos propusemos verificar – através da imensa variedade de estilos explorados, de acordo com as preocupações, necessidades e gostos de cada período – como e de que forma se manifestaram em nossa produção dramática as diversas “fórmulas” literárias surgidas a partir do último quartel do século XIX. Já sob o aspecto social, voltamos, por um lado, ao estudo das temáticas exploradas pelos nossos autores dramáticos; por outro, nos ocupamos com os fatores que, de modo geral, caracterizam o chamado Regionalismo – ou seja, com a análise das personagens (qual o tipo humano que habita o universo das peças?), do meio (qual o cenário em que se passa a ação?) e do momento histórico.

O levantamento e a análise dos aspectos estéticos e temáticos – mais estes que aqueles –, presentes no universo da produção dramática, permitiu-nos verificar até que ponto os dramaturgos gaúchos, do período relevante, conseguiram manter um intercâmbio fecundo com a realidade e ser porta-voz, ao mesmo tempo, da coletividade e do indivíduo, em consonância com o espírito do povo. Aliás, uma questão que merece ser posta em evidência, aqui, é o fato de, para que este nosso esforço se aproximasse o máximo de um estudo da mentalidade do nosso povo, tivemos a preocupação de “segregar” a produção dramática dos autores locais da dos dramaturgos gaúchos radicados fora do Rio Grande do Sul.

Com vistas a justificar o “modelo narrativo” adotado, cabe-nos esclarecer que, apesar das quase duas dezenas de teorias literárias vigentes (estruturalista, feminista, filosófica, hermenêutica, lingüística, marxista, narrativista, neo-historicista, pós-estruturalista, pós-modernista, pragmática, psicanalítica, psicológica, *reader-response criticism*, recepcional, retórica, semiótica e sociológica) e dos olhares multifacetados sobre o fenômeno literário que as mesmas permitem, não nos deparamos com nenhuma teoria que pudesse ser seguida, em sua plenitude, na elaboração deste estudo. Além disso, a própria indefinição quanto ao modelo ideal para a escritura de uma história literária, nestes tempos da pós-modernidade, propiciou-nos a mobilidade necessária para optar por um modelo, senão original, pouco convencional.

Como se sabe, desde os embates ocorridos entre formalistas e marxistas, no Leste europeu das primeiras décadas do século XX – passando pelas reformulações teóricas propostas pelo estruturalismo e pela semiótica, a partir do início dos anos 1960, e pela *Estética da recepção e dos efeitos*, nos anos 1970 –, vários empreendimentos no campo da história da literatura têm engrossado os aportes teóricos da literatura e estimulado discussões intensas em torno de todos os assuntos pertinentes e relevantes para a escrita da história literária, abrangendo desde questões metodológicas até legitimatórias.

A busca e a definição de um modelo, ao mesmo tempo científico e interessante, para a escritura da história – seja ela da literatura ou de qualquer outro sistema ou subsistema social –, parece ser, já há algum tempo, a tônica de praticamente todos os estudos teóricos acerca da narrativa histórica. De forma explícita ou subjacente (muitas vezes, essa busca se dilui no postulado das orientações teóricas mais recentes, nomeadamente nos novos modos de entender o lugar da história e o sentido social de todo o discurso poético), a questão essencial com que os estudiosos e teóricos da história e da literatura se debatem é essa. Mas existirá um modelo ideal para a escritura dessa história?

Os diferentes tipos de história – quantitativa, das mentalidades, dos valores, da sociologia histórica, das civilizações, etc. – que a “crise geral do progresso” (com a qual nos debatemos e que põe em causa o sentido de uma evolução dominada pelo modelo europeu dos séculos XIX e XX e a própria noção de uma história global e linear) fez surgir, em substituição à história acontecimental, parecem recomendar que se fale em modelos, assim, no plural.

A passagem da historiografia tradicional para uma história da literatura que deixou de ser um instrumento de legitimação nacionalista, que perdeu sua função totalizante e seu papel social de prover a sociedade de representações globais de sua gênese – ao lado das discussões cada vez mais freqüentes sobre literatura, problemas epistemológicos, metateóricos, metodológicos, científicos e políticos, que oferecem uma visão flutuante das sucessivas soluções apontadas –, igualmente recomenda que se fale, não de um modelo no singular, mas de múltiplos modelos – tão variados quanto as possibilidades de análise oferecidas pelo “material literário” ou mesmo pelo sistema.

Mas que modelo, dos até aqui experimentados, mais se aproximará do que a “pós-modernidade” exige? O que resultou das concepções positivistas, que dominou a historiografia literária do Oitocentos e parte da do século XX, que subordinou a estética (e com ela toda a reflexão em torno da poética), junto com as tradições de análise filológica, estilística ou retórica, com vistas à construção de uma historiografia “objetiva” (que não fazia,

no fim das contas, senão converter a tradição em legado morto), ainda que sirva até hoje de base para reflexões sobre o modelo adequado na atualidade e de diálogo com o passado, ficou para trás.

Uma história da literatura como a que propuseram os formalistas russos em sua primeira fase – fundada sobre transformações de estilos, formas e gêneros, e traduzida por modelos de evolução que articulem a relação tradição/inação, a partir de teorias de canonização e decanonização de procedimentos artísticos –, pelos seus vínculos com determinado momento histórico, é considerada hoje, igualmente, como um modelo ultrapassado.

O mesmo acontece com o modelo “estruturalista” (que caracterizou, grosso modo, o século XX, principalmente a partir da década de sessenta), cuja concepção, decorrente do desenvolvimento das ciências da linguagem, não tem feito senão reforçar o caráter estático e o enclausuramento dos textos literários. Seu intento de isolar uma “literariedade”, que deveria situar-se num plano estritamente lingüístico, não contribuiu para o restabelecimento dos múltiplos laços que, graças à sua configuração específica, as obras literárias mantêm com tudo que lhes é “exterior”; isto é, com as linguagens vivas – passadas ou presentes; literárias ou não – de que se apropria, e com a experiência vital que os diversos sujeitos (sejam eles escritores ou leitores) têm de seu entorno social e cultural.

Da *Estética da recepção*, de Hans Robert Jauss (1967) – talvez a mais importante teoria surgida nos estudos literários da segunda metade do século XX, segundo a qual as leituras variam em função dos horizontes de expectativas próprios de cada época, e inclusive dentro de uma mesma época, em razão dos diferentes tipos de leitores –, a crítica e a historiografia literárias parecem não ter retido senão o relativismo de toda leitura. Assim sendo, o teórico alemão, na verdade, contribuiu mais com as derivações da significação e da função estética e cultural das obras literárias que com a renovação da historiografia literária.

Um passar de olhos superficial sobre os diversos modelos até aqui utilizados para a escrita da história da literatura revela que nenhum deles é completamente novo, que “tudo traz a marca do passado” e, principalmente, que existe um modelo de história literária apropriado para cada época, o qual depende da função (especificamente estética) e do papel social (didático, ideológico, moralizante, etc.) da literatura no desenvolvimento do processo histórico. O bom senso aconselha que se respeite a historicidade de normas e experiências estéticas como pedra angular para se escrever histórias literárias. Bem ou mal, foi o que procuramos fazer neste estudo histórico.

Cabe-nos fazer, aqui, ainda, alguns comentários sobre as fontes, o critério de ordenação, as transcrições textuais e a periodização. Além dos tradicionais sebos de Porto Alegre (por nós freqüentados, ao longo de anos, em busca de material), as principais fontes a que recorreremos, para a execução deste estudo, foram as Bibliotecas da PUCRS, do Instituto de Artes e da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da UFRGS, a Biblioteca Pública do Estado, o Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul e o Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa (todos de Porto Alegre); a Biblioteca Central da UNISINOS (de São Leopoldo); a Fundação Biblioteca Nacional, a FUNARTE e a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT (todas do Rio de Janeiro). Junto a este último órgão de representação de classe foi que obtivemos, mediante pagamento de taxas reduzidas, praticamente metade das peças teatrais, adiante analisadas.

No que diz respeito à ordenação dos textos, que compõem o corpus deste estudo, poderíamos tê-los agrupado por autor ou temática, por exemplo, como é praxe na historiografia literária. Preferimos, no entanto, reuni-los por gênero teatral – mais precisamente, em três grupos: drama, comédia e “outros gêneros, formas ou classificações teatrais” – e organizá-los em ordem cronológica, para possibilitar, dentro de cada um desses grupos, a visualização da evolução, não só do gênero, em seus aspectos estéticos e temáticos, mas também da sociedade, em termos de hábitos, costumes e mentalidade.

Sabemos não ser usual a transcrição de grandes trechos de obras, num trabalho científico. Se o fizemos, foi pela seguinte razão: como a maioria dos textos analisados neste estudo é de difícil acesso (muitos deles sequer foram publicados, tendo chegado até nós por meio de cópia datilografada ou, mesmo, manuscrita), preocupamo-nos em dar ao leitor (principalmente ao das artes cênicas e das letras) uma idéia do estilo, da linguagem, da qualidade artístico-literária de cada autor. Alertamos para o fato de que, para evitar as repetições (que tornariam o trabalho ainda mais extenso), fizemos constar, nas transcrições, retiradas dos textos teatrais, apenas a página da obra (e não o ano e o nº da página), a não ser nos raros casos em que trabalhamos com duas edições distintas do mesmo texto.

Quanto à periodização, este é um problema para o qual ninguém ainda parecer ter encontrado uma solução satisfatória. O sistema social, como se sabe, não evolui como um todo, sincronicamente. Nem sempre um novo período na história, na política ou na economia, representa um novo período na arte e na literatura. Como, então, relacionar os textos ou eventos literários para a construção dessas estruturas unitárias ou as assim chamadas totalidades comparáveis?

Historiadores como Sylvio Romero, Alfredo Bosi, Guilhermino Cesar e Luiz Marobin, por exemplo, recorreram a critérios distintos para definir o início e fim de cada período. Nosso estudo, porém, se volta a um gênero literário específico – e, mais que isso, à produção de um período em que, no campo da literatura dramática, não ocorreu qualquer evento que tivesse deflagrado uma mudança significativa de rumo e que pudesse, portanto, ser utilizado como marco divisório.

O Movimento Modernista, como se sabe, não renovou o teatro brasileiro (pelo menos, não de imediato). E se, na quarta década do século XX, o Rio Grande do Sul veria surgir, no campo da prosa, o chamado “Romance de 30”, no drama não ocorreu qualquer transformação de vulto, neste período. De modo que, para fins de ordenação, recorreremos tão-somente a um marco político, para dividir as décadas de abrangência de nosso estudo.

O ano de 1930 assinala a posse de Getúlio Vargas como presidente da República e representa, nos níveis nacional e regional, o fim de uma situação política que durava já quarenta anos – um tempo imenso para a instabilidade brasileira –, o renascimento de esperanças e a sonhada possibilidade de uma renovação cívica. No âmbito regional, marca o início de um longo período de prosperidade econômica e a pacificação definitiva do Rio Grande do Sul. Muda, portanto, o contexto histórico-social.

A justificativa para partirmos do ano de 1900 encontra-se no fato de que a literatura dramática sul-rio-grandense do século XIX já foi por nós estudada anteriormente, resultando na Dissertação de Mestrado intitulada *A literatura dramática do Rio Grande do Sul, do século XIX – Subsídios para uma História* (PPGL-PUCRS, 2003). A extensão do estudo é a única razão para não avançarmos para além do ano de 1950. O farto material coletado, contudo, nos permite projetar, desde já, a continuidade deste estudo, em que o enfoque recairá sobre a literatura dramática sul-rio-grandense produzida na segunda metade do século XX.

Estamos cientes das deficiências e – apesar de sua extensão – da superficialidade deste estudo, cujo maior mérito, talvez, resida no fato de ser o primeiro a reunir a produção esparsa, quantificando-a e elucidando, de uma vez por todas, as referências nem sempre precisas ou mesmo conflitantes, acerca das datas de escritura e publicação da maioria dos textos que compõem a dramaturgia do Rio Grande do Sul. Historiadores mais experientes, certamente, saberão tirar proveito desse primeiro esboço sobre o conjunto da produção gaúcha, na área da literatura dramática.

2 A LITERATURA DRAMÁTICA DO RIO GRANDE SUL, NA ÓTICA DA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA

Que história da literatura dramática do Rio Grande do Sul, abrangendo o período relevante (1900 a 1950), poder-se-ia escrever a partir dos diversos estudos surgidos no campo da historiografia literária brasileira e sul-rio-grandense? Talvez fosse melhor colocar essa pergunta em outros termos: é possível produzir uma história da literatura dramática gaúcha, exclusivamente a partir desse tipo de estudo?

Num rápido passar de olhos, é fácil perceber que, pela brevidade com que esse gênero literário, via de regra, é tratado pelos estudiosos e historiadores da nossa literatura, talvez o máximo que se consiga extrair desses estudos historiográficos é um ensaio, mas jamais, com base exclusivamente neles, uma história da literatura dramática gaúcha.

O professor da USP, João Roberto Faria (1996, p. 73), faz algumas observações interessantes sobre o gênero literário que aqui nos interessa, em seu estudo intitulado *Silvio Romero, José Veríssimo e o teatro brasileiro*. Ninguém, até o final do século XIX, segundo Faria, “tinha dúvidas acerca do caráter literário do teatro. O gênero dramático dividia com o lírico e o épico as atenções de quem se dedicava ao estudo da literatura. E as peças eram julgadas pelo seu mérito literário”.

Ainda de acordo com Faria, as novas concepções, introduzidas no século XX, que procuraram reduzir a importância do texto dramático e fazer do teatro uma arte autônoma, cada vez mais distanciada da literatura, “trouxeram um problema adicional aos historiadores da literatura: que fazer com a dramaturgia? Incluí-la nas histórias da literatura ou excluí-la?”.

Tal questionamento parece fazer sentido. Na opinião de André Veinstein (1970, p. 14), nem as origens do teatro, nem a sua evolução histórica permitem constatar ou prever uma limitação do teatro ao texto:

Além de sua origem “literária” ou a preeminência “literária” alcançada no curso de sua evolução, o teatro pode surgir como um gênero literário por outras razões: porque o livro ou o manuscrito se bastaria como contendo o essencial – o pensamento do autor e seu meio de expressão original, o texto; porque, conforme o resultado dessas mesmas opiniões, os meios de expressão cênica seriam meios inferiores e, desse modo, a exclusão da representação, como a do diretor, seriam justificadas.

Em oposição, encontramos, fiel ao ponto de vista que consiste em escolher de preferência as teorias extremas como ponto de partida da discussão, um certo número de opiniões que são, desta vez, respostas diretas: elas tendem, em grandes linhas, a considerar unicamente o espetáculo como válido, naquilo que ele contém de conjunto de meios de expressão propriamente teatral, e a considerar que, justificada pelo emprego de meios cênicos, a intervenção do diretor é essencial; a considerar como inferior a parte literária; enfim a libertar o teatro do domínio da literatura para torná-lo uma arte autônoma...

De acordo com Antonin Artaud (1970, p. 10), se, por um lado, sempre existiram os adeptos de um teatro limitado ao texto e, inclusive, os que defendem o fim do teatro (o positivista Augusto Comte, por exemplo, insistia na necessidade de excluir o que ele chamava de “Instituição do Teatro” e que, para ele, não podia ser admitido no ramo das Belas-Artes, por ser o teatro “uma forma secundária e provisória da poesia”); por outro, sempre existiram, também (principalmente após a consagração da figura do diretor), os defensores da eliminação do texto (segundo Artaud, Gordon Graig, por exemplo, teria dito: “creio que virá o tempo em que poderemos criar obras de arte teatral sem usar peças escritas. [...] Creio que chegará o dia em que o teatro não terá mais peças para representar e criará obras próprias à sua arte”).

Fato é que, pelo menos até o início do século XX, a arte da encenação exigia o apoio de um bom texto (um dos pilares teóricos da encenação simbolista, por exemplo, era o *textocentrismo*). Quanto à arte de representar, ela utilizava, aperfeiçoava e inventava técnicas, cada uma das quais era um meio de viabilizar, materializar, encarnar uma ação, situação, personagens, tudo quanto fora previamente imaginado por um escritor.³

À parte esse “problema adicional”, colocado por Faria, a verdade é que, apesar da importância do teatro no seio de qualquer sociedade, desde as mais remotas – seja como diversão popular, seja como instrumento ideológico ou didático –, o fato de se distinguir dos demais gêneros literários parece haver condenado a literatura dramática a figurar sempre – e cada vez mais – em segundo plano, nos estudos literários.

Além disso, o drama geralmente aparece em nossa historiografia como uma criação “inferior”, à sombra do verso e da prosa. Vejamos o que diz, por exemplo, o historiador José Veríssimo (1969, p. 289), ao fazer a análise da obra teatral de Machado de Assis. Apesar de elogiar suas comédias e seu estilo elegante, faltavam ao autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, na opinião de Veríssimo,

as qualidades, sobretudo inferiores, as habilidades do ofício de autor dramático, a acomodação ao gosto público e à perspectiva particular da rampa, uma porção de sons somenos, mas essenciais ao bom sucesso na **arte inferior que é o teatro** (grifo nosso).

Segundo João Roberto Faria (1996, p. 77), a justificativa para o hábito de se considerar o gênero dramático “inferior”, talvez possa ser buscada na Antigüidade – mais especificamente na *Poética*, de Aristóteles (384?–322 a.C). Nela, o filósofo grego atribuiu

³ Ainda que alguns autores discutissem a questão, até meados do século XX, a noção de *polissemia* não era praticamente admitida. Supunha-se que um texto de teatro veiculava um único sentido, do qual o dramaturgo detinha as chaves.

uma importância secundária ao espetáculo teatral, de tal forma que se criou uma tradição que nem os movimentos de vanguarda da virada do século XIX e os tempos modernos conseguiram abalar.

Nas escolas, os professores continuam transmitindo aos alunos o gosto pela poesia e pelo romance; raros são os estudos da literatura dramática. O mesmo lugar secundário lhe é reservado, aliás, nas próprias teorias da literatura, surgidas no decorrer do século XX – que, com raríssimas exceções, fazem menção ao gênero dramático (dos formalistas russos, por exemplo, B. Tomachewski [1976, p. 169-204] talvez tenha sido o único a fazer referência ao drama, quando fala da paródia e dos gêneros literários, no texto *Temática*).

Correntes como o formalismo eslavo, a estilística franco-germânica e a nova crítica anglo-norte-americana, entre outras, desenvolveram teses sobre a especificidade da literatura e contestaram a história literária na sua tríplice investidura: como gênero, como ciência e como instituição. Nenhuma delas, porém, voltou-se, particularmente, ao estudo do drama, de modo que, para ele (enquanto texto e não como espetáculo), continua valendo, com algumas variações, a primeira estética da arte dramática, formulada por Aristóteles.

Como dissemos, comparado aos estudos dedicados aos demais gêneros literários, é ínfimo o número de autores que forneceram subsídios para a elaboração de uma história da literatura dramática sul-rio-grandense – principalmente em se tratando do século XX. Vale dizer que a literatura dramática brasileira, daquela centúria, também não mereceu um espaço muito significativo nos estudos historiográficos, como veremos a seguir.

Em âmbito nacional, as histórias literárias produzidas por Sylvio Romero e José Veríssimo (a primeira publicada em 1888 e, a segunda, em 1916) abarcam tão-somente, como não poderia deixar de ser, a produção anterior ao século XX – logo, não serão de muita utilidade para nós, neste estudo.

Alfredo Bosi (1984) dedica 15 páginas de sua *História concisa da literatura brasileira* ao estudo do teatro nacional. No capítulo IV – O Romantismo (p. 163-171), Bosi faz referência aos seguintes autores dramáticos: Martins Pena, Gonçalves Dias, José de Alencar, Agrário de Menezes e Paulo Eiró; e, no capítulo V – O Realismo (p. 268-275), o autor analisa, superficialmente, a obra de Artur Azevedo, Machado de Assis e do gaúcho Qorpo-Santo, que merece um subcapítulo à parte (Qorpo-Santo, um corpo estranho). Nos capítulos subsequentes (VI – O Simbolismo; VII – Pré-modernismo; e VIII – Tendências contemporâneas), Bosi volta sua atenção, exclusivamente, à poesia, à prosa de ficção, ao ensaio e à crítica literária.

Afrânio Peixoto (1931), em sua obra *Noções de história da literatura brasileira*, despreza completamente o gênero dramático. É curioso verificar que, nessa obra, Martins

Pena tem seu nome citado, ao lado dos de Álvares de Azevedo e Junqueira Freire, apenas pela morte prematura; e que, quando Peixoto (1931, p. 162) trata do romance de José de Alencar, inclui *Mãe e Demônio familiar*, que são, na verdade, dramas.

Em sua *Pequena História da literatura brasileira*, Ronald de Carvalho (1958) dedica sete páginas do capítulo V – Século XVIII (Primeira fase) à obra da “maior figura da época”, Antônio José (1958, p. 139-146). No capítulo VIII (O Romantismo – 1830-1870), reserva as duas páginas finais para citar, de passagem, algumas obras de meia dúzia de dramaturgos nacionais. Esse capítulo é concluído por Carvalho (1958, p. 271-273), com as seguintes palavras: “Apesar da sua volumosa aparência, nunca teve a literatura teatral a importância e significação da poesia e romance, e mesmo da crítica e da história, no Brasil”.

No final do capítulo IX (O Naturalismo – 1870-1900), o gênero dramático é merecedor de mais algumas linhas, sob o título “O teatro e a eloquência”. Segundo Carvalho (1958, p. 332-333), depois dos autores citados no capítulo precedente, a literatura dramática brasileira,

se não deixou de existir pelo volume da produção, minguou pelo caráter das obras aparecidas. O ato ligeiro, a burleta, a comédia trivial, a revista popular e anedótica de Artur Azevedo, Valentim Magalhães, Moreira Sampaio e muitíssimos outros, todos empenhados, aliás, em educar o gosto do nosso público, “envenenado pelo dramalhão romântico”, infelizmente não conseguiram qualquer processo sensível para o nosso teatro decadente.

Ficamos, ao contrário, com um teatro fútil e parasitário, imitado ou simplesmente traduzido do francês, menos nacional que nunca, apesar dos propósitos e das intenções regeneradoras de que estava inçado. A não ser na obra de Artur Azevedo, que, mercê das suas qualidades de humorista espontâneo e fácil, contribuiu até certo ponto para continuar as melhores tradições dos românticos, nada encontraremos na dos outros que assinalar, nada será digno de maior atenção.

O tratamento que Manoel Bandeira (1960) confere ao gênero dramático não é muito diferente. A única referência que esse autor faz ao teatro brasileiro, nos dois volumes de sua obra *Noções de história das literaturas*, encontra-se no segmento em que trata da literatura do período romântico. Na opinião de Bandeira (1960, p. 466-467),

o gosto pelo teatro foi uma das características da escola romântica em todos os países. Assim também no Brasil. Já mencionamos os dramas de Gonçalves de Magalhães, Porto-Alegre e Gonçalves Dias. Nas gerações seguintes, poetas e romancistas tentaram igualmente o teatro, sem contudo produzir qualquer obra de mérito especial.

Na seqüência, Bandeira trata superficialmente do teatro de Alencar, Macedo, Martins Pena, França Júnior, Távora, Quintino Bocaiúva, Pinheiro Guimarães e Agrário de Meneses, para finalizar dizendo que “todo esse repertório, logo esquecido, não conseguiu formar uma tradição dramática entre nós. O único grande nome da época não é de nenhum autor, mas de um ator – João Caetano dos Santos”.

Das histórias da literatura brasileira, a que mais nos traz informações sobre a literatura sul-rio-grandense (e a explicação pode ser encontrada na própria origem do autor) é a *Breve história da literatura brasileira*, de Erico Verissimo (1996 [1944], 189 p.). Ainda assim, em termos de literatura dramática, essas informações se restringem a apenas dois autores: Ernani Fornari e Álvaro Moreyra.

No final do capítulo em que Verissimo trata da fase romântica, intitulado “Minha terra tem palmeiras” (1996, p. 58), pode-se ler o seguinte: “A safra teatral durante o período do Romantismo, no Brasil, foi muito magra. Entre os poucos dramaturgos da época só um merece ser lembrado, Martins Pena. Escreveu peças de costumes, nas quais tentou retratar a sociedade brasileira contemporânea”.

No capítulo em que o foco da análise recai sobre a literatura brasileira de fins do século XIX (“Largas são as asas de Pégaso”), Verissimo (1996, p. 85) escreve: “A literatura dramática era escassa e muito ruim. Sua única estrela luminosa – quero dizer, seu único dramaturgo digno de alguma nota – era Artur Azevedo, um homem com um dom especial para a réplica, um tipo de Bernard Shaw em pequena escala”.

Nos capítulos em que trata da produção literária dos anos de 1900-1920 – “O século era moço e cínico” (1996, p. 87-89) – e da década de 1920 – “A pedra e o caminho” (1996, p. 109-118) –, nenhum autor dramático brasileiro ou gaúcho tem seu nome citado. Ao fazer referência “à escassa colheita dramática” dos anos 30 – “Uma literatura chega à maioridade” (1996, p. 119-126) –, Verissimo cita os seguintes dramaturgos: Joracy Camargo, Maria Jacinta, Oduvaldo Vianna, Carlos de Lacerda, Raimundo Magalhães, Renato Vianna e Oswald de Andrade. Essa lista se completa com os nomes de dois dramaturgos gaúchos: Álvaro Moreyra e Ernani Fornari.

Sobre o teatro do “dramaturgo modernista” nada é dito por Verissimo. Vejamos, porém, o que escreve sobre o segundo e sua obra (1996, p. 125):

Ernani Fornari, que é também poeta e romancista de boa reputação, confessa ter encontrado seu verdadeiro clima espiritual na literatura dramática. Começando sua carreira como dramaturgo com uma peça comovente e bastante pessimista chamada *Nada*, que obteve considerável sucesso, depois varreu o Rio e São Paulo como um vendaval com sua comédia de costumes *Iaiá Boneca*. É uma peça delicada e bem escrita sobre a vida de família em meados dos anos 80 do século XIX; tem um toque de sentimentalidade e romance e seu pano de fundo é histórico. O último sucesso de Fornari foi uma peça dramática cuja ação acontece na terra dos gaúchos [*Sinhá moça chorou*], nos dias de uma das guerras civis brasileiras mais amargas.

Antes de passarmos nossa atenção às obras historiográficas regionais, talvez seja interessante nos determos ainda, um instante, numa obra nacional contemporânea. Trata-se de *Nenhum Brasil existe* – Pequena enciclopédia, organizada por João Cezar de Castro Rocha

(2001). Essa volumosa obra cultural e historiográfica – que enfeixa reflexões de renomados intelectuais sobre os dilemas e as perspectivas futuras da sociedade nacional – pretende estimular uma abordagem renovadora da cultura brasileira, através do estudo de poderosas interpretações de sua formação social.

A proposta é, sob certo aspecto, original e contribui sobremaneira com os estudos culturais e historiográficos; mas, como explicar que, dos 88 ensaios (agrupados em tópicos como “Intermediários culturais”, “Cultura”, “Literatura”, “História & Crítica”, “Audiovisual”, etc.), que resultaram nas 1.100 páginas que compõem a obra, apenas um contemple o gênero dramático?

No ensaio a que nos referimos, seu autor, Ross G. Forman (2001, p. 479), diz o seguinte:

O palco brasileiro do século XIX permanece relativamente ignorado por audiências modernas, e sua avaliação crítica como menor e datado tornou improvável sua recuperação. De estudos brasileiros – como, por exemplo, *Noções de história das literaturas* (1940), de Manuel Bandeira, que afirma não existir nenhuma tradição dramática no país, e o canônico *O teatro no Brasil* (1960), de J. Galante Sousa – a estudos publicados na América do Norte e na Europa – por exemplo, *The Cambridge History of Latin American Literature* (1996) –, o teatro brasileiro encontra-se em segundo plano em relação a outras formas de expressão literária, tendo sido rotulado como “derivado” e “imitativo”.

A afirmativa final de Forman e o próprio espaço reservado ao gênero dramático, em *Nenhum Brasil existe* – Pequena enciclopédia, atestam, de certa forma, o que dissemos anteriormente. Sobre a literatura dramática brasileira do século XX, nenhuma palavra é dita na enciclopédica obra.

Em termos regionais, os autores dos chamados textos fundadores de nossa história literária também citam o gênero dramático apenas de passagem. No caso específico da *História literária do Rio Grande do Sul*, de João Pinto da Silva (1924), essa registra a primeira incursão abrangente e significativa promovida no Estado⁴, no plano da historiografia – sendo ela valiosa, sobretudo, por apresentar o primeiro quadro não só da literatura gaúcha

⁴ A divergência entre a norma e o uso corrente da grafia do vocábulo “estado”, fez-nos recorrer ao auxílio de um dos mais renomados mestres da língua portuguesa, o professor Moreno. Eis sua lição, que resolvemos seguir neste estudo: “Só deveríamos usar maiúsculas em ‘Estado’ quando o vocábulo se referisse à instituição: ‘O homem sente-se sufocado pela presença do Estado’; ‘Em assuntos econômicos, ele defende o afastamento gradual do Estado’; ‘Para os pensadores anarquistas, o Estado é uma forma organizada de opressão’. Por outro lado, as divisões administrativas de nosso país devem ficar com inicial minúscula: ‘o estado em que nasci faz fronteira com o Uruguai’, ‘o estado do Rio de Janeiro tem uma capital do mesmo nome’, ‘a falta de energia pode afetar todos os estados do Sul’. Contudo, tenho visto, principalmente em documentos oficiais e em linguagem jurídica, o uso da maiúscula sempre que o vocábulo se refere a uma das entidades jurídicas que compõem a federação brasileira: ‘O Estado da Bahia...’. Se queres ficar em paz, usa a maiúscula, que ninguém vai reclamar, enquanto a minúscula (que, repito, acho a mais indicada) pode despertar contra ti a desconfiança de alguns. Meu conselho é sempre o mesmo: em caso de dúvida, evita a encrenca” (**estado ou Estado** http://www.sualingua.com.br/06/06_estado.htm).

oitocentista, mas de quase todo o nosso trabalho intelectual e cultural daquele período, uma vez que trata também da produção nos campos da história, da crítica literária e da imprensa.

O autor da primeira história literária do Rio Grande do Sul legou-nos algumas informações sobre a produção cênica do século XIX, num capítulo de cinco páginas, dedicado ao teatro (1924, p.172-176). Possivelmente, para não tornar seu estudo muito extenso, Pinto da Silva limitou-se a citar o nome de apenas cinco autores dramáticos (na opinião dele, os mais representativos): Artur Rocha, Joaquim Alves Torres, Damasceno Vieira, Pinto da Rocha e Abadie Faria Rosa (os três primeiros pertencentes à geração que fundou e manteve a Sociedade Partenon Literário).

Dos cinco dramaturgos que mereceram a deferência do historiador, o mais notável seria Pinto da Rocha, autor de *Talitha*, drama que, segundo ele, “se não ocupa lugar excepcional no teatro brasileiro, marca, todavia, o ponto culminante da literatura dramática, no Rio Grande do Sul”. É importante salientar que o sucesso de *Talitha* pertence já ao século XX, uma vez que a peça foi escrita e levada à cena, pela primeira vez, em 1906.

Sobre os demais autores citados, Pinto da Silva (1924) informa apenas que as principais peças de Artur Rocha (*Anjo do sacrifício*, *Filho bastardo*, *José*, *Deus e a Natureza*, além de outras mais) encontram-se reunidas em volume; que Damasceno Vieira legou-nos um “drama apreciável” (*Arnaldo*); e que Abadie Faria Rosa teve encenadas, com êxito, duas de suas peças: *Nossa terra* e *Soldadinho de chumbo*. Joaquim Alves Torres mereceu apenas a citação de seu nome e a informação de que pertenceu ao Partenon Literário.

Não é demais alertar para o fato de que dos cinco autores citados por João Pinto da Silva, Pinto da Rocha escreveu, no século XIX, apenas duas peças (ambas em Portugal): *A padeira de Aljubarrota* (1884) e *O dote da enjeitada* (1885), e que Abadie Faria Rosa, pelos dados que conseguimos coletar, nenhuma peça produziu no século XIX, pertencendo a totalidade de sua produção, portanto, ao século XX.

Reeditada em 1930, com alguns acréscimos e modificações (que em nada alteraram as informações relacionadas ao teatro), a obra de Pinto da Silva é, até o aparecimento da *História da literatura do Rio Grande do Sul*, de Guilhermino Cesar (1956), o único estudo sistematizado envolvendo a produção literária sul-rio-grandense.

Na sua História da literatura, Cesar (1956, p.257-268) ampliaria o espaço dedicado à literatura dramática sul-rio-grandense para dez páginas. Certamente em contato com uma maior quantidade de informações, esse autor (1956, p. 259-260) principia o capítulo XIV de sua História (por ele destinado ao estudo da literatura dramática do século XIX), dizendo que os autores sul-rio-grandenses desse gênero “contam-se entre os que mais produziram”; que é

muito raro se encontrar “algum intelectual de certo merecimento, de meados do século XIX em diante, que não houvesse escrito teatro, ainda que uma cena breve, um prólogo dramático”; e mais: que em certas fases daquele período, essa “impressionante produção dramática chegou a ser maior que a dos poetas, ou a ela equivalente”.

Apesar da perspectiva otimista com que abre o capítulo XIV de sua *História da literatura do Rio Grande do Sul*, Guilhermino Cesar (1956, p. 268) acaba por confirmar, no final, aquela impressão de um vazio no campo da literatura dramática do século XIX, que se tem ao ler a História de João Pinto da Silva: “o teatro oitocentista rio-grandense, que tivera auspicioso início, com Souza Bastos [leia-se Silva Bastos], terminou, assim, de modo magnífico, com um nome de alta categoria”. Esse nome seria o do rio-grandino Artur Rodrigues da Rocha. O destaque a esse nome deve-se ao fato de que, segundo Cesar, afora esse “notável criador de literatura dramática, os românticos e naturalistas, a despeito de produzirem sem descanso, não criaram, efetivamente, um teatro válido como expressão inconfundível do meio”.

Apesar de bem mais abrangente que o estudo de Pinto da Silva, é curioso observar o tratamento diferenciado conferido por Cesar, em sua História, à prosa, à poesia e ao teatro. No estudo dos dois primeiros gêneros, o autor se preocupa em, senão analisar, pelo menos listar a totalidade da obra dos diversos autores. O mesmo não acontece com a literatura dramática. No capítulo destinado ao estudo desse gênero, a obra dos diversos autores aparece apenas de forma parcial. Além disso, o autor da segunda história da literatura gaúcha ignora, deliberadamente ou não, o nome de vários autores teatrais.⁵

Por mais que esse historiador tenha tentado se mostrar “generoso” para com a literatura dramática, quando fala do legado literário deixado para as gerações futuras, Cesar (1956, p. 391-392) não consegue chegar a uma conclusão muito diversa da de João Pinto da Silva:

O novo século pôde contemplar, atuando nos quadros literários rio-grandenses, muitas figuras já consagradas: Damasceno Vieira, Fontoura Xavier (...), na poesia; Alfredo Varela, José Artur Montenegro, Assis Brasil (...), na historiografia e no ensaio; Pedro Moacyr, na oratória parlamentar; Germano Hasslocher e Caldas Júnior, no jornalismo político; José Romaguerra Correia, na dialetologia.

Na seqüência, Guilhermino Cesar cita uma série de nomes “que irrompem

⁵ Nas palavras do próprio Cesar, “as omissões, deliberadas umas, involuntárias outras, não desfiguram, porém, o essencial” (1956, p. 22).

brilantemente no primeiro decênio do século” XX, na prosa de ficção. Sobre a literatura dramática e o teatro, nenhuma palavra é dita.

Todavia, se as histórias da literatura brasileira de Sylvio Romero e de José Veríssimo são fontes indispensáveis para o estudo do teatro brasileiro (em que pesem algumas perspectivas críticas que envelheceram ou mesmo alguns conceitos ultrapassados), o mesmo ocorre com as histórias literárias do Rio Grande do Sul, escritas por João Pinto da Silva e Guilhermino Cesar. Mesmo que abarquem tão-somente a produção literária do século XIX, ambas constituem um ponto de partida consistente para um estudo no campo da literatura dramática gaúcha.

No rastro dessas duas histórias literárias, surgiram outros estudos importantes no campo da historiografia sul-rio-grandense – estudos estes mais abertos e sem aquela sistemática definida dos modelos históricos tradicionais, em volumes menores, com abordagens atualizadas e com apresentação didática mais acessível ao público em geral.

Aliás, vale registrar que, no mesmo ano em que Guilhermino Cesar publicava sua *História da literatura do Rio Grande do Sul*, Athos Damasceno (1956) fazia vir a público uma das mais importantes obras dedicadas ao teatro gaúcho, só que com informações restritas à atividade dramática na Capital: *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX – Contribuição para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul*.

O autor que nos deu, pela primeira vez, uma visão realmente panorâmica do que foi a principal distração de nossos antepassados sul-rio-grandenses, desde os primórdios até tempos relativamente recentes (1960/70), foi Lothar Hessel (1999), que procedeu ao levantamento do grau de desenvolvimento teatral das cidades, vilas e regiões que mais se destacaram nas artes cênicas e condensou em sua obra *O Teatro no Rio Grande do Sul*, como ele próprio informa na introdução, o fruto de insistentes pesquisas *in loco*. Sua obra, no entanto, se volta ao teatro e não à literatura dramática.

Outras obras locais, no campo da historiografia, que merecem destaque são: *A literatura no Rio Grande do Sul e Literatura gaúcha – temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*, ambas de Regina Zilberman (1980 e 1985, respectivamente); *A literatura no Rio Grande do Sul – aspectos temáticos e estéticos*, de Luiz Marobin (1985) e *O gaúcho – ficção e realidade*, de Antônio Hohlfeldt

(1982).⁶

Tais obras não são, em sentido escrito (como reconhecem, aliás, seus autores) Histórias da Literatura – sendo, no entanto, bastante significativas como fontes para o estudo e entendimento da literatura gaúcha. As obras de Regina Zilberman envolvem o panorama geral e assumem posturas críticas das épocas, das tendências temáticas e dos autores em particular; a de Luiz Marobin contém uma abordagem crítica presa a critérios temáticos e estéticos; e a de Antônio Hohlfeldt apresenta um panorama da literatura com enfoque no gaúcho dos pampas e coxilhas e o gaúcho símbolo ou mito, em que a base da visão crítica é formada pela temática em dois planos: a realidade e a ficção.

No campo das bibliografias sistemáticas surgiram, também, algumas obras importantes, principalmente nas últimas décadas do século XX, como *Notas da bibliografia sul-rio-grandense: autores*, de Pedro Villas-Boas (1974), que reúne dados referentes a 1709 autores; *Escritores do Rio Grande do Sul*, de Ari Martins (1978), que apresenta dados relativos a 3066 autores; e *Quem é quem nas letras rio-grandenses: dicionário de autores contemporâneos*, de Blásio H. Hickmann (1982), que reúne informações acerca de 167 autores atuais.

No campo das Monografias surgiram, igualmente, alguns estudos interessantes, como é o caso de *Mensagem – Temas literários*, de Olintho Sanmartin (1947); *Estudos rio-grandenses – motivos de história e literatura*, de Rubens de Barcelos (1955); *Letras da Província*, de Moysés Vellinho (1960); *A vida literária no Rio Grande do Sul*, de Guilhermino Cesar (1964) e *O regional e o universal na literatura gaúcha*, de José Clemente Pozenato (1974).

A totalidade dessas últimas obras, porém – a exemplos de outras que surgiram na área da historiografia gaúcha e, também, na dos estudos bibliográficos –, volta seu foco, exclusivamente, ao estudo da prosa e da poesia, relegando a literatura dramática ao esquecimento – fato que, por si só, há muito está a ensejar um estudo com o propósito de suprir a lacuna existente no campo específico da historiografia da

⁶ É interessante observar como – mesmo com a passagem da historiografia tradicional para uma história da literatura que deixou de ser um instrumento de legitimação nacionalista, que perdeu sua função totalizante e seu papel social de prover as sociedades de representações globais de sua gênese – muitas das obras historiográficas produzidas no século XX mantêm o aspecto totalizante por meio de seus títulos. É de se questionar se uma obra historiográfica que não faça menção ou distinção dos gêneros literários em seu título e que pretenda ser uma espécie de História da Literatura (brasileira ou regional) não deveria debruçar-se, de forma igualitária, sobre os principais gêneros literários explorados, no período enfocado (poesia, prosa e drama). Não é isso que, via de regra, acontece. Em termos regionais, serve de exemplo *A literatura no Rio Grande do Sul*, de Regina Zilberman (1980). Apesar da expressão genérica “literatura”, que aparece no título, já na introdução encontramos a seguinte explicação da autora: “lida-se aqui exclusivamente com a prosa de ficção e poesia. O teatro, a crônica e a literatura infantil, que igualmente mereceriam ser abordados, foram preteridos” (1980, p. 9).

literatura dramática do Rio Grande do Sul, do século XX.

Para tentar explicar esse “descaso” com o gênero dramático, por parte dos estudiosos e historiadores da literatura, ocorrem-nos quatro hipóteses:

1. O estudo da literatura dramática gaúcha é relegado a um segundo plano em razão dos poucos textos teatrais publicados ou acessíveis;
2. Os historiadores da literatura seguem a tradição, pura e simples, de menosprezar a dramaturgia;
3. Os historiadores da literatura são, em geral, homens e mulheres ligados ao campo das letras e não do teatro; e
4. A literatura dramática produzida no Rio Grande do Sul é desprovida de qualidade.⁷

Relativamente à primeira hipótese, é possível afirmar que, se a obtenção ou o acesso às poucas obras dramáticas sul-rio-grandenses editadas no século XIX é, na maioria dos casos, praticamente impossível, essa realidade não foi assim tão significativamente modificada no decorrer do século seguinte.

Percebe-se que, apesar de uma mudança sensível ocorrida no quadro editorial brasileiro, a partir de meados do século XX (em nível nacional, as principais iniciativas partiram do SNT – Serviço Nacional de Teatro; já em termos locais, os maiores esforços, tanto na recuperação de obras do passado como na publicação de autores novos, premiados em concursos de dramaturgia, vêm sendo despendidos pelo IEL – Instituto Estadual do Livro), a publicação de textos teatrais continua ainda pouco expressiva, principalmente se comparada com a prosa.

O texto dramático, infelizmente, jamais conseguiu a devida valorização como gênero literário no Brasil. O fato de praticamente metade dos textos adiante analisados não ter chegado à publicação, obrigando-nos a trabalhar em cima de cópias datilografadas ou mesmo manuscritas, obtidas junto à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais ou, em alguns casos, junto à FUNARTE, ambas do Rio de Janeiro, comprova que nossos autores dramáticos –

⁷ “Qualidade” é um termo com o qual o leitor irá se deparar várias vezes, mais adiante. Em alguns casos, poderíamos substituir esse vocábulo por outros, como, por exemplo, “valor” ou “bom”, já que temos o hábito natural de dividir nossas experiências em valiosas ou não, em boas ou ruins; ou, mesmo, “belo”, se atentarmos apenas para a função estética da obra de arte. Tratando-se de um estudo científico no campo da historiografia literária, em que a emissão de juízos é freqüente, alguém poderá questionar o que entendemos por “um texto de qualidade”. Talvez pudéssemos dizer que consideramos, como tal, aquele texto teatral que, independentemente da época em que foi escrito, produz em nós uma experiência de certo modo valiosa (no sentido de nos proporcionar prazer ou conhecimento; de preferência, ambos), atendendo, portanto, a nossa expectativa, no momento da leitura. E essa expectativa pode ser satisfeita tanto pelo retrato que nos é pintado de uma determinada época como pela atualidade do texto, decorrente, principalmente, da construção de perfis psicológicos e da análise de valores universais. Independentemente do gênero teatral, estrutura, ação, diálogos e caracteres bem definidos parecem constituir os requisitos essenciais, para que se possa considerar um texto teatral como sendo de qualidade.

preteridos, durante muito tempo (às vezes, por puro preconceito; outras, por falta de qualidade), pelos dramaturgos estrangeiros – sempre encontraram vias bastante limitadas de comunicação com o grande público. E a explicação encontra-se, seguramente, no fato de o texto de teatro ser considerado, devido à clientela reduzida, pouco comercial pelas editoras.

Em razão disso, os profissionais do palco, os estudantes de arte dramática, os historiadores e os críticos têm à sua disposição uma bibliografia deficiente, construída a duras penas, através de edições esporádicas, pouco divulgadas e com distribuição cheia de limitações. O corpus da literatura dramática existente, conseqüentemente, não reflete nem de longe a produtividade do autor gaúcho – conforme bem demonstram, aliás, os dados levantados, que se encontram no Apêndice, ao final deste trabalho.

A segunda hipótese, pela análise apresentada, parece indiscutível. Já a hipótese seguinte é facilmente comprovável. Basta que se lance um olhar sobre as biografias dos autores das obras historiográficas retro mencionadas. Excetuando Ari Martins, talvez nenhum deles tenha vivenciado a realidade dos palcos e, possivelmente, nenhum deles, também, tenha escrito textos teatrais. Quando muito, algum deles praticava, periódica ou eventualmente, o exercício da crítica teatral.

Quanto à quarta e última hipótese, essa nos parece ser a grande questão a ser elucidada. A impressão que se tem, ao ler as obras da maioria dos autores locais ou do centro do país, que se ocuparam com o estudo da literatura dramática sul-rio-grandense do século XIX, é a da existência de um quase vazio no campo da dramaturgia, e a convicção de que a herança legada ao século seguinte é, senão inexistente, bastante modesta.

Pode a literatura dramática gaúcha, da primeira metade do século XX, ser considerada expressiva? O que nos é permitido dizer dela em termos de qualidade? Terá, afinal, ocorrido um acréscimo significativo de textos, com real qualidade artístico-literária, à dramaturgia do Rio Grande do Sul, ao longo dos cinquenta anos de abrangência deste estudo?

Entendemos que qualquer avaliação ou juízo a respeito dessas questões depende essencialmente do ponto de vista da análise; do grau de recuperação e de compreensão do contexto histórico-social em que ela foi gerada; e, ainda, da boa ou da má vontade de quem se propõe julgá-la.

Vale alertar, aqui, para o inconveniente da busca de critérios absolutos e da tentativa de recorrer a comparações com outras realidades (como as dos países europeus, por exemplo) – procedimento esse comum e, de certa forma, até mesmo involuntário ou inconsciente.

Acontece que a literatura dramática sul-rio-grandense (nascida tardiamente, mesmo se comparada com a de outros centros do país) só pode ser estudada num sentido relativo, e nunca de forma absoluta.

É preciso ter em mente que, assim como nenhum país do mundo, exceto a Inglaterra, conseguiu produzir um Shakespeare, também nenhum outro Estado brasileiro, exceto o Rio de Janeiro, conseguiu produzir um Martins Pena ou um Nelson Rodrigues (possivelmente, as expressões máximas da dramaturgia e do teatro brasileiros, nos séculos XIX e XX, respectivamente). Não se pode querer encontrar na nossa literatura dramática o que nela não existe. Ou a fixamos como expressão de um povo e de uma cultura que dão, juntos, no século XIX, os seus primeiros passos, ou teremos que admitir que ela, de fato, talvez não exista ou valha bem pouco.

A consciência dessa realidade pode, por um lado, evitar que nos deixemos contaminar por uma visão pessimista de nossa dramaturgia, em suas fases fundamental (século XIX) e de consolidação (século XX); e, por outro, nos conduzir ao estudo de uma perspectiva histórica que leve em consideração a situação do teatro, no período em foco, em todo o mundo ocidental.

Os dramaturgos gaúchos do século XIX, sem contar com o apoio de um “antes”, bem ou mal construíram uma tradição que, mesmo enfrentando refluxos ou interrupções temporárias naquela centúria, resultou numa herança que possibilitou o surgimento de sociedades dramáticas, casas de espetáculos e, principalmente – já após a virada do século –, de uma crítica que, depois de deixar de lado sua análise e apreciação voltada ao mero desfrute e consumo, passou a se tornar co-participativa da criação dramática.

Parece-nos injusto, a princípio, concordar com o selo de negação que muitos autores tentam colocar sobre o passado de nossa literatura dramática – não só porque seria um desrespeito aos que a produziram, mas porque é nela que se encontra a base, as origens, a fundamentação de nossa herança dramática e cênica.

Aliás, a opinião de Cláudio Heemann (ator, diretor e, ao longo de anos, o mais importante crítico teatral de Porto Alegre e, quiçá, do Estado) corrobora esse pensamento. Na introdução de *O teatro de Simões Lopes Neto* (obra que trouxe à luz, um século depois de produzidos, parte dos originais da obra dramática de um dos mais importantes escritores gaúchos de todos os tempos), Heemann (1990) afirma que “a aura de desprestígio com que nosso passado cultural, principalmente no campo da produção dramática, é habitualmente encarado já provou ser imerecido”.

Para essa afirmação, ele se baseia não apenas na recuperação da dramaturgia

de Simões Lopes Neto, mas recorre também à exumação do teatro de Qorpo Santo (1829-1883 – para quem Guilhermino Cesar reivindica o título de precursor do teatro do absurdo), ocorrida nos anos sessenta do século XX, e à redescoberta de Joaquim Alves Torres (1853-1910), realizada em 1989, que revelou, no autor do drama *O Trabalho*, um precursor extremamente articulado do teatro de preocupação social, dentro da dramaturgia brasileira.

É possível que muito de nosso passado literário, no campo da dramaturgia, tanto do século XIX quanto do XX, esteja ainda por vir à tona, como mostram não só as referidas descobertas, todas relativamente recentes, mas também os vários textos datilografados ou manuscritos que repousam, principalmente, nos arquivos da SBAT e da FUNARTE, ambas do Rio de Janeiro, longe da vista do grande público. Parte desses textos será analisada, pela primeira vez, neste estudo. Todo esse material precioso ajuda, inegavelmente, na identificação dos traços de nossa personalidade comunitária e alerta para um patrimônio que expressa nossa identificação com o processo civilizatório.

Se nossos autores conseguiram escrever algum texto dramático que possa vir a ser, senão classificado como um *clássico*, pelo menos considerado como uma contribuição à literatura dramática nacional, só a análise crítica da produção dos diversos autores – de Joaquim Alves Torres e Abadie Faria Rosa a Matheus da Fontoura e Ernani Fornari, passando por João Belém e Álvaro Moreyra – poderá nos revelar.

3 A LITERATURA DRAMÁTICA GAÚCHA, DE 1900 A 1930

3.1 O contexto sócio-político-cultural do período

“O século XX entrou bastante festivo, cheio de promessas científicas e filosóficas. O cinismo desapaixonado que impregnara a atmosfera ao final do século anterior invadira o novo”. Foi com essas palavras que Erico Verissimo (1995, p. 87) abriu o capítulo *O século era moço e cínico*, de sua *Breve história da literatura brasileira*, no qual analisa a produção literária brasileira das duas primeiras décadas do século XX.

De fato, com a Europa dominando imensos impérios coloniais e ostentando a posição de centro do mundo, o século iniciou no Ocidente em clima de otimismo, com a *belle époque*. Sob o impacto da Segunda Revolução Industrial e com as grandes potências – ainda que mantendo um certo nível de rivalidade – vivendo em relativa paz há décadas, o progresso material e científico expandia-se rapidamente, fundamentando a crença de que a humanidade avançava linearmente rumo a um futuro promissor. Com o impulso do desenvolvimento das comunicações, dos transportes de longa distância, dos fluxos comerciais e financeiros, da urbanização e da adoção quase universal de padrões culturais ocidentais, o planeta parecia integrar-se econômica e culturalmente.

Era inevitável que toda essa evolução nos campos da ciência, da economia, da filosofia, tivesse seus reflexos na vida social e cultural dos povos, resultando, também, em novas formas de diversão e entretenimento. No Brasil, o futebol, vindo da Inglaterra, na última década do século XIX; o carnaval, transformando-se numa festa cada vez mais popular, principalmente a partir do surgimento das “marchinhas” (a primeira delas, intitulada *Ó, abre alas!*, composta por Chiquinha Gonzaga, em 1899); e o cinema, que passaria a se difundir a partir do ano seguinte ao seu evento (1895), dariam outras feições às cidades – principalmente ao Rio de Janeiro e São Paulo – e ao seu povo.

Em termos locais – e para que se tenha uma visão mais clara de que tempos estamos falando –, basta dizer que os fins de semana dos porto-alegrenses, na virada do século XIX e começo do XX, eram centralizados especialmente pelas corridas de cavalo. O futebol ainda não desembarcara ou recém estava desembarcando dos barcos ingleses no porto de Rio Grande (o clube mais antigo do país, aliás, é dessa cidade – o Esporte Clube Rio Grande, fundado em 19/07/1900; já os dois principais clubes do Estado, Grêmio e Internacional, ambos da capital, surgiram em 1903 e 1909, respectivamente) e o cinema – que viria a se

transformar numa das principais diversões no Estado, inicialmente dividindo o mesmo espaço com o teatro⁸ –, ainda engatinhava, sendo considerado apenas uma mágica invenção francesa.

Era nos prados que os moradores de Porto Alegre se divertiam, apostando suas economias nas patas dos parceiros. Num determinado momento, antes daquela virada de século, provavelmente por volta de 1880, Porto Alegre teve também uma outra diversão: as touradas ou corridas de touros. Era o tributo que a cidade pagava à proximidade geográfica e cultural com os países de origem espanhola.

No campo da história política e social, as três primeiras décadas do século XX não foram muito mais calmas no cenário gaúcho, em termos de agitação e conflitos sociais, que as da segunda metade do século precedente.⁹ A adaptação das idéias positivistas pelo Partido Republicano Riograndense – PRR (que subiu ao poder com a proclamação da República em 1889 e cuja base social era formada por indivíduos oriundos do latifúndio pecuarista, associados com setores médios urbanos), permitiu que um projeto capitalista fosse implementado, com a realização da modernização econômica, especialmente no setor de transportes.

Para os gaúchos, o século XX começa com o sucessor de Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros, na presidência do Estado. Empossado em janeiro de 1898 (ano em que foi fundada a Faculdade de Medicina, a que se seguiu logo a instalação da Faculdade Livre de Direito), Borges de Medeiros, apoiando-se nas tradições positivistas, consolidou o regime republicano autoritário e centralizado.

A adoção de duas estratégias básicas – a repressão aos seus opositores, com o uso da força militar armada (particularmente, as forças do Exército e da Brigada Militar) e a prática do consenso, com a realização de alianças com setores sociais (comerciantes, industriais, camadas médias urbanas), até então excluídos do jogo político – manteve Borges de Medeiros no poder ao longo de um quarto de século (entre 1898 a 1908 e entre 1913 e 1928), consolidando definitivamente o poder do PRR.

Desse modo, coube a ele sanar as finanças do Estado, que ainda sofria as conseqüências da sangrenta guerra civil que se abatera sobre o Rio Grande do Sul, durante 31 longos meses (entre outras providências, promoveu uma reforma tributária, modificando o sistema de arrecadação e instituindo o imposto territorial). A grande Exposição Estadual,

⁸ Em Porto Alegre, o Teatro São Pedro abriria suas portas para a invenção dos irmãos Lumière, pela primeira vez, a 2 de março de 1901 (DAMASCENO, 1975, p. 56).

⁹ Para evitar acúmulo de referências, não indicamos as páginas das obras utilizadas para nossa síntese sobre a História sul-rio-grandense do período relevante, a não ser em casos de transcrição. Fica subentendido que a maior parte dos dados históricos foi extraída de Fábio Kühn (2002) e Arthur Ferreira Filho (1960).

realizada em Porto Alegre em 1901, surpreende o Brasil e o próprio Rio Grande, com a esplêndida demonstração de suas riquezas representadas pela agricultura, pela pecuária e pela indústria, cuja circulação se fazia através de um comércio firme e acreditado, servido por linhas de navegação e estradas de ferro.

Foi nesse período – em que o povo gaúcho recebeu a visita do recém-eleito presidente da República, Afonso Pena – que ocorreu o restabelecimento da cordialidade entre a política dominante no Estado e o governo federal, abalada na gestão de Prudente de Moraes. De modo que o governo que sucedeu ao de Borges de Medeiros (o de Carlos Barbosa, eleito em 1907 e empossado em janeiro de 1908) decorreu num ambiente de paz política, apenas ligeiramente alterada pelas eleições presidenciais da República, em que se defrontaram o Marechal Hermes da Fonseca (sustentado pelos conservadores e tendo à frente o Senador Pinheiro Machado, considerado o homem mais poderoso do Senado, nos anos 1905-1915) e Rui Barbosa (apoiado pelas forças civilistas e de tendências mais liberais).

Carlos Barbosa – que chegou ao cargo máximo do Estado graças a uma crise do Partido Republicano Rio-grandense, provocada pela dissidência encabeçada por Fernando Abbott e Assis Brasil (que saíram do PRR e fundaram o Partido Republicano Democrático – PRD) – realizou importantes obras de utilidade pública, como o Palácio Piratini, e apreciáveis trechos de estradas de ferro e de rodagem. Também no seu governo foram criados a Escola de Artes Plásticas, o Instituto de Belas Artes e a Faculdade de Direito de Pelotas.

Em janeiro de 1913, retornaria ao poder Borges de Medeiros, cujo governo se prolongaria até 1928, em consequência de duas reeleições sucessivas. Segundo Ferreira Filho (1960, p. 153),

o segundo governo de Borges de Medeiros foi fecundo em realizações. Obras de vulto e de transparente oportunidade foram executadas, dando ao Estado condições para o crescente desenvolvimento de suas riquezas. A construção do cais de nossa capital, porto servido outrora por antiquados trapiches, a conclusão das obras da barra e porto do Rio Grande, a completa remodelação da Viação Férrea, não só na aquisição de locomotivas e vagões, como também na construção de inúmeras variantes, substituição de trilhos e a instalação das grandes oficinas de Santa Maria, a construção de muitos prédios escolares de alto preço, o Hospital São Pedro, o Arquivo Público, o colégio Júlio de Castilhos, o luxuoso edifício da Biblioteca Pública, o Quartel-General da Brigada Militar, os palácios da Fazenda e das Obras Públicas, os grandes armazéns do porto, são realizações que assinalam indelevelmente a passagem de Borges de Medeiros pelo governo de seu Estado.

A maioria das medidas adotadas por Borges de Medeiros, principalmente as voltadas ao setor de transporte (entendido como o principal entrave para o desenvolvimento da economia gaúcha), tinham caráter intervencionista e foram tomadas em uma conjuntura de crise econômica, pós-guerra. Durante esse conflito, a economia gaúcha estava aquecida pelas

exportações, mas, no início dos anos 20, a situação já não era tão boa. Os pecuaristas pediram atenção do governo aos seus problemas financeiros, mas Borges não só não os auxiliou, como cobrou as dívidas dos criadores (levando muitos deles à falência) e empregou os recursos do Estado na modernização do complexo portuário.

Ao longo da segunda década do século XX – e mais precisamente, desde a volta de Borges de Medeiros ao poder –, algumas questões agitaram a oposição ao governo do PRR, entre elas a decretação de uma nova lei eleitoral em 1913 (que, pela primeira vez, possibilitou que houvesse a representação da minoria na Assembléia estadual e na Câmara dos Deputados), a posição do governo diante das greves de 1917 e 1919, e a nova política de transportes, executada entre 1918 e 1920. Isso tudo, aliado à recessão econômica e ao pleito presidencial de 1922, disputado por Nilo Peçanha e Artur Bernardes, deflagraria um período de grandes perturbações no Estado, gerando mais uma revolta intra-elites: a denominada *Revolução de 23*.

Logo que assumiu o governo, Artur Bernardes passou a favorecer a derrubada das situações estaduais que o haviam combatido. Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro tombaram no decorrer dos primeiros meses. Restava o Rio Grande do Sul, cujo poderoso partido dominante se conservava unido e que Bernardes esperava liquidar nas eleições estaduais, que estavam próximas.

Mesmo necessitando de três quartos dos votos do eleitorado, Borges de Medeiros foi lançado candidato à reeleição e, numa eleição que se processou num ambiente carregado de apreensões, derrotou o candidato do Partido Federalista e da Aliança Libertadora, Dr. Joaquim Francisco de Assis Brasil, antigo diplomata e fazendeiro bem sucedido.

Antes, porém, de sua posse para o quinquênio 1923-1928, já uma parte da elite oposicionista se levantava em armas contra o governo do Estado. A revolução – que teve como principal causa a política borgista de desenvolvimento global da economia gaúcha, que afetou os interesses do setor pecuarista, além da grande incidência de fraude eleitoral, nas eleições de 1922 – alastrou-se de tal maneira que, em março, toda a campanha rio-grandense se achava convulsionada. Sem obedecer, porém, ao critério de um comando geral, como sucedeu em 1835 e 1893, a revolução de 1923 foi, sob o aspecto militar, o mais fraco dos movimentos revolucionários até então verificados no Rio Grande do Sul. Segundo Ferreira Filho (1960, p. 166-7),

nos dez meses de sua duração, não se registrou um só combate decisivo. Foram lutas dispersas pelas campanhas rio-grandenses, correrias e tiroteios, sem que se assinalasse o encontro de forças consideráveis em autêntico encarniçamento de duas vontades opostas (...) Para gáudio de nossa gente, os guerreiros de 23 portaram-se, em geral, como homens civilizados. Foi uma revolução relativamente humana. A

prática odiosa de matar os prisioneiros foi raramente empregada, e sempre à revelia dos chefes mais responsáveis.

O *Tratado de Pedras Altas* (em que o chefe do Partido Republicano, Borges de Medeiros, fez algumas concessões, concordando com a reforma parcial da Constituição positivista, no sentido de ficarem proibidas as reeleições do presidente do Estado e dos intendentess municipais, bem como de serem eleitos e não nomeados os vice-presidentes e vice-intendentess), assinado em 7 de novembro de 1923, selou o fim do movimento revolucionário.

Mal haviam amortecido os ecos de 23, quando, a 5 de julho do ano seguinte, irrompeu em São Paulo uma rebelião de proporções muito grandes, a que haviam aderido várias unidades do Exército e da Força Pública daquele Estado (cujo fim era depor o presidente Artur Bernardes e a política que o apoiava). O Rio Grande seria palco de várias ações e confrontos. Mesmo após a derrota e prisão de Honório Lemos (ao lado de Luís Carlos Prestes, um dos principais líderes revolucionários), pelo General Flores da Cunha, em setembro de 1925, a chama da rebeldia continuava acesa.

Em janeiro de 1928, era empossado, no cargo de presidente do Estado, Getúlio Vargas, eleito sem competidores, dois meses antes, cujas primeiras iniciativas na chefia do executivo voltaram-se ao amparo à lavoura e à pecuária, aos interesses rodoviários e à instrução pública (neste setor, foram construídos vários prédios escolares e consideravelmente ampliados os quadros do magistério). Ao estender a mão ao Partido Libertador (cujo apoio, dois anos mais tarde, seria decisivo para a indicação de sua candidatura à presidência da República), Getúlio Vargas conseguiu abrandar a animosidade entre chimangos e maragatos, que vinha acirrada desde 1893 e que se agravara com a luta eleitoral de 1922.

Derrotado nas urnas, Getúlio Vargas seria conduzido à presidência da República pelo movimento revolucionário que irrompeu em 3 de outubro de 1930. O movimento golpista, que tiraria do poder o presidente Washington Luís, entraria para a história como a “Revolução de Trinta” e mudaria o Brasil e o Rio Grande do Sul dali para frente. O General José Antonio Flores da Cunha assumiria o executivo estadual, na qualidade de Interventor Federal. Chegava ao fim, assim, a dominação do Partido Republicano (que durante 40 anos governara o Rio Grande) e, também, o que os livros de história classificam de 1ª República.

O fato de o país ter ingressado, a partir das últimas décadas do século XIX, numa fase de expressivas transformações – abolição da escravatura, organização do trabalho livre, o fluxo das correntes migratórias, fase inicial da industrialização e a mudança do modelo político –, concorreu para a criação de um ambiente propício à renovação pedagógica e

cultural. Os sistemas escolares passariam a se desenvolver em consonância com o contexto global, assumindo as características da referida época.

Aidê Campello Dill (1997, p. 111-112) explica que, com a República, aparece, gradativamente, a filosofia política de inspiração liberal, predominante durante o Império. O sistema escolar, como parte do contexto estadual, vai ser atingido por idéias positivistas em sua estrutura organizacional. No Rio Grande do Sul, “a instrução pública estaria diretamente subordinada ao Presidente do Estado, Júlio de Castilhos, e, após, a Borges de Medeiros, ambos positivistas. As diretrizes do ensino partiam do órgão centralizador (presidente do Estado) para todos os municípios. Desta maneira, o ensino deveria seguir o pensamento político do dirigente do Estado”.

Diante da impossibilidade de expandir o ensino a todo o território gaúcho, as autoridades passaram a subvencionar os estabelecimentos particulares.¹⁰ O ensino, contudo, organizou-se a partir da orientação do Governo Federal, pretendendo estabelecer uma unidade através da ligação da legislação. Disso resultou “a impossibilidade de dinamização do ensino em acompanhar as transformações locais e regionais”. Além disso, há de se atentar para as transformações por que passaria o ensino sul-rio-grandense, em consequência do conflito mundial. Segundo Aidê Campello Dill (1997, p. 118-119),

o momento foi de fazer da escola um meio de formação do caráter moral e cívico do aluno e incitar ao trabalho. Igualmente, difundir nas escolas estaduais, particulares e paroquiais o amor à pátria, a obrigatoriedade do ensino em língua portuguesa e o uso dos livros didáticos escritos em português. Dessa forma, desencadeou-se um processo de nacionalização em caráter obrigatório. As escolas estrangeiras foram fechadas. Iniciou-se no Estado a subvenção federal para a manutenção e criação de escolas primárias em substituição àquelas cujo funcionamento fora proibido. Foram criadas 181 escolas nos municípios e distritos onde havia um maior índice de estrangeiros, destacando-se, entre elas, Santa Cruz, São Leopoldo, Ijuí e São Lourenço, entre outros.

Em 1916, Borges de Medeiros destina a verba de 22% do orçamento do Estado para o ensino público. Era meta combater o analfabetismo e fixar a população estrangeira à terra. Em Venâncio Aires, por exemplo, havia mais escolas particulares do que públicas, para o que concorriam três fatores: o interesse que os colonos tinham pela instrução de seus filhos, a falta de professores titulados e o baixo salário dos professores públicos.

Em 1923, órgãos da imprensa estrangeira, associações e a reabertura de institutos educacionais, que foram fechados no período da guerra, moveram uma campanha contra essas escolas, lançando-as no descrédito. Como foi estabelecido o Tratado de Paz com a Alemanha, as escolas particulares que haviam sido fechadas

¹⁰É nesse período que surgem muitos dos tradicionais colégios de Porto Alegre. Em 1900, os irmãos maristas, que, três anos antes, haviam fundado sua primeira escola no Brasil (mais precisamente, em Congonhas do Campo), fundam sua primeira escola no Rio Grande do Sul, o Colégio Bom Princípio. Em 1904, seria fundado o Colégio Nossa Senhora do Rosário (que, mais tarde, daria origem à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul). Dos estabelecimentos secundários particulares, surgidos nesse período, citam-se os Colégios Rio-Grandense, Sévigné, Cruzeiro do Sul, Farroupilha e o Ginásio Anchieta (que começaria suas atividades em janeiro de 1908), entre tantos outros que instrumentalizaram de saber a juventude porto-alegrense.

voltaram a funcionar, ainda que o ensino fosse ministrado em língua estrangeira, inclusive em alemão.

A escola desempenhou a missão patriótica de nacionalização da criança imigrante do Rio Grande do Sul. O papel desempenhado pelo professor era de mediador e de catalisador da situação existente. O seu esforço e o tempo permitiram conquistar a amizade e a confiança das comunidades de origem estrangeira.

Ainda segundo Dill (1997, p. 121),

as estatísticas de 1927 demonstram que o Rio Grande do Sul foi o Estado onde havia maior frequência de alunos nas escolas públicas. Entre 1900 e 1928, havia 2.778 escolas primárias com uma matrícula de 201.788 alunos, o que demonstra a expansão do ensino no referido período. Em 1822, havia 95% de analfabetos; em 1889 decresceu para 85%; em 1920, para 75%.

Esses números levaram Dill (1997, p. 129) a concluir que

o ensino anterior a 1930 expandiu-se atendendo à demanda social da educação escolar, embora não alterasse a sua qualidade. A escola pública primária desempenhou papel importante na expansão do ensino, ora como detentora do processo de alfabetização, ora como defensora do ideal nacionalista frente ao imigrante. A influência que o positivismo teve no ensino refere-se ao caráter pragmático, à ênfase na ciência, ao civismo e ao culto dos antepassados.

Enquanto o ensino formal e a educação do povo caminhavam a passos rápidos, como andaria nossa literatura? Vejamos o que escrevia sobre ela André Carrazzoni, num texto intitulado *O Rio Grande do Sul Intelectual*, publicado na edição de outubro de 1920, da *Ilustração Brasileira*:

Há, na terra que nunca teve donatários, culto ardente às belas-letas. Amortecido, numa paz de vinte e sete anos (desde a chamada ‘Revolução dos maragatos’) o entusiasmo dos entrechoques sangrentos, toda essa enorme sobra de vitalidade da raça transfundiu-se numa vibrante reserva de capacidade criadora e inventiva. (...)

Poderia ilustrar o surto fecundo da literatura rio-grandense com a citação de nomes rutilantes. É meu propósito, porém, mostrar os valores mentais da mais jovem ou da última geração de intelectuais que lá surgiram, num gorjeio de aviário musicando a amplidão augusta do pampa. Não me referirei à plêiade de Álvaro Moreyra (o maior prosador da sua geração), Mansueto Bernardi, Felipe D’Oliveira, Eduardo Guimaraens, Homero Prates, Telmo de Escobar e de outros (...). Quero falar nos que, hoje promessas riosas, caminham, com elegância, para a posse daquelas realizações de inalterável beleza e luminosa serenidade. São eles: Figueiredo Pinto, Raul Bopp, Concesso Cassales, Sady Garibaldi e Olmiro Azevedo – os ‘novíssimos’ do Rio Grande.

Quantas dessas promessas, efetivamente, conseguiram gravar seus nomes na memória literária sul-rio-grandense? Duas décadas mais tarde, Erico Verissimo (1995, p. 94), por exemplo, destacaria apenas dois autores sulinos – “escritores que retrataram o gaúcho e sua vida bravia” e que, curiosamente, não constaram da relação de Carrazzoni –, nas duas primeiras décadas do século XX: Alcides Maia e Simões Lopes Neto. “O primeiro era acadêmico, um pouco gongórico e preocupado em excesso com o vocabulário. O último era mais fiel à gente e à vida do campo e possuía como que a força dos elementos. Seus contos e

lendas têm uma espécie de beleza não sofisticada”. Luís Augusto Fischer (2004, p. 59-61) acrescenta a esses nomes apenas o de Amaro Juvenal, pseudônimo de Ramiro Barcelos, cuja obra literária mais marcante foi um longo poema narrativo (*Antônio Chimango*), publicado em 1915.

Nos movimentados anos 20 – principalmente daqueles que seguiram a Semana de Arte Moderna –, os nomes de três gaúchos obtiveram projeção no cenário nacional, integrando a lista das figuras proeminentes, que, segundo Verissimo(1995, p. 94), “possuíam um senso de destino e de muitos modos compreenderam a época em que estavam vivendo”: Felipe D’Oliveira, Álvaro Moreyra e Raul Bopp. Os dois primeiros, como se verá mais adiante, enveredaram pelo mundo da dramaturgia. Nenhum deles, porém, produziu sua obra em solo gaúcho, onde o movimento modernista (em que pese a primeira produção poética de Augusto Meyer, *Ilusão querida*, ser de 1923) não teve repercussão imediata.

E qual seria, nesse período, a situação das artes cênicas, a que nosso objeto de estudo está tão intimamente ligado? Alguns estudiosos do teatro brasileiro afirmam que, com o fim do regime monárquico, caiu sobre o palco nacional a longa noite de 20 anos de *vaudeville* e da seminudez. Ao contrário, porém, do que muita gente imaginava, o cinema, que se transformou rapidamente numa das diversões preferidas dos brasileiros, acabaria por não matar e nem mesmo ameaçar o teatro, segundo sugere o seguinte texto da *Ilustração Brasileira*, em sua edição de outubro de 1911 (nº 58, p. 144):

E foi tal qual como dissemos há dois meses... O gênero híbrido – cinema-teatro – proliferou, estendeu-se e, ao contrário do que muitos diziam, em vez de se ver o cinematógrafo matar o teatro, viu-se o teatro renascer, graças à combinação com os *film* e, sobretudo, graças à lembrança de imitar o cinematógrafo no preço e na rapidez do espetáculo.

Nunca o Rio de Janeiro teve tantas companhias teatrais... São todas ligeiras, isto é, pequenas e sem grande número de artistas de valor; algumas não possuem uma só figura notável, mas o caso é que não há uma casa de espetáculos desocupada, têm-se improvisado algumas e construído outras especialmente para o gênero.

Há nisso duas vantagens: – a primeira é dar sustento a todos os artistas, que já estavam quase acostumados à vida de desempregados – a segunda é divertir o público – público popular, que não paga mais de mil réis ou de mil e quinhentos por cadeira, mas que também não é muito exigente: diverte-se com qualquer coisa e aceita qualquer repertório.

Se, por um lado, a qualidade do que se produzia em nossos palcos deixava muito a desejar; por outro, inúmeras notas e matérias em revistas e jornais dão conta do enorme movimento nos palcos brasileiros, nos primeiros anos do século XX, como essa, por exemplo, da *Ilustração Brasileira*, de setembro de 1912 (nº 80, p. 105): “É o fim da temporada? Não! O carioca de hoje tem teatro o ano inteiro. A ‘estação teatral’ de ontem, que durava, no máximo,

quatro meses – de junho a setembro – passou, definitivamente, com o velho Rio. Agora, Companhias há que para aqui vêm em janeiro e só nos deixam de dezembro”.

A exemplo do que ocorria no Rio de Janeiro, no Rio Grande do Sul também não havia sala de espetáculo desocupada. Se faltava qualidade ao teatro carioca, aqui a situação não era diferente. Vejamos o que escreveu Garcia Margiocco (1910, p. 18-19), num artigo intitulado “Pobre teatro”, sobre o que corria nos palcos porto-alegrenses, em 1910, num panfleto inspirado nas “Farpas”, de Ramalho Ortigão:

O velho São Pedro, afinal, conseguiu que lhe fizessem a esmola de um fato novo. Pobre dele! Era capaz de desabar para a vala comum de um montão de ruínas, em qualquer tempestuoso inverno, se não fosse esse novo agasalho de agora.

Mas, sinceramente pensando, seria melhor, a ele e a nós, que o deixassem morrer em paz como bom e justo ancião que sempre foi. Para que prorrogar a vida desse desgraçado? Para obrigarem-no a ouvir os suspiros sensuais das atrizinhas de operetas? Para sujeitarem-no a ouvir a ele, um velho alquebrado e sem forças, as gargalhadas impotentes de outros velhos que fingem bodes pelos camarins? Para que martirizarem-no tanto, sacrificarem-no como se ele fosse capaz de passar ainda na orgia uma noite inteira?... Para que teatro onde não há público, para que um templo de arte onde não existe sequer um diletante? Oh! Suprema afronta aos avós da humanidade!

O mesmo tom, pouco amistoso para com o teatro e aqueles que abraçaram a tarefa de fazê-lo “ressurgir”, pode ser encontrado nas páginas da *Ilustração Brasileira*, de dezembro de 1913 (nº 109, p. 409):

O certo é que, no Teatro Nacional, quando escrevo, a questão capital, entre muitíssimas outras comuns, é nossa vida de povo ‘que se civiliza’, a todo transe. Pobrezinha dessa Arte, abandonada que está, e ridícula, na obra inferior de seus salvadores, apóstolos balofos, palavrosos e quixotescos! O Teatro Nacional poderá, um dia ainda, ser uma realidade (...).

O tom não muda na edição, da mesma revista, de janeiro de 1914 (nº 112, p. 33):

Estamos sem teatro. (...) O que por aí vai, pelos palcosinhos que exploram os espetáculos por sessões, não merece esse nome. Achamos que cada qual tem o direito de ganhar a vida. Entretanto, não temos a obrigação de combinar com quem jamais sentiu o menor amor pela verdadeira arte, abandonando-a, desavergonhadamente, criminosamente. Sobre o Teatro Nacional nada adiantamos. A companhia que está no Recreio continua montando e representando peças estrangeiras em traduções que vão, abertamente, contra a legenda *traduttore, tradittore*.

Vale lembrar que perdurava, então, ainda em nosso teatro, a avassaladora influência dos autores portugueses – o que não acontecia, pelo menos com tal intensidade, nos demais gêneros literários e na filosofia, nos quais a influência francesa era já uma tradição, cujas origens remontavam à Revolução de 1789 (que, juntamente com as idéias que motivaram a Revolução Americana de 1776, vieram, no final do século XVIII, fomentar no Brasil os ideais da Inconfidência Mineira). No século XIX, apreciar a França fazia parte de nosso sentimento de nacionalidade: no Brasil, lia-se em francês, falava-se francês e poemas brasileiros surgiam

de epígrafes francesas; saboreavam-se iguarias francesas e a moda francesa nos dizia como vestir. O Positivismo de Augusto Comte influenciaria por muito tempo o pensamento brasileiro. Em 1896, funda-se aqui a Academia Brasileira de Letras, aos moldes franceses. E o “caso Dreyfus” tem, no Brasil, tanta ressonância como se tivesse acontecido aqui. Na passagem do século, a presença francesa, no pensamento e na vida literária brasileiros, manteve-se inalterada e parece ter sido mesmo acentuada no período de pré-guerra. Tanto é assim que apenas Euclides da Cunha e Graça Aranha, com *Os sertões* e *Canaã*, procuraram dar uma imagem mais real de nosso país e chamar a atenção para seus problemas (com os olhos voltados para o estrangeiro – e, principalmente, para a França – não havia a possibilidade de se admirar o nacional que ficava, dessa forma, relegado a um segundo plano). Tanto é assim, também, que pouco antes de 1914 vamos encontrar, às margens do Sena, entre outros, Oswald de Andrade, Afonso Arinos, Graça Aranha, Álvaro Moreyra e Alceu de Amoroso Lima. Isso sem falar em Tarsila do Amaral e, principalmente, em Anita Malfatti, que – trazendo as novas tendências, conhecidas e assimiladas em Paris – choca a sociedade e o meio intelectual paulistano com sua primeira mostra de quadros, em 1917. O período pré-guerra é, possivelmente, o de maior influência francesa no Brasil, não só na literatura, mas em todos os domínios. Ainda que o Simbolismo e o Impressionismo franceses não tivessem encontrado a ressonância necessária em nossas letras – em razão da preponderância do Parnasianismo, que aqui resistia e dominava –, é na França, e não em Portugal, que nossa intelectualidade irá buscar a inspiração e as bases para o movimento modernista deflagrado em 1922.

No nosso teatro dessa época, contudo, a realidade era outra. Segundo Daniel Rocha (1981, p. 5-6), eram portugueses, na sua maioria, os empresários, os ensaiadores, os intérpretes, os técnicos de cena e ainda os autores dos textos (originais ou traduzidos). Mesmo na crítica, pontificava o conhecido João Luso. Para atender aos reclamos de uma parte da imprensa, o Governo subvencionaria, no Teatro Municipal (inaugurado em novembro de 1908 e pelo qual batalhara incansavelmente Artur Azevedo), em 1912, uma temporada nacional.

Os historiadores apontam a segunda década do século XX como sendo a da renascença do teatro brasileiro. É, mais precisamente, durante o período da Primeira Guerra que, a partir do Rio de Janeiro, o teatro nacional viria a se estruturar. Além da construção de um gigantesco anfiteatro (com o qual se pretendia uma volta ao teatro grego), o “Teatro da natureza”, no campo de Sant’Ana, com capacidade para um público total de 10.000 espectadores (1915) e da transformação do Cinema “Eclair” em Teatro – o Trianon (1916), casa na qual o gaúcho Abadie Faria Rosa teria praticamente todas suas peças encenadas –,

passou a se cogitar, sucessivamente, da constituição de uma “Federação das Classes Teatrais” (1915), com o intuito de debater os problemas do nosso teatro, visando a fundação de um órgão que pudesse, em nome de todos, apresentar às autoridades as reivindicações capazes de abrir novos caminhos ao teatro nacional; uma “Academia Dramática Brasileira” (1916), com o propósito de pesquisar toda a legislação referente ao teatro em nosso país, desde o primeiro império; e, finalmente, a “Sociedade Brasileira de Autores Teatrais”¹¹ (1917), que viria para ficar.

Segundo J. Galante de Sousa (1960, Tomo I, p. 237), o movimento de renovação de nosso teatro – deflagrado por Artur Azevedo, em 1908, e continuado por Gomes Cardim, Coelho Neto, Cláudio de Souza e João do Rio – concretizar-se-ia por volta de 1920, época em que o sentimento nativista, aliado às dificuldades de transporte, criadas pela guerra, propiciou o surgimento de companhias nacionais, libertas finalmente da tutela portuguesa:

Surge, assim, um período de florescimento do nosso teatro e, com ele, o renascimento da nossa comédia de costumes. A preocupação é dar largas ao espírito nacionalista (...). Falamos em renascimento da nossa comédia de costumes, porque, de fato, os elementos de que se nutriram as peças daquele movimento, já se achavam em Martins Pena, em Macedo, em França Júnior. Havia, sem dúvida, uma volta às fontes do passado, mas é necessário acentuar que, então, as peças se apresentavam mais brasileiras, pelo estilo e pela linguagem, mais entusiastas talvez das nossas coisas.

A opinião de Samira Youssef Campedelli (1995, p. 10) segue na mesma direção:

Nas décadas de 20 e 30, a dramaturgia brasileira volta-se insistentemente para temas nacionais. A Primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1918, interrompera as visitas de companhias teatrais estrangeiras – principalmente as francesas, italianas e portuguesas –, cujas temporadas no Brasil tinham sempre repercussão. De repente, o teatro brasileiro vê-se sozinho e tem que abrir o seu próprio caminho.

É nesse contexto que, livre da concorrência estrangeira, o teatro nacional desperta um maior interesse por parte dos empresários e do público pelos elencos brasileiros; a prosódia lisboeta passa a dar lugar às peças de autores nacionais; e o gênero “revista” – que se firmara no gosto do público – dá lugar ao teatro declamado, principalmente à comédia de costumes (que viria a conquistar uma posição de destaque, com o aparecimento do Teatro Trianon), a algumas sátiras à organização social e política e, sobretudo, à auto-afirmação da nacionalidade.

¹¹Garantir aos autores três por cento sobre a receita bruta dos espetáculos e, ainda, a receita líquida da décima representação, a título de direito autoral, seria apenas uma das atribuições da SBAT, que teria entre suas finalidades precípua lutar pela afirmação de um teatro nacional, despertando para isso não só o interesse de nosso público como a atenção de nossas autoridades. Aliás, mais que à FUNARTE, ao Serviço Nacional do Teatro ou a qualquer Biblioteca, deve-se à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, do Rio de Janeiro, a preservação do maior acervo na área do teatro e da literatura dramática brasileiros. Basta dizer que em torno da metade dos textos (alguns deles publicados; outros, datilografados ou mesmo manuscritos), a que tivemos acesso para a elaboração deste estudo, foram obtidos junto àquele órgão.

A reivindicação clara do tema nacional aparece em duas das peças de maior sucesso do período: *Flores de sombra*, de Cláudio de Souza – peça encenada no Trianon, do Rio de Janeiro, em 1916 (onde fica em cartaz o ano inteiro, com o permanente apoio do público, repetindo o grande sucesso alcançado em São Paulo, no ano anterior), na qual sobressai a valorização das virtudes campestres, dos troncos tradicionais da família brasileira, em contraste com a degenerescência dos hábitos citadinos – e *Onde canta o sabiá*, de Gastão de Tojeiro, levada à cena em 1921, no mesmo Teatro Trianon. Nessa peça – que marca a estréia de um dos maiores atores brasileiros de todos os tempos, Procópio Ferreira –, a personagem central é o Brasil, “melhor terra do mundo”, em contraposição a Paris, capital da França.¹²

Ao tempo de *Onde canta o sabiá*, o Brasil vivia no compasso da República Velha, que tinha a sua base econômica sustentada pelo café. Segundo Campedelli (1995, p. 10-11), é um momento de grande especulação e euforia esse dos anos 20. Ainda não se tem a noção concreta da crise financeira que se abateria sobre o mundo, no final daquela década:

Enquanto a crise não chega, São Paulo e Rio de Janeiro podem rir com tranqüilidade, assistindo a comédias de graça fácil, como por exemplo, *Cala a boca, Etelvina!...*, de autoria de Armando Gonzaga, estreada em 1925 no Teatro Trianon do Rio de Janeiro. São Paulo e Rio não tinham mais que 600 mil habitantes e contavam com três ou quatro casas de espetáculo. Um público assíduo, formado pela *burguesia aristocrática*, transformou alguns atores em ídolos populares. Os dois mais importantes intérpretes desses anos foram Leopoldo Fróis e Procópio Ferreira.

Até a altura dos anos 30, a característica básica da dramaturgia nacional foi o texto cômico, encenado por Companhias profissionais que já se haviam tornado familiares ao público fiel. As peças ficavam pouco tempo em cartaz e vale ressaltar que não havia a presença do diretor de teatro: o espetáculo era centrado na figura do ator-ídolo, senhor absoluto do palco. A improvisação foi a marca de muitos atores, que inseriam “cacos” nos textos, contribuindo, assim, para manter o clima de comédia que caracterizou esse teatro.

Vejamos, agora, algumas informações acerca da situação do teatro no Rio Grande do Sul e, mais especificamente, em Porto Alegre, no período em foco. Com o painel que construiu sobre as atividades teatrais, na obra *O teatro no Rio Grande do Sul* – em que dispõem todos os elementos (casas de espetáculo, sociedades dramáticas, autores, obras, encenações), cidade por cidade –, Lothar Hessel (1999) comprova que as artes cênicas, nos séculos XIX e XX, não se circunscreveram aos grandes centros (Porto Alegre, Rio Grande, Pelotas), estendendo-se, generosamente, pelas vilas e cidades do interior do Estado, sobretudo na campanha e na fronteira.

¹² J. Galante de Sousa (1960, Tomo I, p. 242) informa que *Flores de sombra*, de Cláudio de Souza, obteve nada mais, nada menos, que 50 representações em São Paulo e 300 no Rio de Janeiro. Outras peças de sucesso desse período foram: *Nossa terra* (Abadie Faria Rosa), *Sol do sertão* (Viriato Correia), *Nossos papás* (Ribeiro Couto), *Manhãs de sol* (Oduvaldo Vianna) e *O ministro do supremo* (Armando Gonzaga).

Segundo Hessel (1999, p. 41-43), na virada do século XIX, nove entidades teatrais encontravam-se em atividade em Porto Alegre. As principais sociedades dramáticas (Luso-Brasileira, Filhos da Talia, Porto-Alegrense e Luso Rio-Grandense) iriam hibernar ou extinguir-se entre 1914 e 1920. Em 1926, por iniciativa de Ari Martins, Dante de Laitano e João Frainer, seria fundado o Grêmio de Amadores Teatrais, que teria intensa atuação nesse e nos anos seguintes. Já no final do período (1930), seria fundado o Orfeão Rio-Grandense, que, sediado nos fundos do Teatro São Pedro, levaria à cena inúmeras peças teatrais, na década que iniciava.

Em termos de casas de espetáculo, Porto Alegre, que então contava com os Teatros São Pedro e Coliseu, entre outros menores, veria o surgimento de mais uma, em 1913 – ano em que seria construído o bonito Teatro Guarani, na Praça da Alfândega –, e, outra, em 1914 – o Teatro Apolo, na Praça Dom Feliciano.

É claro que não poderíamos terminar esta breve seção sobre a situação sócio-político-cultural, do Brasil e do Rio Grande do Sul, no período de 1900 a 1930, sem falar do movimento modernista, deflagrado nos primeiros anos da década de vinte, com o objetivo principal de “atualizar a nossa visão artístico-cultural”. Após o fim da Primeira Guerra, as elites intelectuais – em grande parte, provenientes da burguesia rural paulista, representantes de idéias novas, pelo seu maior contato com a Europa, em razão de viagens de lazer e de estudo –, que permaneceram no poder político do país até a altura de 1930, reuniram, na cidade que mais imigrantes recebeu na América Latina,¹³ vários elementos de vanguarda, sequiosos por colocar abaixo uma arte considerada retrógrada e acadêmica.

Tal evento – liderado pelos paulistas Mário e Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo – viria a se tornar conhecido em nossa história como “A Semana de Arte Moderna”. Segundo Regina Zilberman (1992, p. 61), a ordem era atualizar, buscar fontes menos convencionais. Na literatura, impunha-se romper com a rigidez da sintaxe lusitana e adotar uma linguagem brasileira, que refletisse o nosso cotidiano. Em outras palavras, exigia-se “a atualização da consciência artística da nação, o que somente poderia se dar pela adesão aos preceitos estéticos em vigor na Europa”.

Curiosamente – e apesar dos eventos dessa Semana terem acontecido em pleno Teatro Municipal de São Paulo – as artes cênicas estiveram ausentes da mesma. Tal ausência foi assim interpretada, por Sábato Magaldi (1974, p. 178):

¹³ Segundo Luís Augusto Fischer (2004, p. 58), no final do século XIX (mais precisamente, em 1895), São Paulo tinha uma população de 130 mil habitantes, dos quais 71 mil eram nascidos fora do Brasil.

A exigência do trabalho coletivo, no espetáculo, com o concurso obrigatório de autor, intérprete e público, afastou o palco da inquietação e da pesquisa que logo lançariam no admirável nível de agora as outras artes. Não seria mesmo verossímil que a prática de uma comédia sentimental, muitas vezes rasteira e padronizada nos efeitos a alcançar sobre o público, se sensibilizasse com a audácia de uma pintura que abandonava a paisagem e o retrato fotográficos, e a poesia, que expunha ao ridículo a preocupação formalista de uma rima rica. O mundo do teatro profissional perdeu o contato com as demais artes, nessa correspondência que é sempre vitalizadora de todas as expressões.

Décio de Almeida Prado (1995, p. 12) informa que, para reagir contra o atraso do teatro brasileiro, o dramaturgo Renato Viana juntou-se a dois participantes da Semana de Arte Moderna, o escritor Ronald de Carvalho e o compositor Heitor Villa-Lobos, e os três fundaram um movimento chamado Batalha da Quimera, que encenou, ainda em 1922, o espetáculo *A última encarnação de Fausto*, em que, segundo eles, “pela primeira vez, no Brasil, tentava-se o teatro de síntese e da aplicação cênica do som e da luz, como valores da ação dramática, a valorização dos planos e da direção do espetáculo”.

Para Campedelli (1995, p. 12), em termos de teatro, a principal experiência comumente ligada ao modernismo só viria a ocorrer em novembro de 1927, quando estréia, no Cassino Beira-Mar, do Rio de Janeiro, a peça *Adão, Eva e outros membros da família*, de Álvaro Moreyra, que inaugura o grupo *Teatro de Brinquedo*, do qual participaram figuras importantes da dramaturgia brasileira como, por exemplo, Joracy Camargo e Bibi Ferreira. “A experiência de Álvaro Moreyra, bastante próxima do modernismo, pretendeu ser a de um teatro social sem ranço, no sentido de que o autor desejava fazer um teatro de discussão *leve*”.

3.2 A dramaturgia produzida no Rio Grande do Sul

Principiemos esse segmento, dedicado ao período de 1900 – 1930, lançando duas perguntas de caráter quantitativo, cujas respostas ajudar-nos-ão a ter uma visão mais exata do panorama e do grau de desenvolvimento do gênero dramático no Rio Grande do Sul:

- 1) foi grande a quantidade de autores que exploraram o gênero dramático?; e
- 2) a produção dramática do período foi expressiva?

De acordo com os dados coletados, pelo menos 50 autores exploraram o gênero dramático, em solo sul-rio-grandense, entre 1900 e 1930. Considerando apenas as peças datadas e, como sugere o próprio título desta sessão, somente a produção local, esses autores escreveram – entre dramas, comédias, cenas dramáticas, cenas cômicas, poemas dramáticos, operetas, burletas, revistas, etc. – cerca de 160 peças.

Cabe salientar que alguns desses autores já vinham produzindo peças no século precedente – como é o caso, por exemplo, de Simões Lopes Neto, Arthur Pinto da Rocha, Joaquim Alves Torres; outros continuaram produzindo no período subsequente: Pery Borges, Carlos Cavaco, Ari Martins, etc.

Mas, prosseguindo com os números: quantos desses autores terão tido a preocupação de nos legar, materialmente, pelo menos parte de sua obra dramática? Quantas dessas 160 peças terão chegado, efetivamente, à publicação? Segundo conseguimos apurar, pelo menos 29 dos 50 autores dramáticos que escreveram peças, nesse período, deixaram-nos um ou mais de seus textos, na forma impressa. O total de obras publicadas, seja através de livro, jornal ou periódico, somado às peças que nos ficaram em cópias datilografadas ou manuscritas – portanto, o que nos sobrou como “literatura dramática” –, relativamente ao período, é de cerca de 45 textos.

Desse total, tivemos acesso – através da obtenção de exemplar do livro ou de cópia do texto impresso, datilografado ou manuscrito – apenas a 27 peças (15 dramas, quatro comédias, uma opereta, um episódio dramático, um poema dramático, uma cena cômica, uma farsa bíblica, um evangelho e dois *sketches* teatrais). As demais – e outras, cuja edição se ignora –, repousam ainda dispersas em arquivos privados e em coleções pouco acessíveis, ou dormem em estantes não consultadas de bibliotecas particulares ou públicas, espalhadas por este Rio Grande, pelo Brasil ou, mesmo, pelo mundo afora.¹⁴

Em que pesem as dezenas de termos surgidos para classificar as peças teatrais, ainda assim o enquadramento das mesmas, muitas vezes, torna-se uma tarefa complicada, conforme explicitamos na Introdução. Não são poucos os casos em que os próprios autores, possivelmente em dúvida – em razão de que, não raramente, o tom das peças é cômico, mas o sub-tom (o fundo, o que sub-jaz) é trágico, ou vice-versa –, deixaram de classificar suas obras, optando por defini-las simplesmente como “Peça em x atos”.

3.2.1 O drama

Eis a relação de autores e dramas produzidos, no Rio Grande do Sul, no período de 1900-1930: Frederico Carlos de Andrade: *Os pombos* (1904), *Clélia* (1904), *A denúncia do luar* (1909), *Sangue* (1911) e *Aguaceiro** (1919); Jorge Bahlis: *Coração e dever*** (1920) e

¹⁴ A Biblioteca Nacional, a FUNARTE e a SBAT, todas do Rio de Janeiro, e a Biblioteca Nacional de Lisboa (que possui pelo menos três textos de Mário de Artagnão), por exemplo, têm em seu acervo algumas obras dramáticas de autores gaúchos, cujo acesso – por se tratar de obras raras – só é possível *in loco*.

*No vendaval da vida*** (1924); João Belém: *Corações gaúchos*** (1929); Pery Borges: *Ingratidão fatal* (1915), *A riqueza do pobre* (1915) e *A dívida* (1916); João Henrique Vieira Braga: *A honesta* (1915); Loló de Oliveira Brandão: *A fera da montanha*** (1921); Zeferino Brazil: *O outro** (1904); Gomercindo Brito: *A casa branca da serra* (1922); Ivalino Brum: *O coração* (1918), *O estrangeiro* (1918), *Rosas do céu** (1919) e *Mártires do amor** (1922); Marcínio Cadaval: *A estoica do civismo** (1919); José Campos Neto: *Traída** (1915); Carlos Cavaco: *A carta anônima* ou *O veneno dos ciúmes*** (1908) e *Cego de amor*** (1916); Manuel Faria Corrêa: *Pátria* (1918); Alberto D'Arville: *Dores do erro** (1913); José de Francisco: *O louco* (1918); João de Freitas: *Celibatários* (1925); Eduardo Guimaraens: *A mulher de Don Juan*** (1929); Emílio Kemp: *Gente alegre*** (1918); Ângelo La Porta Júnior: *Mulher fatal* (1922); Ana Aurora do Amaral Lisboa: *As vítimas do jogo*** (1900); Ari Martins: *Ironia da sorte* ou *O romance de um palhaço* (1926), *Amor que regenera* (1926), *Marília* (1927) e *Sacrifício de cego* ou *Os tirados do lar* (1927); Andradina de Oliveira: *Antônio Conselheiro* (1902); Aurélio Porto: *O milagre** (1906) e *Pátria*** (1917); Arthur Pinto da Rocha: *A farsa* (1903), *Vanissa* (1908), *A estátua* (1916), *Entre dois berços* (1920) e *Dilema* (1920); Inocêncio Romero: *Rosas malditas** (1923); Otelo Rosa: *Dívida de amor* (1908); João Selister: *Uma noite de tempestade*** (1927); Antonio Stenzel Filho: *Amor e justiça* (1911); Ribeiro Tacques: *A rajada*** (1910) e *Sonho extinto* (1912); Joaquim Alves Torres: *O ultraje*** (1901), *O dever*** (1901), *O trabalho*** (1903), *A falha* (1904), *Cabeça e coração* (1905) e *O lar alheio* (1905); Ezequiel Ubatuba: *Terra de promessa** (1910); Pe. Guilherme Wiesebach: *Calabar** (1907) e Ambrósio Schupp (sete dramas em alemão, entre 1903 e 1909, conforme relacionado no apêndice).¹⁵

3.2.1.1 *As vítimas do jogo* – Ana Aurora do Amaral Lisboa, drama em 3 atos, 1900.

Após publicar *A culpa dos pais*, no período de 14/11/1898 a 30/11/1898, o jornal *A Reforma* estamparia em suas páginas outro drama da professora e jornalista rio-pardense, Ana Aurora do Amaral Lisboa (1860-1951), no período de 29/01/1900 a 12/02/1900: *As vítimas do jogo*. Lothar Hessel (1999, p. 161) informa que a peça foi objeto de uma encenação em Taquari, entre 1901 e 1905.

¹⁵ Todas as peças teatrais publicadas, ou que nos foram legadas através de cópias datilografadas ou manuscritas, encontram-se assinaladas com asterisco (*), na relação de autores e peças, retro apresentada. Todas as informações sobre a publicação (Cidade, Editora e Ano), bem como sua possível localização, constam em nota, no Apêndice. As peças analisadas neste trabalho encontram-se marcadas com duplo asterisco (**).

O drama – cuja temática gira em torno do jogo e de suas conseqüências nocivas –, tem as seguintes personagens: Carlos, Luciana (sua mulher), Alfredo (irmão de Carlos), Luiz (amigo de Carlos), Silvestre e Izidro (jogadores), Amélia (ex-namorada de Carlos), Arthur (filho de Carlos e Luciana) e Pedro (criado de Carlos). A exemplo do alcoolismo – que é assunto de outras peças da época –, o vício do jogo é tratado como um fator de desagregação familiar, uma vez que, além de provocar a “perdição” do jogador, atinge toda sua família e os que lhe são próximos.

Eis o resumo da peça: numa tarde de sábado, depois de uma longa conversa de Luciana com o marido Carlos, em que o assunto é o comportamento arreado deste nos últimos tempos, Carlos é procurado pelo irmão Alfredo (o primeiro é dono de um armazém, que o segundo administra). Este lhe informa que, na segunda-feira, vencem as letras e que a “saúde financeira” do armazém não é nada boa. A situação logo se esclarece: endividado pelo jogo, Carlos – às escondidas do irmão – fizera retiradas excessivas do caixa da empresa.

Carlos resolve ser franco com o irmão, mas pede-lhe que nada releve a sua mulher: “... nunca lhe dei a conhecer minha fraqueza! Eu não posso suportar a idéia de ver-me quase desonrado aos seus olhos! De mais, sabes o horror que ela tem ao jogo que foi a causa do suicídio de seu pai; se ela chega a descobrir a verdade, o seu desespero a matará!” (2ª parte, nº 23, 30/01/1900). Carlos não revela a Alfredo, contudo, a situação em sua real dimensão: “Pobre irmão! Ignora ainda toda a verdade, ignora que o que possuo, o que me resta de todos os meus haveres, não chega para pagar a terça parte dos meus credores...” (Idem).

Na breve ausência de Alfredo, que sai para apanhar os livros de escrituração da Empresa, chega Luiz (amigo de infância de Alfredo, pelo qual Luciana, esposa deste último, sem saber porque, nutre profunda antipatia), que faz de tudo para levar o amigo para jogar:

LUIZ – Olha, para desafiar a fortuna e ver se recuperas o que perdeste, ponho à tua disposição a quantia que quiseres, e isso com tanto maior satisfação quanto é certa a confiança que tenho nos meus palpites: tu hoje ganharás (...) (*a parte*). Vou tocar-lhe na corda sensível. (*alto*) Dize-me uma coisa, Carlos, comunicaste à tua mulher a minha carta? Aposto que sim.

CARLOS – Não; porque o perguntas?

LUIZ – Supunha-o, à vista da tua resistência.

CARLOS (*contrariado*) – Que queres dizer com isso?

LUIZ – O que é muito possível já estejam dizendo a esta hora os nossos amigos.

CARLOS (*impaciente*) – Mas o que é? Acaba!

LUIZ (*com uma risada*) – Ora!...

CARLOS – Vamos, dirão que eu...

LUIZ – Não vais, porque tua mulher...

CARLOS – Porque a minha mulher não quer, não é assim?

LUIZ – Pelo menos é o que o teu procedimento induz a crer, e eu...

CARLOS – Então também o acreditas, tu...

LUIZ (*a parte*) – Já te toquei no fraco, meu caro; agora não me escapas! (*alto*) (...) Que boas gargalhadas não vão dar os nossos amigos, quando eu aparecer sem ti no

meio deles e apresentar-lhes as tuas desculpas. (*dá uma gargalhada*) Adeus, Carlos, amanhã te contarei o que então se passar (3ª parte, nº 24, 31/01/1900).

Apesar de haver prometido ao irmão que não sairia de casa, o temor da zombaria e do ridículo vence Carlos, que deixa com o criado Pedro uma carta para a mulher, na qual avisa que tratará dos negócios com o irmão, no dia seguinte. Nesse meio tempo, saindo para apanhar o filho, Luciana descobre que Luiz Gonçalves “é um homem perdido, um jogador de profissão... que dirige uma casa de jogo bem conhecida pelas ruínas que tem causado...” (4ª parte, nº 25, 1º/02/1900). Justifica-se, assim, mais que sua antipatia, o temor que sente, ao ver o marido na companhia daquele malfeitor.

No retorno, ao não encontrar o irmão, Alfredo revela à cunhada a verdade sobre a situação do marido. Se ela, antes, no colo da mãe, a acompanhara na tentativa de salvar seu pai, agora levará no colo o filho Arthur, na tentativa de salvar o marido. O primeiro ato termina com a promessa de Alfredo: “Vai, pobre mulher! Hoje principia para ti a vida de inquietação e vigílias que há tanto tempo me atormenta. Mas eu velarei por ti e por ele, eu salvarei da desonra e do opróbrio o nome sem mancha que me legou meu pai” (5ª parte, nº 26, 03/02/1900).

José e Antônio, dois jogadores que ganharam grande soma de Carlos, há três dias, e que haviam aceitado a revanche, achando melhor não arriscar seus ganhos, desaparecem da cidade. Luiz convoca, em seu lugar, outros dois amigos, Silvestre e Izidro, para os quais falsifica “cartões de procuração”, em que lhes são transferidos os deveres da desforra.

Fica-se sabendo, então, de uma ligação que se intensificará daí por diante, de Luiz com Amélia, ex-namorada de Carlos: “Ligando-me a Carlos, conforme a tua vontade e para o fim que sabes, tratei de estudar-lhe todas as fraquezas e prejuízos...”. Assim, além de marcarem o baralho, Luiz e seus parceiros forçarão Carlos ao jogo, explorando a crença “de que nada é mais ridículo do que um marido que presta obediência à sua cara metade”.

Diante da iminência da derrocada de Carlos, Amélia revela: “Aproxima-se então para mim a hora da vingança; verei aquela mulher odiosa, por cuja causa fui desprezada, sair de sua casa, coberta de dor e de vergonha! Sabes, Luiz, que a esperança dessa hora de gozo é o mais belo sonho de minha vida?”. Dito isso, pede aos jogadores que incitem Carlos a fazer “grandes paradas” e que se prontifiquem a fornecer-lhe a soma de que ele carecer, “mediante um vale que dê o direito de o lançar fora de sua casa” (5ª parte, nº 27, 05/02/1900).

Luciana bate à porta da casa de jogo (que ela ignora ser, também, um prostíbulo), para pedir ajuda logo à sua rival, Amélia:

AMÉLIA – Desgraçada que não sabe a quem pede compaixão!... Não sabe que fui eu que preparei sua desgraça?

LUCIANA – A senhora?! Mas que mal lhe fiz, meu Deus?!

AMÉLIA – Quer sabê-lo? Pois escute. Eu amava Carlos (*ironicamente*) descanse, já o não amo! Ele também dizia amar-me (*no mesmo tom*) nada de ciúmes, ele hoje nem ao menos lembra-se do meu nome. Eu acreditava nos seus protestos de amor e sonhava gozar um dia a felicidade que a senhora me roubou: ser a esposa de Carlos era a minha única ambição (...). De repente começou Carlos a afastar-se de mim, até que deixou de todo de ver-me e um dia lia a notícia do seu casamento com a senhora! Eu que então o amava ainda, senti o despeito, o ciúme, o ódio... (...) Esse ódio em vez de recair sobre Carlos, cujo desprezo me ofendera, reverteu todo sobre a senhora, causa inocente de tudo, bem sei; sobre a senhora a quem até esta hora não conhecia e a quem odeio desde tanto tempo! Veja bem agora, a que porta veio bater?! (6ª parte, nº 29, 07/02/1900).

Na disputa com Silvestre, Izidro e Luiz, Luciana sai derrotada, pois não consegue arrancar o marido daquele antro de perdição. No início do terceiro ato, ela conta a Alfredo o que passou:

Ainda estou ouvindo aquelas gargalhadas infernais, que me fazem corar de vergonha; ainda tenho diante dos meus olhos o sorriso irônico daqueles homens, os olhares insultantes daquelas mulheres e, mais do que tudo, a indiferença de Carlos ao escárnio, à zombaria de que eu era objeto (7ª parte, nº 30, 08/02/1900).

Ninguém sabe do paradeiro de Carlos. Luciana, lembrando do que acontecera com o pai, teme pela sua sorte. Enquanto Alfredo sai para procurá-lo, Carlos volta para casa, num estado deplorável. Sequer lembra direito do que aconteceu. Depois, porém, revela a Alfredo sua real situação: “Já não possuo coisa alguma; esta casa já não é minha, e amanhã quando os meus credores souberem a verdade, a minha desonra será pública. Luciana e meu filho podem ser a qualquer momento expulsos desta casa, cobertos de vergonha e tendo por futuro a indignância” (8ª parte, nº 32, 10/02/1900).

Alfredo tranqüiliza-o, com o cumprimento do que prometera, lá no início:

Os teus credores já foram pagos e a tua casa e o teu nome estão mais acreditados do que nunca (...) Fiz o meu dever, porque és meu irmão, porque uso do teu nome e a tua honra é a minha, porque era suficientemente rico para socorrer-te, porque, finalmente, pago-te uma dívida: a dos cuidados paternos que tiveste comigo, mas... que tens, Carlos? (8ª parte, nº 32, 10/02/1900).

Quando tudo parecia encaminhar-se para um final feliz, Carlos começa a gritar e a se contorcer: tomara veneno. Antes de morrer, despede-se da mulher e do filho. O médico, trazido pelo irmão, chega tarde demais. Na cena final, Luiz aparece para cobrar a dívida de Carlos. É assim recebido por Alfredo:

Respondo pela dívida, mas sai daqui, miserável, que vens com tua presença insultar a dor das vítimas que fizeste. (*Segurando Luiz pelo pulso e arrastando-o até o grupo formado por Luciana, Carlos e Arthur*). Mas antes de sair, vem, infame, contemplar a tua obra: – um suicida, uma viúva e um órfão na miséria – aí tens o quadro das desgraças que preparaste, aí tens as vítimas do jogo! (9ª parte, nº 33, 12/02/1900).

Há, evidentemente, uma preocupação sócio-educativa nessa peça de Ana Aurora do Amaral Lisboa. Aliás, consta que a professora – que era dona do “Colégio Amaral Lisboa”, na vila de Rio Pardo –, ao longo do período letivo, ia encenando, com fins didáticos e educativos, peças teatrais de sua própria autoria, quase todas com títulos “incomodativos”: *A culpa dos pais, As vítimas do jogo, Não saber ler, Quem tudo quer...*

3.2.1.2 *O ultraje* – Joaquim Alves Torres, drama em 4 atos, 1901.

Representado em Porto Alegre, no dia 04 de outubro de 1901, o drama *O ultraje*, do porto-alegrense Joaquim Alves Torres (1853-1910), comemorou o vigésimo sétimo aniversário da Sociedade Dramática Particular Luso-brasileira. Apesar do adultério feminino ocupar o centro das atenções – constituindo, portanto, sua temática –, a peça trata, também, com muita ênfase, da dependência da mulher dentro da sociedade machista da época e, subliminarmente, do divórcio.

A ação do drama transcorre no Rio de Janeiro, na atualidade (1901). Por que o Rio de Janeiro e não Porto Alegre, poder-se-ia perguntar. O próprio autor, através de uma das falas do Dr. Arnaldo, explica a razão:

Concluída a tarefa a que me impus deixo o Rio de Janeiro e irei, talvez, para o Rio Grande do Sul, essa generosa terra que foi berço de meus pais. Nasci no Rio de Janeiro, mas tenho predileção por aquele heróico torrão brasileiro, cuja sociedade ainda trescala a pureza dos gaúchos. Lá viverei (*com oculta mágoa*) relativamente bem. Quanto à minha Julieta, essa fica dignamente amparada (p. 152).

Como se vê, Alves Torres – certamente, para evitar polêmica e continuar de bem com a sociedade gaúcha e, principalmente, a porto-alegrense – faz a crítica da peça recair, inteligentemente, sobre a sociedade da antiga corte.

A peça tem as seguintes personagens: Dr. Arnaldo (médico), Camila (mulher do Dr. Arnaldo), Julieta (irmã do Dr. Arnaldo), Luciano de Alencar (amigo do Dr. Arnaldo e padrinho de Julieta), Elisa (mulher de Luciano e madrinha de Julieta), Gustavo (Engenheiro), Leopoldo (empregado público), Comendador Ribeiro, Diogo (criado do Dr. Arnaldo) e Tobias (corretor de imóveis).

Após um período de seis meses de estudos na Europa, o Dr. Arnaldo volta ao lar, no Rio de Janeiro, onde o aguardam a irmã Julieta, os amigos Luciano e Elisa, e a esposa Camila. Assim que abraça a mulher – que tem uma síncope e desmaia em seus braços –, pressente que seu lar fora “conspurado”. Na sua ausência, Camila arranjava um amante (o engenheiro

Gustavo, que, mostrando-se interessado em Julieta, passara a freqüentar a casa de Arnaldo) e, como se não bastasse, engravidara.

Transtornado pelo adultério (“o ultraje”), Arnaldo começa a tramar sua vingança: “... o ultraje transformou-me! Hei de castigá-los exemplarmente e dessa deliberação só a morte me comoverá. Lancem-me embora a pecha de mau, de vingativo, de cruel, não me desviarão do caminho que tracei” (p. 127). Tal “caminho” consistia na morte – moral, e não física – da esposa e de seu amante.

Camila, contudo, ameaça frustrar seu desígnio com o suicídio. O acaso faz com que, de uma hora para outra, o engenheiro Gustavo se veja envolvido em dívidas e perseguido por credores. Esse mesmo acaso fará com que, em questão de dias, o amor que Julieta sentia por Gustavo mude de alvo: Leopoldo. Segundo Julieta: “Há oito dias te ouvi indiferente; há dois te tornaste o dono de meu destino; hoje morreria se te perdesse” (p. 168).

Por intermédio do corretor Tobias, Arnaldo se propõe a avalizar um empréstimo para seu rival, junto a seu amigo Luciano, com o que pretende amealhar o que lhe resta de bens. Já a intenção de Gustavo não é outra senão a de apanhar o dinheiro, para fugir do Rio. A casa de Luciano dá lugar ao derradeiro encontro entre Camila e Gustavo. A chegada providencial de Arnaldo impede que aquele a estrangule. Humilhado e acuado, Gustavo esconde-se no pavilhão do jardim da casa do Dr. Arnaldo e promete vingança.

Em seu gabinete, Arnaldo recebe, por intermédio de Diogo, uma carta de Camila. É uma carta de adeus. Quando a lê, Camila já está morta. Armado, Gustavo invade a casa de Arnaldo, para concretizar sua vingança. Quando recebe a notícia de que Camila está morta, fica aterrorizado e sente-se incapaz de matar Arnaldo que, mesmo desarmado, enfrenta-o corajosamente. É providencial a chegada da polícia, que decreta a prisão de Gustavo, sob a acusação de falsário. Mas este não se entrega. Fazendo uso de um vidro de veneno letal, que roubara do consultório do Dr. Arnaldo, acaba com a própria vida.

Mas o drama tem um outro eixo ou núcleo dramático bem definido. Se o primeiro deles, como vimos, é dramático (no sentido de trágico) e envolve, digamos assim, “o marido, a mulher e o amante” (o Dr. Arnaldo, Camila e o engenheiro Gustavo, respectivamente); o segundo é cômico e envolve Julieta e seus três pretendentes: o engenheiro Gustavo, vilão da história (que se auto define: “Ninguém veio a este mundo sem o direito de gozar; por consequência, gozo. Utilizo-me desse direito sem temer consequências. O homem que tem escrúpulos na consciência não é um homem, é um tolo” – p. 116), o funcionário público Leopoldo, tido por todos como um bom caráter (“Leopoldo é um caráter distinto e com ele minha afilhada fazia um bom casamento” – Luciano, p. 128; “Leopoldo é de fato um rapaz

digno. Tratei por algum tempo de sua mãe e tive ensejo de avaliar o seu belo caráter” – Arnaldo, p. 128) e o Comendador Ribeiro, um velho caquético, espécie de bobo da peça (“Pobre ser humano! Velho-criança permanece ainda no mundo das ilusões; nunca cogitou talvez numa esmagadora realidade!” – Arnaldo, p. 124). As cenas II, do terceiro ato, e VI, do quarto ato, em que o Comendador Ribeiro e Leopoldo disputam o amor de Julieta, são especialmente cômicas.

A intenção do autor, de debater a questão do divórcio (sem ele, só a morte poderia conferir uma nova perspectiva de vida para o “ultrajado”), resta clara, principalmente, na seguinte passagem:

LUCIANO – E sobre o divórcio, que resolveste?

ARNALDO – Nada.

LUCIANO – Pois eu continuo a opinar que deves promovê-lo quanto antes.

ARNALDO – Para quê? Separo-me de uma mulher que me desonrou e essa mulher enquanto viver será um indestrutível obstáculo à minha liberdade moral? Eu, a vítima, fico privado do direito de amar e desposar outra mulher que me orgulhe, porque a lei assim o ordena.

LUCIANO – Assim é. A lei que temos não é mais do que o produto do nosso meio. Há pouco, um homem de talento, de espírito emancipado, apresentou à Câmara um projeto de divórcio, acabando com a indissolubilidade do laço conjugal. Que resultou? Levantou contra si infernal berreiro de inúmeros representantes do país e até do Vaticano que em tudo mete a colher. E daí, meu amigo, uma prevista consequência: o adiamento do projeto que tão cedo não se converterá em lei, numa lei de saneamento moral.

ARNALDO – Para gáudio desses homens que blasonam de inteligentes, de filhos deste século e que, no entanto, se curvam a preconceitos ridículos. A pretexto de um suposto desmembramento da família, bramam contra o divórcio dissolúvel que é todavia o único descente, moral, legítimo e racional. E qual é esse desmembramento da família? A família não está escudada pela lei? Ou a lei tem poder para garantir o direito da família, ou é uma inutilidade. Se é uma inutilidade, acabemos com os legisladores e vivamos à sombra das leis naturais.

LUCIANO – De perfeito acordo.

ARNALDO – E aplaudem o divórcio indissolúvel que classifico de monstruosidade embora me chamem paradoxal. Dois seres se separam por princípio de honra e a parte honesta fica na dependência da desonesta. Se isto não é uma irrisão, uma imoralidade, que será? Amanhã me divorcio dessa mulher que manchou o meu nome e ela, aviltada até o extremo, me gargalhará nas faces: sou uma divorciada, mas serei sempre tua esposa, porque a lei não consente que tenhas outra.

LUCIANO – Contristadora verdade.

ARNALDO – E vivemos num regímen liberal que teve a força de decretar o casamento civil, essa sublime conquista da razão, e que, entretanto, fraqueja ao derrocar uma lei deprimente! (p. 151-152).

Algumas críticas, que aparecem no texto centenário, são de uma atualidade incrível e comprovam que, num certo sentido (principalmente no dos valores), a sociedade não evoluiu ou, talvez, tenha até mesmo regredido. Na introdução da obra *Teatro Social*, na qual se encontra inserido o drama em análise, Cláudio Heemann (1989, p. 12-13) fez a seguinte apreciação:

Como em *O marido de Ângela* e *Os frutos da opulência*, outras das peças maiores de Alves Torres, aparece sua habilidade em retratar uma época, costumes e

preconceitos à frente, aqui também aparece um quadro dramático perfeitamente realizado. Não obstante os resquícios românticos e as soluções melodramáticas. O universo ético em que as pessoas estão aprisionadas é o mundo das hipocrisias e códigos rígidos dos preconceitos burgueses de cujas convenções os personagens não sabem libertar-se. Essa realidade de conformismo castrador encontra um desenho de exposições acabado e coerente. Os personagens e o desenvolvimento do entrecho, a linguagem e a força descritiva são, inegavelmente, as de um hábil construtor de enredos, manipulador de figuras e um painelista de situações sociais.

A posição da mulher numa sociedade dominada pela opressão masculina, pelos cerceantes preconceitos do moralismo cristão reinante fazem de Alves Torres uma curiosa mistura de Dumas Filho (1824 – 1895) com Henrik Ibsen (1828 – 1906). Camila de *O ultraje* lembra as heroínas de *A dama das camélias* e *Casa de bonecas*. Só que Camila não tem forças para colocar-se acima das convenções dominantes. É vítima sem defesa. Assumindo um calvário sem nenhuma perspectiva de salvação. O jugo machista que a destrói está presente inclusive nas modernas colocações sobre o divórcio. Ele é invocado como necessidade masculina para repudiar o adultério. Não apenas como solução liberatória para duas partes em desacerto. O que torna ainda mais severa a reação do marido. Prova a mais que Alves Torres sabia flagrar o comportamento de seus personagens em atitudes sociais nitidas.

A avaliação de Heemann está correta, exceto na questão em que tenta aproximar Camila das heroínas de *A dama das Camélias* e *Casa de bonecas*. Camila em nada se assemelha com as protagonistas das obras de Alexandre Dumas Filho e Henrik Ibsen. A prostituta de luxo, Margarida, de *A dama das camélias*, num gesto de total abnegação, sacrifica o único amor de sua vida e, conseqüentemente, sua felicidade, para salvar o amante e, principalmente, a família deste, da desgraça. Ao falsificar a assinatura de seu pai numa letra, que lhe daria dinheiro para empreender uma viagem, a mãe de três filhos e esposa submissa, Nora, de *Casa de bonecas*, age também movida por uma intenção nobre: seu marido está gravemente enfermo e a viagem poderá salvar-lhe a vida. Pode-se entender a solidão de Camila, com o marido ausente de casa por um longo período, mas em sua ação nada há de heróico, digamos assim, que atenua ou justifique seu comportamento adúltero.

3.2.1.3 *O dever* – Joaquim Alves Torres, drama em 4 atos, 1901.

Representado no Teatro São Pedro, de Porto Alegre, nos dias 26 de agosto e 03 de setembro de 1901, o drama *O dever*, de Joaquim Alves Torres, tem por temática a questão religiosa. Subliminarmente, o autor aproveita para introduzir o debate acerca do socialismo, que será tema no seu próximo drama (*O trabalho*), analisado mais adiante.

No preâmbulo da peça, Torres informa que a ação da peça se passa – a exemplo do que ocorre em *O ultraje* – no Rio de Janeiro, na atualidade (1901). No texto propriamente dito, porém, a única referência que aponta nessa direção é a que a personagem Raphael faz, na seguinte passagem: “Fui a Roma, estudei, tomei ordens e formei-me. Voltei ao Rio de Janeiro

e encetei a vida sacerdotal numa paróquia do interior” (p. 36). Isso, no entanto, ocorreu há mais de trinta anos. Portanto, o espectador acaba não sendo situado claramente sobre o cenário da peça, que tem as seguintes personagens: Paulo de Mendonça (rico industrial), Guiomar (sua mulher), Hilda (sua filha), Padre Raphael, Dr. Eugênio e Aurora (sobrinhos de Raphael), Dr. Fernando e Dr. Arsênio (médicos), Jorge de Mattos (chefe de fábrica), Padre Angelini, Seraphico, Fidelis e Marcolino (criado).

A questão religiosa – amplamente discutida desde a Reforma, em todo mundo ocidental – era ainda um assunto que suscitava calorosas discussões na Porto Alegre do início do século XX, conforme demonstra não só o drama de Joaquim Alves Torres, mas também as mais de vinte páginas que antecedem a edição do drama – que reúnem, além de um longo prefácio do autor (em que ele faz a análise crítica e psicológica de cada uma das personagens), discursos e numerosas opiniões da imprensa, acerca do conteúdo da peça e da encenação.

No drama *O dever*, essa questão é, contudo, discutida sob uma ótica diferenciada, uma vez que coloca o catolicismo – uma religião – em confronto com a maçonaria – uma filosofia – e, também, em algumas passagens, com o espiritismo – outra religião. O que se discute é qual das instituições – a Igreja Católica Romana ou a sociedade filantrópica secreta, que usa como símbolos os instrumentos do pedreiro e do arquiteto – é mais benéfica, principalmente, ao desenvolvimento mental da mulher na sociedade. Em sendo maçom o autor do drama, o resultado final parece óbvio.

Alves Torres é um dos poucos autores do período que escrevia peças em quatro atos. O modelo consagrado era o de apenas três atos. No caso de *O dever*, o autor, inclusive, chega a titular cada um deles: Ato I – Professor e discípula; Ato II – Padre contra padre; Ato III – A sedução; e Ato IV – A enferma.

No primeiro ato, Guiomar (“senhora de muitas virtudes, mas infelizmente subjugada pelo fanatismo religioso – esse cancro terrível que corrói e aniquila o indivíduo, a família, a sociedade, a humanidade inteira!”) chama a filha Hilda para uma conversa de adultos. Uma vez terminados os estudos, a mãe entende ter chegado a hora da filha se casar. Sugere-lhe, inclusive, um candidato: o Dr. Arsênio (que tem quem advogue por ele junto a Guiomar: o padre Angelini). A rebelde Hilda, “a mimosa da casa e filha única”, que não comunga nem de longe com as idéias e crenças religiosas de sua mãe (que foi criada num convento), recusa, é claro, o pretendente, até porque – mais adiante ocorrerá a revelação – seu coração já tem dono: está apaixonada pelo seu preceptor, o Dr. Eugênio, sobrinho do padre Raphael, que, em razão da influência que exerce sobre Hilda, não conta com a simpatia de Guiomar. Em sua

recusa, Hilda tem o apoio do pai: “Não admito que pais imponham maridos às filhas. Ela que escolha livremente e não percam tempo com discussões supérfluas” (p. 18).

O grande conflito que se estabelece, desde o princípio, não é outro senão a velha luta entre o bem e o mal; em outras palavras, a luta da maçonaria – o bem, “que prega a verdade, a liberdade de pensamento, a igualdade e a fraternidade universais” – contra o catolicismo – o mal, “que enche a alma infantil de preconceitos tolos, de superstições banais, de crenças em deuses vingadores e em demônios” e que “fez do cristianismo uma ponte e passou do abismo do nada ao domínio das riquezas e do gozo”.

O bem aparece representado na figura do padre Raphael, que, apesar de não ser maçom, é “a encarnação das doutrinas puras de Cristo no que é possível ao ser humano a aproximação do maior vulto da história” e “cultua um Deus de bondade e de justiça”. Já o mal aparece representado no “funesto corvo da Igreja de Roma”, o padre Angelini, “o tipo do padre especulador e imoral”, que prega “um Deus que castiga, fere e mata”.

É uma luta bastante desigual, em que o bem fatalmente triunfará – não pela convenção, mas pela capacidade que tem o padre Raphael de influenciar e tornar adeptos de suas idéias os que lhe cercam, principalmente Eugênio, Aurora, Hilda e Paulo; ao passo que o padre Angelini tem perfilado em suas hostes apenas Guiomar e o sacristão Seraphico.

O enfrentamento dos dois padres ocorre no 2º ato, como sugere o próprio título: “Padre contra padre”. Transcrevemos, a título de exemplo, um trecho da cena X, na qual se encontra, inclusive, a justificativa para o título da peça:

ANGELINI (*com mal encoberta animosidade*) – Então o sr. dr. Raphael chama o espiritismo de religião?

RAPHAEL (*com riso natural*) – Há algum prejuízo?

ANGELINI – Se há prejuízo? É incrível a sua interrogação. Não posso conceber que um homem da Santa igreja menoscabe a tal ponto a palavra religião.

RAPHAEL – Advirto-o, sr. padre Angelini, de que não o autorizei a fazer-me censuras.

ANGELINI – Não censurei; estranhei apenas.

RAPHAEL – Quanto a menoscabar religiões, são modos de entender. Há menoscabo... e menoscabo!... Não sei se me compreende. – Mas, não quer assentar-se? (*Assentando-se.*) O sr. padre Angelini dirá a que motivo devo a honra de sua visita.

ANGELINI (*conservando-se de pé*) – A minha presença é assaz justificada.

RAPHAEL – Creio. Ao contrário eu teria sobeja razão para admirar-me.

ANGELINI – Certo, uma vez que não nos ligam íntimas relações. Caminhamos em sentidos opostos, sem embargo de exercermos a mesma profissão.

RAPHAEL – Perdão. Há equívoco na sua última frase. Nós não exercemos a mesma profissão. Eu exerço o magistério desde os trinta anos e conto hoje sessenta e dois. Quanto ao sr., não me consta que o exerça. Com referência, porém, à igreja, sim, penso que caminhamos para lados diferentes.

ANGELINI – Segue-se que o sr. dr. Raphael foi suspenso das ordens eclesiásticas?

RAPHAEL – Não, salvo se o fui pelo sr. padre Angelini que ainda não me concedeu a graça (*sorrindo*) de chamar padre.

ANGELINI – Vejo, aliás, com satisfação, que não desgosta do título. Propositalmente não o chamei de padre, porque dominava-me um natural escrúpulo...

RAPHAEL (*notando que Angelini pára como esperando resposta, sorri*) – Queira prosseguir. (*Reparando que ele continua de pé.*) Mas o sr. assenta-se ou eu me levanto.

ANGELINI – Releve-me a distração. (*Assentando-se.*) E o natural escrúpulo de que lhe falo tem a justificativa na forma porque ambos encaramos os sagrados mistérios da igreja. Ora – como eu tenho a convicção de que os encaro pelo lado verdadeiro, o sr. ...

RAPHAEL – Eu os encaro pelo falso, é claro.

ANGELINI – Admitindo, contudo, que o sr. tenha razão, para que alardeia as suas opiniões, prejudicando desta arte os interesses da Santa igreja?

RAPHAEL (*calmo*) – Queira definir esses interesses.

ANGELINI – A igreja precisa de rendimentos para atender ao custeio dos cultos; necessita dos seus sacerdotes para dar imponência às solenidades; enfim, para tudo isso, considera indispensável o auxílio dos fiéis. Ora, se não atraírmos esses fiéis com a sedução da nossa palavra, se, ao contrário, os impelimos à descrença, o que será da igreja? Se os fiéis debandam, o que será do clero? Triste destino lhe reservais, ó livres pensadores! Vós lhe reservais a desgraça com a propagação de princípios deletérios!

RAPHAEL – Calmamente o ouvi sr. padre Angelini calmamente também vou responder. Como é provável que o sr. ignore quem fui e quem sou, vou dar-lhe uma idéia rápida, mas real da minha individualidade (p. 34-35).

Ainda no 2º ato, Aurora é pedida em casamento pelo Dr. Fernando, e o padre Raphael conta ao sobrinho Eugênio a verdade sobre seu pai, que após a morte da esposa viajara a Portugal, deixando-o entregue, juntamente com a irmã, aos cuidados do religioso. Revela, também, que exatamente no dia da morte de sua irmã, mãe de Eugênio e Aurora, o pai “fora premiado com cem mil pesetas na Loteria de Espanha”, cujo montante agora, decorridos 17 anos, é de oitenta e quatro contos, soma que coloca à disposição dos dois herdeiros que, num gesto de total abnegação, abrem mão dessa herança, doando-a ao tio religioso para ações e obras de caridade.

No 3º ato – “A sedução” –, o padre Angelini cavará sua própria ruína. Raivoso pelas derrotas sofridas, lança-se com maior fúria no caminho do mal e forja planos, auxiliado inconscientemente por Guiomar. Seus instintos materiais, sopitados pela luta que vai travando contra a maçonaria – filosofia que, “por um dever de humanidade e obedecendo às leis da sociologia e da moral”, seria o único poder que haveria de “esmagar um dia e para sempre sua negregada seita” –, alvoroçam-se ante a submissão e beleza de Guiomar, de tal modo que a sedução se torna inevitável:

ANGELINI (*radiante, toma-lhe a mão*) – Ah! V. ex. é uma santa! Assim é que procedem os eleitos do Senhor. Quando se vai em caminho do céu, só se obedece em absoluto ao padre, ao seu confessor que representa Deus na terra. (*Pausa*) O que o padre ambiciona de sua confessada deve lhe ser concedido. Quaisquer atos praticados entre um e outro – nunca constituem crime – são, ao contrário, permitidos por Deus.

GUIOMAR (*comovida*) – Eu creio, sr. padre.

ANGELINI (*consigo*) – Está nas malhas. (*Aproveitando-se da comoção de Guiomar, beija-lhe com ardor uma das mãos*).

GUIOMAR (*desprendendo-se e longe de supor a intenção de Angelini*) – Oh! Sou eu que devo...

ANGELINI (*convicto de que Guiomar não oporá resistência ao seu intento e ardendo em desejo*) – A nossa confissão hoje... será à noite (p. 45-46).

Interrompido por Paulo em sua tarefa de desonrar Guiomar, o padre Angelini decide escrever uma carta, a qual encarrega o sacristão Seraphico de fazer chegar às mãos de Guiomar. No final do terceiro ato, a proposta infamante contida nessa carta – aliada à notícia do próximo enlace da filha com o Dr. Eugênio – provoca uma congestão cerebral em Guiomar.

No último ato – “A enferma” –, cuja ação se passa na manhã do dia seguinte, a expectativa se volta toda para Guiomar, que se acha entre a vida e a morte. O que teria provocado o choque, que resultara na congestão? Conseguirá ela se salvar? A primeira questão se esclarece quando Hilda encontra a carta amarrotada, que Guiomar escondera entre os seios, a qual entrega a Eugênio. Quem a lê, em voz alta, é Raphael:

“D. Guiomar. A entrada imprevista de seu marido não permitiu que eu lhe confessasse o profundo amor que me inspirou. Se me corresponde, como penso, ou venha amanhã, depois do meio dia, ao meu dormitório ou indique-me a hora em que, na sua casa, poderemos ficar sós. O nosso amor será abençoado por Deus. Angelini” (p. 67).

Guiomar, como era de se esperar, acaba sendo salva pelas mãos do Dr. Fernando e, antes que a peça termine, Raphael e Eugênio, de posse da carta comprometedora, põem um fim irremediável à longa carreira de crimes do padre Angelini, que fora ao hospital para oferecer à enferma os sacramentos da igreja, sem suspeitar que alguém pudesse ter tomado conhecimento de sua carta:

FERNANDO (*lançando-se jubiloso nos braços de Eugênio*) – Está salva, meu amigo! Ela quer ver-te! Perguntou de ti!

RAPHAEL (*contemplando a expansão de Fernando e de Eugênio*) – E nem se preocupa com a fulgente glória que acaba de conquistar pela ciência! (*Vendo Angelini*). Também salvou-se a alma. (*Comovido*). Ela estendeu-me a mão e chamou-me seu bom amigo. Dora em diante são inúteis as tentações malélicas daquele *santo* terrestre. (*Indica Angelini*).

EUGÊNIO (*depois de abraçar Fernando com transporte, coloca-o junto de Aurora*) – Adora-o muito, minha irmã, porque a sua glória também pertence-te. (*Indo a Hilda*.) E tu, anjo querido da minha existência, pende ao meu ombro a tua cândida fronte e juntos enfrentaremos a serpente (*olham Angelini*) que não mais penetrará neste paraíso. E se um dia ainda tentar destilar veneno (*mostrando-lhe a carta*) eu protesto perante a honra e o mundo que a justiça há de quebrar-lhe até o último dos dentes!

RAHAEL (*que se aproxima de Angelini*) – Retira-te funesto corvo da igreja de Roma e dize ao arcebispo, ao papa que Cristo nunca esteve contigo nem com eles, porque Cristo foi a claridade e vós todos sois as trevas! Parte para longe e vai entre as feras que tu simbolizas derramar o vírus da tua corrompida moral. Antes, porém, dize aos corifeus da tua grei que, neste momento, renego para sempre a batina – essa batina que desonra quando em ti encobre a podridão e a infâmia! Sae! (*Indicando os*

grupos formados por Eugênio, Hilda, Fernando e Aurora.) Em face da ciência, que foi a luz do século passado e que será o esplendor do século atual, não há lugar para ti. Tu representas o obscurantismo, o ridículo, o nada! (p. 72).

Em vários momentos – seja no texto ou nos elementos paratextuais – o autor deixa clara sua convicção de que a evolução mental da mulher haveria de passar, necessariamente, pela superação dos preconceitos religiosos. Em carta à *Grande Associação Beneficente de Senhoras*, datada de 9 de agosto de 1901, o maçom Joaquim Alves Torres confessa haver escrito a peça com o “objetivo de pugnar pelos princípios do bem, da caridade, da honra e do trabalho e combater francamente o mal, a ignorância e a mentira religiosa”. Na mesma carta, manifesta que, graças à mencionada Associação,

veio florescer em nosso meio social a esperança de que a mulher rio-grandense não longe conseguirá pela instrução e pelo bom senso desapegar-se por completo de preconceitos ridículos e das credices que absolutamente nada significam, acarinhando, entretanto, em sua alma a religião pura pregada por Cristo.

No prefácio (intitulado *Aos leitores*), Alves Torres diz que, antes de esboçar o drama *O dever*,

um elevado pensamento me preocupava o espírito. Era a educação da mulher e como idéia correlata a – *Grande Associação Beneficente de Senhoras* – esse notável acontecimento de nossos dias no glorioso Estado do Rio Grande do Sul (...), que um dia, não longe talvez, há de forçosamente orgulhar a mulher brasileira, sobretudo a mulher rio-grandense que foi a primeira a dar tão gigantesco passo na senda da liberdade espiritual e da verdadeira caridade cristã (p. viii-ix).

Do texto, propriamente dito, pode-se extrair passagens, como esta (a fala é do Dr. Eugenio):

Pobre d. Guiomar! Virtuosa mulher! (*Refletindo*). Sim! Tenha virtude, instrua-na, eduquem-na convenientemente, coloquem-na ao abrigo de tolos preconceitos e a mulher há de elevar-se à culminância de que é digna e compreenderá que por sua bondade, por um temor pueril e infundado tem sido até hoje a vítima dos exploradores da fé! (p. 70).

A luta entre o bem e o mal é complementada, subliminarmente, pela disputa entre o industrial Paulo – representante do Capital – e o chefe de fábrica, o socialista Jorge – representante do Trabalho. Os dois acham-se envolvidos numa questão de interesses. Conquanto ambos sejam amigos e dotados de nobres corações, nenhum deles quer ceder e o cumprimento ou a manutenção de um contrato que firmaram dará maus resultados, conforme ressalta o seguinte diálogo entre o industrial Paulo e o advogado Eugênio:

PAULO – Pois bem; Jorge pretende infringi-lo a pretexto de que na prática o contrato é ofensivo ao direito dos operários.

EUGÊNIO (*sorrindo*) – Jorge é socialista.

PAULO – No momento não se trata de socialismo e sim de uma ruptura de contrato que poderá produzir graves conseqüências. Acabamos de pôr em pé a questão. Ele exige modificações, não ocultando certa atitude ameaçadora aos interesses da fábrica; eu não as aceito e quero o cumprimento do contrato. Se há caprichos da parte dele, eu, que represento o capital, com mais razão os posso ter (p. 20).

O Dr. Eugênio, amigo de ambos, acaba advogando pelos dois, em busca de um acordo amigável. O padre Angelini, que enxerga na manutenção do contrato uma vitória para os seus desígnios, instiga Guiomar a persuadir seu marido a não ceder:

ANGELINI (*com beatitude*) – O meu dever, como Cristo, é ouvir, calar e sofrer. É certo que às vezes, como agora por exemplo, não podemos calar, pois calando, ofenderíamos a Deus.

GUIOMAR (*ansiosa*) – Continue, rev. Padre.

ANGELINI – Jorge que de dia a dia se apodera do operariado, tudo pelas tais artes maçônicas, declarou ao sr. Paulo que o contrato celebrado entre ambos necessitava de alterações. Como era justo e de direito, o sr. Paulo não aceitou.

GUIOMAR – Sim; e sei que a questão chegou a um ponto que nenhum quer ceder. Se meu marido não transigir, o sr. Jorge retira-se e com ele talvez a grande maioria dos operários, se o sr. Jorge vence – meu marido...

ANGELINI (*concluindo*) – Fica desautorizado, postergado, reduzido a zero – ele – que entretanto é o capital. E triunfando, que desvantagens afinal acarretará a saída do sr. Jorge e de uma dúzia de operários? Insignificante, porque, em última análise, o sr. Paulo é o – metal sonante. – A fábrica se reorganizará e então – v. ex., o sr. Paulo, eu, teremos cuidado de não admitir operários hereges. Urge, por conseguinte, que v. ex. tenha uma conferência com seu marido e consiga que ele não ceda de modo algum. Depois v. ex. saiba mais que o Dr. Eugênio trabalha pela conciliação e que, esta uma vez feita, ficamos vencidos e o demônio vitorioso (p. 44-45).

A preocupação do padre Angelini se justifica, uma vez que “Jorge, velando incessantemente pela sorte dos operários, os tem convencido da inutilidade de exposições religiosas, fato que produz sensível mingua na bolsa jesuítica” (p. 55). Como já referimos, o assunto ou temática do socialismo seria retomado por Joaquim Alves Torres dois anos mais tarde, no drama em três atos *O trabalho*.

As opiniões da imprensa – *Correio do Povo*, *Jornal do Comércio*, *Independente*, *Lábaro* e *Escrínio* –, que se encontram reproduzidas na obra, dão conta do sucesso da peça e são, independentemente do credo religioso ou da ideologia político-partidária de seus proprietários, elogiosas à criação de Joaquim Alves Torres. A única celeuma é suscitada pelo *Independente* (8 de setembro de 1901), que não concorda com duas colocações feitas pelo seu rival, o *Correio do Povo* (que, então, entrava em seu sexto ano de circulação):

(...) Não podemos nos furtar ao desejo de dizer alguma coisa sobre o desempenho. Antes, porém, de o fazer, vamos dar uma pequena piada no *Correio do Povo*.

O drama escrito é de inteira atualidade no momento histórico porque atravessa o nosso país, tendo de um lado o jesuitismo alçando o colo e do outro a maçonaria que vigorosa e altamente filantrópica bate-se em bem da humanidade.

A tese que se liga a esses dois pontos cardeais foi desenvolvida pelo autor admiravelmente.

Mas, daí, a dizer o *Correio* que o autor “teve o cuidado de fazer um drama de atualidade, em vista da campanha travada pela maçonaria contra a igreja, destacando o trigo do joio”, há grande diferença.

Ora, francamente: o autor não disse isso e nem o quis dizer quando arquitetou a sua peça.

Ele combate o jesuitismo e não a igreja. A maçonaria não leva luta travada contra a igreja, e sim contra a ignorância, contra o fanatismo e contra o jesuíta, esse corvo do Vaticano, no dizer do dramaturgo.

Esta é que é a tese desenvolvida.

Ainda outro ponto da notícia do *Correio*, que precisa reparo:

“Se entre o clero brasileiro encontram-se muitos Angelinis, também encontram-se muitos sacerdotes moralistas, e, sem ir muito longe, aqui o autor encontrou o seu tipo no venerando Cacique de Barros que ele estereotipa”.

O padre Raphael não foi estereotipado no padre Cacique, porque o personagem do drama renegou as vestes sacerdotais, repeliu-as, porque não estava de acordo com o dogma pregado e exercido pelo Vaticano, e o venerando padre Cacique exerce esse mister em toda sua plenitude.

Já vê o *Correio* que pecou na sua apreciação afirmando aquilo de que não cogitou o autor.

Servindo ou não de inspiração para a criação do padre Raphael, o educador e padre Cacique – que, além de dar nome ao asilo de mendicidade que ajudou a criar, é, há muitas décadas, nome de rua na capital gaúcha –, apesar de não haver renegado as vestes sacerdotais, parece ter comungado de muitas das idéias da personagem da peça. Quanto ao padre Angelini, é impossível não relacioná-lo à “sub-reptícia” figura do Cônego Diogo, do romance *O mulato* (1881), de Aluísio de Azevedo.

3.2.1.4 *O trabalho* – Joaquim Alves Torres, drama em 4 atos, 1903.

O drama *O trabalho* foi representado nas festas de comemoração dos vinte e nove anos da Sociedade Dramática Particular Luso-brasileira, em 1903. A temática da peça – que tem por personagens Cláudio Lemos (grande industrial, 31 anos), Sérgio (Administrador, 27 anos), Dr. Cristiano Malheiros (Advogado, 29 anos), Damião Correia (55 anos), Adriana (filha de Damião, 19 anos), Germana (mãe de Sérgio, 61 anos), Matilde (amante de Cláudio, 22 anos), Estevão (26 anos), Leandro (28 anos), Heitor (30 anos), Fulgêncio (60 anos), Políbio (aprendiz, 12 anos), Criados e Operários – gira em torno das relações de trabalho, em que, mais que pessoas, os grandes antagonistas são duas ideologias: o capitalismo e o socialismo. A ação da peça, mais uma vez, se passa no Rio de Janeiro.

Segundo Cláudio Heemann (1989, p. 11-2), “a defesa do socialismo e a denúncia do capitalismo desumano dão relevo a *O trabalho*”. É dele a seguinte apreciação:

Em *O trabalho* toda a complexidade nascente da sociedade industrial com suas lutas entre capital e trabalho faz uma surpreendente aparição. Esse confronto serve como sustentáculo central da ação e da narrativa. Não importa que o conflito crie um vilão e um herói que terminam em posições esquemáticas. E que o desfecho, com sentido moralizante, ponha contorno unidimensional e maniqueísta nos protagonistas. Capital e trabalho aparecem perfeitamente colocados em suas posições antagônicas e digladiantes.

Moacyr Flores (1997, p. 103) dedicou um parágrafo ao drama de Alves Torres, em seu breve estudo sobre o teatro no Rio Grande do Sul, resumindo a peça da seguinte forma:

O tema central de *O trabalho* é a introdução do socialismo numa fábrica, com ações e discussões maniqueístas, em que o capitalista é vil, chantagista e cínico, destruindo pela concorrência as tentativas do herói socialista, roubando-lhe a noiva, até que no final, o capitalista morre em cena aberta, quando seus crimes são descobertos, permitindo um final feliz para os noivos.

A história envolvendo Cláudio Lemos, Sérgio e o Dr. Cristiano – três amigos que se criaram juntos e são filhos de três homens que também cultuaram uma grandes amizade –, no entanto, merece um exame mais detalhado. Após a morte do pai industrial, “o capitalista” Cláudio fica com a posse e a direção da fábrica. O “socialista” Sérgio, após voltar da Europa e dos Estados Unidos, assume, como sucessor de seu pai, também morto, a administração da mesma. O Dr. Cristiano tem a sua própria banca e faz o elo de ligação entre os dois futuros oponentes, posicionando-se, porém, sempre a favor de Sérgio. A seguinte fala, deste último, define bem o quadro:

Três homens de bem foram outrora grandes amigos, capazes de sacrificarem a vida pela felicidade recíproca. Um foi teu pai, outro foi meu e o terceiro foi o de Cristiano. Teu pai era proprietário desta fábrica, então menos desenvolvida, meu pai era o chefe dos serviços e como o teu, um amigo sincero do operariado. Eu, pode-se dizer, nasci ali. (*Indica a fábrica*). Ali me criei e adaptei à vida operária. Vendo o meu gosto pela forja, meu pai acalentou a fantasia de mandar-me ao estrangeiro estudar. Fui à Europa, cursei escolas industriais, freqüentei as grandes fábricas. Enfim, completei os estudos teóricos e práticos nos Estados Unidos. Quando regresssei tinha vinte e três anos, já não existiam nossos progenitores e tu eras o sucessor de teu pai no estabelecimento. (...) Os proventos adquiridos por meu pai esgotaram-se quase todos com a minha permanência na Europa. Achava-me, porém, apto para dirigir qualquer fábrica e fui admitido na tua, pois éramos também amigos desde crianças e eu presumi que fora de teu propósito a minha sucessão no posto outrora ocupado por meu pai. Aceítei jubiloso a sucessão que me ofereceste, sem pôr preço ao meu trabalho (p. 43-44).

Decorridos quatro anos, as divergências (principalmente às relacionadas ao trato com o operariado), entre Cláudio e Sérgio chegaram ao ápice, levando o último a se retirar da empresa. Dá-se início, então, à luta entre o Capital (representado por Cláudio) e o Trabalho (representado por Sérgio). É claro que os empregados mais conscientes da fábrica solidarizam-se com o administrador e o acompanham na demissão, certos de que ele irá se lançar em um novo empreendimento, que fará concorrência à fábrica de Cláudio. A partir daí, Sérgio vai assumindo, cada vez mais, ares de herói; ao passo que a vilania de Cláudio vai se acentuando.

Paralelamente à luta “ideológica”, também uma mulher passa a ser disputada pelos dois: Adriana, filha de Damião Correia, ex-empregado de Cláudio, que, num momento de desespero (para salvar sua mulher enferma), apossara-se de quinhentos contos da fábrica, dos

quais Cláudio, previdentemente, fizera-o assinar uma confissão, de que passa a se utilizar para chantagear e pressionar Damião a lhe conceder a mão de Adriana.

Com seus poucos recursos, a luta de Sérgio contra a poderosa fábrica do agora rival é extremamente desigual. Mas quando tudo parece perdido para o nosso herói, uma surpreendente e inesperada mudança se opera no vilão: ele passa a jogar e a beber. É Políbio quem primeiro informa sobre essa transformação: “Aqui muito baixinho – o nosso homem joga como um danado e (*fazendo sinal de beber*) chupa que não é brincadeira. Ontem fui encontrá-lo até meio sonâmbulo...” (p. 72); e, depois, Matilde: “Dominado ultimamente pelo jogo, tem perdido enormes somas. Irritação produzida pelo azar no lansquenê o arrasta para o álcool. É rara a noite em que não volta inteiramente ébrio para casa” (p. 81).

Com Cláudio entregue ao vício da bebida, o desfecho se torna previsível, tanto que, ao final do terceiro ato, Cristiano vaticina: “Tu és o capital que se extingue. (*Indicando Sérgio*) Ele, que simboliza o trabalho, há de ser a força que vence!” (p. 86). O grande triunfo de Cláudio – o documento assinado por Damião, com que pretende forçar, agora, Adriana a se casar com ele – lhe é subtraído pela ex-amante Matilde, que, para vingar-se, passa-o às mãos de Sérgio. Como conseguiu o documento, a própria Matilde explica, num deboche, a Cláudio: “Ator exímio! Ergue-te! Provavelmente alguma das tuas amantes, aproveitando-se de um sono ébrio, substituiu um documento de tua invenção por um papel em branco” (p. 101).

Ante a ameaça de um linchamento por parte dos empregados da fábrica, Cláudio cai morto em cena: “(*num estertor terrível, ergue-se, abre a boca, quer falar, não pode, mas depois de algum esforço*) Oh! Minha cabeça... A fábrica... A miséria... Ah! (*Depois de várias transformações na fisionomia, roda caindo morto*)”. Na fala final, Cristiano, depois de examiná-lo, confirma a “extinção do capital”: “A ciência nada tem que fazer. Uma congestão cerebral acaba de matá-lo” (p. 101). À parte o final forçado, trata-se de uma obra de notável merecimento.

Segundo Cláudio Heemann (1989, p. 11-2), com essa peça “pode-se reivindicar para Alves Torres o papel de precursor do drama social na literatura dramática brasileira, já que Alves Torres escreveu a peça *O trabalho* com muitas décadas de vantagem sobre o detentor oficial deste mérito, o Joracy Camargo de *Deus lhe pague*”. De fato, Joracy Camargo e Oswald de Andrade só viriam a explorar essa temática na década de 1930.

3.2.1.5 *O veneno dos ciúmes* – Carlos Cavaco, Drama em 3 atos, 1908.

No preâmbulo da edição do drama *O veneno dos ciúmes*, o santanense Custódio Carlos de Araújo Cavaco (1891-1961), “o tribuno popular de Porto Alegre”¹⁶, informa que “depois de representada em todo o Brasil, esta peça, que se intitulava, antes, *A carta anônima*, foi brilhantemente irradiada, na Rádio Mayrink Veiga, do Rio de Janeiro (...), sob a direção artística do grande ator Plácido Ferreira”.

No Rio Grande do Sul, o drama – que se enquadra na temática do “amor frustrado” e tem as seguintes personagens: Carmen, Mauro, Anselmo e Joana (pais de Carmen), Criado, Carteiro e 2 irmãs – foi encenado, com o título original (*A carta anônima*), no Teatro São Pedro, de Porto Alegre, em 1908 e, posteriormente, pelo Grêmio Dramático Damasceno Vieira, de e em Triunfo, no biênio de 1910-11.

Trata-se de um drama que exagera na tragicidade e, tampouco, respeita os limites da verossimilhança. Feita de palavras e de longos discursos, que falam de flores, de perfumes, de passarinhos, de cascatas murmurantes, das estrelas... a peça favorece muito pouco a ação. O seguinte diálogo marca o início do 1º ato:

MAURO (*com a voz em quebrantos de tristeza*) – Entardecer! Hora de saudades... Avisto ao longe, muito longe, por entre o crepúsculo da tarde, o rebanho branco das ovelhinhas mansas que desce, vagaroso, pelo flanco verde da colina. Vem balando... Aves, aos bandos, tatalando as asas, cortam a melancolia dos espaços, buscando os ninhos tépidos que a folhagem agasalha no seio verde da floresta... Tarde outonal. Cair de folhas... Os camponeses cantam. Almas boas, que se expandem em doces alegrias, sem que as constranjam vaidades, hipocrisias, vícios do mundo...

CARMEN (*que o tem acompanhado com o olhar, deixando transparecer um leve sorriso*) – Quanta poesia, meu Deus! Dir-se-ia que o aroma das pétalas, que o outono vai derrubando, influi de tal maneira sobre o teu espírito, que a tua alma se converte num poema de saudades...

MAURO (*voltando-se*) – Talvez assim seja. Mas, o que é certo, é que não posso domar esta tristeza que me consome... Donde ela veio? Qual a sua origem? Não sei dizer. Faço-me triste por tudo... Entristece-me o palpitar da estrela, o canto da ave, o ruído da cascata que despenha... (p. 9-10)

Mauro e Carmen fazem planos para o casamento, que está marcado para dali a vinte dias. Mas, logo se descobre, a partir de uma fala de Carmen, que algo não combina com aquela atmosfera mágica e que a tristeza de Mauro não é sem razão:

CARMEN – Quanta coisa! O que é verdade, meu querido Mauro, é que essa tristeza cruel que acabrunha o teu espírito, que envenena a tua alma, que crucia o teu coração, começou a transparecer desde aquele dia funesto em que foi às mãos aquela carta anônima. Antes, eras alegre, tinhas expressões carinhosas, vivias para o nosso amor... (p. 10).

¹⁶ É assim que se refere a Carlos Cavaco o historiador Ivo Caggiani, em seu livro *Carlos Cavaco – A vida quixotesca do tribuno popular de Porto Alegre*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1986.

O autor, em bom tempo, alterou o título da peça, pois, como se verá, outra carta anônima logo será entregue pelo carteiro, só que desta vez a Carmen, na presença de Mauro. Ciente de que o espírito do noivo já se encontra corroído pelos “venenos do ciúme”, Carmen reluta em dar-lhe vistas à carta recebida. Distraída, porém, ela a deixa cair diante de Mauro, que, depois de apanhá-la, *com voz baixa, em raiva, a lê*: – “Carmen adorada: agradeço-te as flores enviadas. Beijo-te as mãos. Aqui fico, no país da saudade e na esperança grata de receber, amanhã, o carinho suave do teu olhar meigo. Espera-me à hora de sempre. Teu Paulo” (p. 25).

Mauro não concede à amada o benefício da dúvida. Pede a Anselmo, o pai da moça, que lhe restitua a palavra empenhada e o libere do compromisso do casamento. Anselmo não apenas o libera do compromisso, como ainda o convida a se retirar: “Tem a sua palavra! A porta de saída é aquela! (...) Abrigam-se neste lar as almas que não conhecem o veneno terrível da desconfiança injusta. Saia, senhor!” (p. 30). E, assim, termina o primeiro ato.

No ato seguinte, após uma longa discussão com o pai, sobre uma possível volta de Mauro, Carmen recebe outra carta. Desta vez, é de Mauro.

ANSELMO (*apanhando a carta*) – Bem m’o dizia o coração! (*Chega-se à boca de cena e lê*): – “Carmen: envio-te, nestes dizeres escritos, o meu adeus de despedida. Parto para destino incerto, e não mais te verei. Antes, porém, de o fazer, antes de deixar estes sítios, onde nasceu e florio este amor, que eu tento renegar, quero vazar no papel a tristeza imensa que me acabrunha. Pode bem ser que, mais tarde, no isolamento a que me vou condenar o remorso visite a minha consciência. (...) Adeus! Poderia dizer que te esqueci, que me é indiferente o teu nome, a tua pessoa... Não o posso fazer! E agora, ao findar esta carta de despedida, confesso-te que, fugindo de ti, deixando o teu lado na vida, ainda te amo loucamente! Adeus! – Mauro” (p. 37-38).

Ante esse adeus definitivo, Carmen toma uma resolução: irá se enclausurar num convento, para onde partirá na primeira diligência. Mas Carmen não irá, é certo, sem pelo menos desfiar duas laudas de despedidas. Despede-se das flores, do leito querido, da casa... e de Mauro, cujo retrato levará consigo. Ah, e segundo a rubrica do autor, “chora durante alguns minutos, depois, olha em derredor”, para só, então, dar o adeus definitivo.

No primeiro ato tem-se, portanto, o fim de um grande amor; no segundo, Mauro parte para um destino ignorado e Carmen vai enclausurar-se num convento; e, no terceiro e último ato, o drama, ou melhor, a tragédia, se completa. O cenário, agora, é o convento. Quinze anos se passaram e Carmen, além de completamente mudada, “está tuberculosa em último grau e respira com dificuldade”. Acomodada numa poltrona e tendo a companhia e o amparo de duas freiras, nossa heroína contempla pela última vez a luz do dia:

CARMEN: – Aí chega a Primavera... Acordam os ninhos... Cantam as aves... A alegria anda por tudo... E, eu aqui a penar, a morrer aos poucos... (*Enxuga os olhos*). (...) Tudo tem fim: o rouxinol um dia deixa de cantar; a flor também perde para sempre a sua alma delicada, que é o aroma. (...) Deixem-me ver, pela última vez, as flores do jardim, e receber os beijos do sol... Irmãs, levem-me até a janela. (...) Quanta flor! Quanto aroma! Quanta luz! As andorinhas já aí andam em vôos macios, chilreando alegremente (*suspira*) Ah! Os meus queridos tempos de infância!... a quadra azul de minha meninice! Como eu era feliz! (p. 49-51).

Depois de três cenas – em que Carmen nada mais faz que afirmar sua morte, com as duas irmãs defendendo o contrário – e já quase nos estertores, Carmen decide mandar chamar o confessor do convento, que, para surpresa do leitor ou do espectador mais desavisado, não é outro senão Mauro. Este, além de vestido com os hábitos religiosos, se “apresenta com fundos sulcos nas faces, mostrando profundo e longo sofrimento”. Em sua interminável confissão, Carmen retoma tudo aquilo que se viu (ou se leu) no primeiro ato. Fala de seu grande amor, das cartas anônimas, do “veneno dos ciúmes”. E isso tudo sem que um reconheça seu grande amor na figura do outro.

É certo que, num determinado momento da confissão, Mauro diz, em voz baixa: “Que semelhança terrível, com a história do meu infortúnio!... (*procurando recordar*) Porventura... Não! Não pode ser!” (p. 60). Mas só depois de relatadas todas as venturas e desventuras do romance, é que ocorre, enfim, o reconhecimento. Entendemos valer a pena transcrever, aqui, este grande momento:

CARMEN – (...) Ele partiu e eu vim para o convento... Mas o meu crime, o meu pecado, quer conhecer?

MAURO – Fale!...

CARMEN (*em delírio*) – É que a sua imagem veio comigo!... Há 15 anos que visto o burel de freira e nem um só dia deixei de pecar... Quanta vez, em frente do próprio Cristo, essa imagem fica diante dos meus olhos!... Fito-a, demoradamente, num saudoso relembrar... É que eu sinto que ainda o amo e que morrerei, levando comigo este amor, maior que a própria vida!... (*chora e tosse*) Absolva-me, padre! Absolva-me, para que eu possa morrer tranqüila!... Tenha pena de mim!...

MAURO (*vai até a boca de cena. Volta para junto de Carmen e, tomando-lhe as mãos, exclama*) – E, o nome desse homem?

CARMEN (*baixando os olhos com tristeza*) – Mauro...

MAURO (*recuando um passo e levando a mão à frente*) – Carmen!

CARMEN (*olhando-o, assustada*) – Mas, como sabe o meu nome?

MAURO (*caindo de joelhos diante de Carmen*) – Porque nunca o esqueci!

CARMEN (*com um grito de espanto, erguendo-se, e depois, novamente, sentando-se*) – Mauro!

MAURO – Mauro, sim!... Mauro, que nunca te esqueceu e que se fez padre sem crenças!... Que procurou fugir do mundo pela porta da Religião... e que agora, aos teus pés, conhecendo o muito que te fez sofrer injustamente, o crime de que se fez réu, pede-te perdão e te reclama para a vida, para o amor, longe daqui, muito longe, numa casinha esquecida entre a folhagem, onde não cheguem ruídos humanos! Viveremos um para o outro, entrelaçaremos as nossas almas e trocaremos muitos beijos, muitas carícias, tendo somente, por testemunhas, as aves, o palpitar das estrelas, o murmurar das fontes, o nascer das alvoradas, os crepúsculos silenciosos!... Carmen querida! (p. 62-63).

Carmen, porém, traz Mauro de volta a uma realidade que ele não percebera ao longo daquela confissão permeada pela tosse e pelos escarros de sangue e pontilhada por reticências: a de que é tarde demais, porque ela irá morrer:

MAURO (*com a voz em sobressalto*) – Morrer?!... Mas tu não sabes que eu não quero que morras? Carmen! Eu quero que vivas!... Eu quero que vivas!...

CARMEN (*com a voz cada vez mais apagada*) – Vou morrer... Mauro... (*Ouve-se o órgão do convento tocar um psalmo triste*).

(...)

CARMEN (*expirando*) – Mauro... Adeus....

MAURO (*chega-se a ela, examina-lhe as feições e recua*) – Morta!... Como tudo é mentira na vida!... Mentira e esperança! Mentira e sonho! Mentira a própria crença! Só existe uma verdade cruel: é a dor!... É a dor!... (p. 63).

E o autor das cartas anônimas? –, poder-se-ia perguntar. Tudo que nos é revelado, através da confissão de Carmen, é o seguinte: “um cruel e desconhecido inimigo da nossa família... mandara ao meu noivo uma carta anônima, dizendo que eu lhe era infiel e que amara a outro” (p. 60). Isso, sobre a primeira carta. E, sobre a segunda, que “era outra carta anônima, de uma entidade qualquer desconhecida, dizendo umas quantas coisas que a sua imaginação criminosa arquitetara...” (p. 62), cujo autor, como se viu antes, assinava Paulo. A falta dessa revelação, contudo, é apenas um detalhe, que não salvaria da mediocridade esse dramalhão¹⁷ romântico, de Carlos Cavaco.

3.2.1.6 *A rajada* – Ribeiro Tacques, drama em 4 atos, 1910.

Segundo consta na folha de rosto da edição, essa peça em quatro atos foi escrita pelo carioca de nascimento, Carlos Alberto Ribeiro Tacques (1879-1949) – que seria eleito para a Academia Rio-grandense de Letras, em 1936, renunciando no ano seguinte –, “especialmente para o *Grêmio Dramático Damasceno Vieira*, da vila de Triunfo”.

No mesmo espaço, o autor informa que “a ação se passa no Rio Grande do Sul, na atualidade”. Na peça – que tem as personagens Estevam (carpinteiro, 60 anos), Marianna (sua mulher, 55), Eduardo (estudante, 20), Judith (irmã de Eduardo, 16), Augusto (50 anos), Celina (sua filha, 18), Júlio (estudante, 20), Dr. Conrado (professor, 40) –, contudo, não há qualquer referência quanto ao lugar da cena e, tampouco, a linguagem empregada é reveladora disso.

O Correio do Povo, de 1º/12/1910, fez estampar em suas páginas a seguinte nota sobre a representação da peça:

Sábado e domingo, o Grêmio Dramático Damasceno Vieira, da Vila de Triunfo, realizou espetáculos, com o drama em quatro atos, *A rajada*, de Ribeiro

¹⁷ Drama de pouco conteúdo ou de valor escasso, porém abundante em lances de grande perversidade ou de sentimentalismo exagerado.

Tacques, e o episódio dramático *A ceia dos cardeais*, de Júlio Dantas. Em ambas as noites, o Teatro Sant'Anna, todo engalanado, regurgitou de espectadores.

Matéria publicada na mesma edição do *Correio do Povo* – na verdade, uma transcrição do discurso proferido, após a apresentação da peça, pelo dramaturgo gaúcho Ivalino Brum, que serve de prólogo à edição –, resume bem o que é o drama, que se insere na temática “do amor frustrado”:

A Rajada é uma peça escrita em estilo fácil e correto.

Seu tema é a história íntima, romântica, de um pobre rapaz de origem proletária, que sobe dessa humilde condição, graças ao braço forte que lhe estendera rico e generoso amigo, até a posse de um diploma de bacharel, brilhantemente conquistado.

Senhor dessa posição, Eduardo – assim se chama o protagonista – regressa aos penates para abraçar seus velhos pais e a irmã, encontrando-as enlutadas e deserto o banco de carpinteiro, junto ao qual tombara na labuta, como um herói obscuro, o autor de seus dias.

É chegado o momento do herói do drama realizar o seu ideal amoroso, graças à posição atingida, que lhe permite desvendar o segredo de sua paixão por Celina, segredo a ambos pertencente e até então por eles rigorosamente guardado, atenta a diferença de condições entre os dois jovens – ele simples filho de um operário, ela rica e prendada.

Tal segredo, porém, foi motor de desgraças irreparáveis.

Na ausência de Eduardo, – Júlio, o amigo, apaixonou-se por Celina, cujos pais lh'a concedem.

Mas a moça luta desesperadamente, entre a vontade de sua progenitora, às portas da morte, suscetível de assaltá-la ao primeiro abalo forte, e a fidelidade aos juramentos que fizera ao eleito de seu coração, na hora da partida.

Posta nesta contingência, Celina procura ganhar tempo, protelando o casamento.

Resumindo: Júlio sabe que não é amado, e Eduardo, que vergara à dor de vê-lo disputar a sua preferida, sucumbe à rajada do infortúnio.

Celina prefere-o sempre, a despeito de tudo e de todos, mas Eduardo é que se não pode conformar com tamanha desdita. Pois não lhe dissera o próprio pai venerando, banhando das lágrimas do mais puro reconhecimento as mãos do seu protetor, que lhe sacrificasse a própria vida, se preciso fosse?

Só uma saída se depara, então, ao desventurado Eduardo, que envereda sem vacilações por ela, procurando no suicídio, pelo envenenamento, o termo a tanta desdita.

Na seqüência, transcrevemos a crítica que o dramaturgo Ivalino Brum – que foi homenageado pelo autor em cena aberta – fez à peça:

O drama é bonito, sim, conquanto apresentando senões, próprios de uma estréia. Dentre estas destacaremos, como o mais sensível, o constante emprego do solilóquio.

Ninguém pensa falando: isto é que é normal. Daí a supressão absoluta, por parte dos autores modernos, desse processo de que tanto abusaram os antigos, para o desdobramento do enredo de suas peças.

Na *Rajada* nota-se, amiudadamente, a presença desse recurso, notadamente no 3º ato, em que as cenas se sucedem com a reincidência nos solilóquios, através dos quais o espectador se orienta, com prejuízo da ação da peça.

Ribeiro Tacques, que era já um delicado e inspirado poeta, apresenta-se-nos agora, logo no seu primeiro trabalho teatral, um dramaturgo.

Daí a franqueza com que lhe falamos, sem prejuízo, já se vê, do nosso aplauso pela obra.

De fato, solilóquios de página inteira intercalam os diálogos e cenas do drama. Também outro recurso, que se aproxima do solilóquio – o chamado “à parte” –, é empregado com frequência. Além disso, o autor antecipa constantemente, ao espectador/leitor, o “porvir”. A morte de Estevam – que vemos concretizada no início do 2º ato, cuja ação ocorre seis anos mais tarde – é-nos antecipada pelo próprio, quase no início do 1º ato, quando aconselha o filho: “Vai para S. Paulo (...) Faze-te homem e sê o arrimo de tua mãe e de tua irmã, porque eu... eu sinto que já vou resvalando para a morte” (p. 6). Mais adiante, Estevam dirá: “Ainda existem almas boas na terra, e a uma delas devo estes momentos de felicidade, que me fazem sorrir à beira da sepultura” (p. 13). E, por fim, na última cena do 1º ato: “Querido filho! Tenho o pressentimento de que nunca mais nos tornaremos a ver!” (p. 15).

A morte de Eduardo é, também, de alguma forma antecipada, já no 3º ato, por Judith: “Demais, seja como for, Eduardo está desesperado, e eu o julgo capaz de fazer uma loucura” (...) Ah! Júlio! Perdoa-me a ingratidão que estou praticando! Bem verás que está em perigo a vida de meu irmão” (p. 32) e, na última cena do 3º ato, pelo próprio Eduardo: “Não, Celina! Não! A nossa felicidade seria a desgraça de Júlio. E eu prefiro a minha. Adeus!” (p. 39). Na metade do 4º e último ato, Eduardo começa a despedir-se da vida, num solilóquio de meia página:

Chegou a hora da minha libertação! Mais alguns momentos, e tudo estará acabado! Já vêm caindo ao longe as primeiras sombras da minha noite! Tudo vai desaparecer para mim! Os meus olhos não mais contemplarão as paisagens queridas que me cercam, nem as faces amigas que faziam a doçura de minha existência! Eu, que amava tanto a vida! (p. 45).

Mais adiante, já na penúltima cena, o mesmo Eduardo dará seu adeus definitivo:

Nada mais tenho a fazer. Dentro em pouco, Celina estará de posse da minha última carta! Júlio continuará a ignorar tudo! Celina há de fazê-lo feliz, atendendo ao meu pedido. Minha mãe e Judith hão de derramar muitas lágrimas! Mas tudo passará e o esquecimento virá por fim! (...) Meu pai! Tu me disseste um dia: “Sacrifica-lhe a tua própria vida, se tanto for preciso”. Eu vou cumprir a tua ordem! Cumprindo-a, quebro as grades de ferro desta prisão horrível em que me acho! (*Tira do bolso um frasco de veneno. Dessarrolha-o, bebe o seu conteúdo de um trago e atira-o ao chão. Os efeitos do tóxico começam a manifestar-se*). (p. 47).

A exemplo do que veremos em dramas como *A fera da montanha*, de Loló de Oliveira Brandão, e *No vendaval da vida*, de Jorge Bahlis, aqui temos, conforme nos revela a seguinte fala de Eduardo, o dilema da *diferença social*:

Loucura, sim, Celina! E que outro nome pode ter essa afeição que ligou as nossas almas? Porventura, alguma esperança nos sorri? Eu, pobre, condenado a lutar incessantemente para conquistar, afinal, uma posição medíocre, à custa de sacrifícios indizíveis! Tu, rica e formosa, portadora de invejáveis tradições de família. Percebes nitidamente a distância que nos separa? (p. 8).

A obediência devida pelos filhos, aos pais – que é também discutida, como questão secundária, no drama *O dever*, de Joaquim Alves Torres –, tem, n’*A rajada*, importância decisiva. Tivesse Celina o comportamento de Hilda e o drama estaria impossibilitado de acontecer. Também aqui, a exemplo do que ocorre em *O dever*, é a mãe que pretende determinar o destino da filha, conforme esclarece Celina:

Meu Deus! Sou muito infeliz! Acedi ao pedido de Júlio para não causar desgosto a meus pais, que o querem tanto! (...) Ah! Minha querida mãe! Se não fosse a obediência que te devo e a certeza de que não resistiria ao golpe de ver desfeito o meu contrato de casamento, Júlio nunca seria meu esposo! (p. 29).

Não bastasse a submissão de Celina à mãe, decisiva mesmo é a obediência de Eduardo ao pai, mesmo após a morte deste: “... mas, onde quer que estejas – perto de mim, guiando-me os passos, ou afastado pela eternidade da morte, juro-te, meu pai, seguir os teus exemplos e cumprir religiosamente os conselhos que me deste!” (p. 19).

A atitude de Augusto, pai de Celina, é igualmente semelhante à de Paulo, pai de Hilda, em *O dever*. Augusto também faria qualquer coisa pela felicidade da filha:

Celina não me diz a verdade. Os motivos que apresenta [para protelar o casamento], na aparência, são razoáveis, mas tenho observado que Júlio não é o eleito do seu coração. (...) Mas, se assim é, porque não m’o confessa então? Obrigou-a, eu, porventura, a casar com Júlio? Não constitui a sua felicidade o objeto de todos os meus cuidados? (*Pausa*). Ousará ela sacrificar-se para fazer a vontade à sua mãe? (p. 31). Como pai extremo, que sempre fui, desejo fazer a vontade à minha filha, pois não teria a coragem de contrariar os seus sentimentos (...) Permito ao Sr. Eduardo a mão de Celina. Ela o ama e não serei eu quem vá perturbar as aspirações do seu coração (p. 43).

A personagem bondosa dessa passagem não se coaduna com o pai severo e preconceituoso que nos é apresentado no primeiro ato, o que faz o leitor ou espectador questionar de onde Eduardo (que namorou Celina, às escondidas, durante dois anos!) teria tirado a idéia de que Augusto se oporia à sua relação com a filha.

Eduardo e Júlio passaram cinco anos juntos em São Paulo (Júlio formou-se um ano antes) e, apesar da fraternal amizade, o primeiro jamais lhe contou seu segredo: “Este amor sempre foi um segredo. Quantas vezes tive ímpetos de anunciá-lo ao Júlio, o meu melhor amigo, nas longas noites em que, ao seu lado, torturava na aridez do estudo o espírito fatigado! Nunca, porém, tive coragem de fazê-lo” (p. 22). O mesmo comportamento reservado, porém, não pode ser atribuído a Júlio, que, ao notar a frieza de Celina, logo após o retorno de Eduardo, vai procurá-lo: “Venho abrir-te o meu coração, a ti que és o único amigo em que confio absolutamente” (p. 46).

Um fato que chama a atenção na peça é a diferença de idade entre pais e filhos. Segundo conta Estevam (p. 3), ele conheceu Marianna há 40 anos. Ele, que agora tem 60,

tinha 20 anos; ela, 15. Eduardo, o filho mais velho, só tem 20 anos. A irmã Judith, 16. Ou seja, o primeiro filho do casal teria nascido após 20 anos de casamento e, a menina, quando a mãe já tinha quase 40 anos, o que é pouco verossímil, principalmente se considerarmos que a história da peça se passa lá no início do século XIX. Augusto também diz estar casado há 30 anos, mas a única filha, Celina, tem só 24 anos.

A explicação para o título da peça encontra-se na seguinte frase de Eduardo: “É impossível [ser feliz], Júlio! Há certos abalos morais que cerram o nosso coração a todas as alegrias da terra! E eu sofri um grande abalo! Foi uma tempestade que varreu-me, de uma rajada, todas as ilusões e todas as esperanças” (p. 27).

3.2.1.7 *Cego de amor!* – Carlos Cavaco, drama em 3 atos, 1916.

Cego de amor! – que teve edições em Porto Alegre, São Paulo e duas (em castelhano) em Buenos Aires – tem as seguintes personagens: Walter (30 anos), Flora (20 anos), Helio (40 anos), Mayda (mãe de Walter, 50 anos), Pedro (criado de Helio, 70 anos). Segundo consta na folha de rosto da 3ª edição, o drama teria sido “representado com extraordinário agrado em todos os teatros, circos e rádios”.

Trata-se de mais um dramalhão romântico, que segue a mesma linha de *O veneno dos ciúmes*, desde a quantidade de atos até a estrutura da peça, que são idênticos. Nesse drama também não faltam os longos discursos que falam da estação do ano, dos passarinhos, das cascatas murmurantes, a começar pela primeira cena:

WALTER (*sorrindo e olhando a janela, por onde penetram os cantos dos pássaros*)
– Alegres vagabundos!

MAYDA (*voltando-se*) – Nós?

WALTER – Não, minha mãe, – as aves. Dou-lhes razões, porém. Veja. (*chegam à janela*) Tudo floresce, palpita, vibra, canta debaixo das asas d’ouro da Primavera. Abrem-se os rosais na poesia romântica das pétalas. A luz se enrosca voluptuosamente pelos troncos reverdecidos, acordando a música nos ninhos e emprestando à paisagem uns tons alegres de vida e de amor (p. 4).

Os encantos da primavera e da natureza não escapam também à percepção aguçada da cega Flora, em sua primeira aparição:

Estamos na primavera! Do meu quarto, ainda no leito, ouço, pelo amanhecer, o canto alegre das aves em coro com o regougo das águas dos regatos. Ergo-me e procuro, dentro do eterno crepúsculo dos meus olhos, uma luz qualquer, um raio, um fulgor, ao menos, que me faça ver, por um instante, sequer, um só momento, esses laranjais acamados de flores, as encostas vestidas de pampanos, o panorama romântico dos vales forrados de “margaridas”, os trigais penteando as cabeleiras d’ouro aos afagos da brisa, os ninhos balouçando ao ramalhar das frondes, o sol fecundo e bom, a terra amiga e forte, o céu profundo e justo, a luz, a vida... (p. 6).

Em *Cego de amor!* tem-se um herói (Walter) apaixonado por uma moça cega (Flora), que diz corresponder ao seu amor, mas que não aceita assumir a relação por medo do futuro:

Porque o coração humano é sempre infantil, é sempre fraco quando se trata de amor. É flor esquisita e caprichosa que vive dos raios do sol e pede as gotas de orvalho; sonha o infinito, aspira todo o firmamento, quer todas as grandezas, e sofre diante de uma lágrima, vencido e humilhado! Amanhã, quando eu for tua, inteiramente tua, ligada a ti para sempre; quando os teus direitos forem absolutos sobre a minha via, quem dirá que, saciado o teu beijo, cansada a tua alma, os teus olhos não procurarão outros olhos que possam ver os teus, outras pupilas iluminadas que se venham confundir com as tuas? (p. 8).

Esses e outros argumentos levam Walter a uma prova de amor incontestável: acabará com a própria visão: “Preciso cegar! Como consegui-lo? Já pensei: esse mesmo sol, que abre as flores, que dá calor aos ninhos e que ressuscita as plantas; esse mesmo sol, que dá luz, me dará a sombra que eu preciso para chegar à alma branca de minha amada” (p. 12).

Através de Helio, amigo da família de Walter, fica-se sabendo que Flora poderá voltar a enxergar, caso se submeta a um tratamento com o médico que acabou de chegar à cidade. Nem as súplicas comoventes da mãe, nem os insistentes apelos do amigo Helio, conseguem, porém, demover Walter da idéia de queimar suas pupilas, expondo-as ao sol.

Ao levantar o pano para o segundo ato, o espectador irá se deparar com a mãe de Walter, “desfigurada, doente, sentada com o rosto escondido entre as mãos, chorando”. Na ausência de Walter, quem cuida de Mayda é o amigo Helio. É ele quem dá notícias do herói e de Flora (que não mais voltará à cena):

Enquanto Walter, alucinado pela paixão, vive a queimar as pupilas nos raios do sol, buscando a cegueira para merecer a retribuição de um afeto fatal, Flora, que tem as vaidades tolas das mulheres vulgares, – porque obedece, quiçá, a uma lei fatal de atavismo, – aceita, satisfeita, a corte que lhe anda a fazer o próprio médico (p. 14).

Quando Walter retorna à cena, sua cegueira já está num processo bastante avançado. Helio tenta, mais uma vez, demovê-lo de levar seu projeto até o final. Os argumentos de Helio merecem ser, aqui, descritos:

O amor é o mal, porque destrói os lírios da alegria! Foge do amor! Procura a paz! Procura a calma do teu espírito! Não te deixes envenenar pela cicuta desses lábios que te falam mentiras em linguagem de flores! Renasce para a vida na apoteose do desprezo! Despreza essa dor que se te aproxima em cantos tentadores! Sê forte! Sê dono de ti mesmo, soberano das tuas vontades, senhor dos teus direitos! E não ames, porque amanhã serás traído, porque a traição te espera para esfacelar a tua ilusão! Não ames! Não perturbes a paz que emana dos recônditos do teu coração de moço para aclamar as mágoas do teu viver! Foge do amor, porque ele traz sempre um triste fim para os que amam muito!... Levanta a tua frente! Desbrava o teu caminho! E segue! Para diante e para frente! Sempre para diante! Vibra as cordas da tua lira de poeta! Canta! Canta a flor que perfuma, a fonte que chora, a aurora que nasce, o sol que cintila, a estrela que brilha, a alma que sonha! Foge do amor!... Glorifica-te! Salva-te!... Salva-te!... (p. 17).

Insensível, porém, Walter reafirma o que já dissera antes:

É tarde... Vês? O crisântemo d'oiro do sol abre as suas pétalas. Não sentes? Como alguém que enlanguescesse nas volúpias do aroma aspirando violetas e perfumes de seios intocados, assim eu me quero embriagar e entontecer sob os raios do sol! (*Caminhando para o fundo onde a luz aumenta, como se o sol ali frechasse os seus raios*) Vem a mim, luz que dás sombra! Vem a mim, raio que fulminas! (*Chega ao fundo e fica fitando o sol*) Apressa a tua obra, rei dos espaços! Abre-me a porta do céu com a chave da treva! Guia-me ao encontro do meu ideal! Leva-me! Conduz-me! Arrasta-me! Envolve-me no teu véu das sombras eternas... (p. 18).

A mãe ainda faz um último apelo: “E o que será de mim, de ti, de nós? Somos pobres, vivemos de nosso trabalho...” –, mas é em vão. E o resultado do gesto de Walter aparece na abertura do terceiro ato, em que o cenário é de “pobreza extrema. Mayda, quase agonizante, está sobre a cama, recostada sobre os travesseiros. Junto, tratando-a, com maiores solitudes, Helio. É inverno”. Passaram-se, portanto, alguns meses, já que, no início da peça, era primavera. Na miséria, e sem ter quem a sustente, Mayda prenuncia a própria morte:

Eu não me engano, Helio. A morte vem chegando... Adivinho-a, sinto-a... Depois, como vê, eu não posso resistir mais! Quando a dor física encontra a dor moral; quando a alma adocece no mesmo leito em que se estorce o corpo, o desenlace é fatal. Não nos iludamos: esta cama é o começo da cova; este lençol é a mortalha... (p. 22).

Pedro, criado de Helio, traz ao patrão a notícia de que Flora irá se casar com seu médico. O mesmo Pedro dá notícias de Walter:

Ainda ontem, quando começou a chuva, estava descalço, com as mãos cheias de rosas, a tiritar de frio, junto à estrada que leva à casa dessa mulher. Levaram-no para ali, porque ele pedira a um transeunte. Falava alto, pronunciando o nome dela e pedindo luz... (...) Roguei-lhe que me acompanhasse, que viesse comigo para aqui, mas ele disse que esperava ver passar o cortejo [do casamento] para oferecer aquelas flores (p. 23).

Com Mayda já nos estertores e em meio a relâmpagos, trovões e muita chuva, Walter retorna ao lar, a tempo de se despedir da mãe:

WALTER (*em desespero*) – Minha mãe!... Minha mãe!... Deixem-me vê-la! Quero a luz dos meus olhos!... Minha mãe! (*Helio ampara-o, enquanto Pedro auxilia Mayda*).

HELIO – Calma, Walter, calma...

WALTER – Ela vai morrer!... Vou ficar só no mundo!... Piedade, Senhor! Piedade! Quero vê-la!... Quero vê-la!...

MAYDA (*expirando*) – Walter... meu filho... adeus...

(*Cena violentíssima de Walter, que depois de apalpar as mãos de Mayda, tocar-lhe os olhos, escuta-lhe o coração, ergue-se bruscamente, gritando e chorando ao mesmo tempo*).

WALTER – Morreu!... Morreu!... Está morta a minha mãe! Tudo acabado!... Tudo!... E eu não posso ver o cadáver de minha mãe, porque o amor me cegou! (*Caminhando e Tateando, em desespero*). Maldito seja o amor!... Maldito!... Caminho nas sombras!... Estou só no mundo! Morreu a minha mãe! Morreu a minha mãesinha! Eu quero a luz!... Eu quero a luz!... Eu quero a luz! ... (*Tateando loucamente, enquanto pano desce lentamente*) (p. 25).

As personagens, tal como nos são apresentadas, não tem a menor consistência. O comedido Walter (30 anos), passa da simpatia ao amor, e daí para a cegueira da paixão, como

num passe de mágica. Flora, em sua primeira aparição, é-nos pintada como uma criatura maravilhosa e apaixonante. As crianças a param na rua, para lhe darem flores e a encherem de beijos: “Deram-me estas flores, à passagem. Pela algazarra alegre, pelos beijos repetidos e pelas vozes cristalinas, senti que eram crianças os que me ofertaram estas rosas... Não são rosas?” (p. 6).

Na seqüência, porém, Flora revela-se uma mulher amargurada, que não se cansa de lembrar o quanto é desgraçada, pelo fato de não enxergar: “É tão triste não ver! É tão triste ser cega!”; “Não vejo, sou cega, vivo mergulhada nas sombras eternas”; “o que sinto por ti, por detrás destas cortinas negras que a fatalidade desceu sobre a minha vida...”; “eu, anjo vencido dos crepúsculos, ficarei rezando por ti no silêncio da minha tristeza”, etc. Revela-se, igualmente, uma mulher cruel, que após induzir Walter à cegueira, com suas promessas, acaba se casando com o médico que a está tratando.

3.2.1.8 *Pátria* – Aurélio Porto, drama patriótico em 3 atos, 1917.

Quase cem anos depois da vinda dos primeiros imigrantes alemães ao Rio Grande do Sul – e em plena Guerra Mundial –, a questão da “pátria” ainda é motivo de discussão entre os não nascidos em solo brasileiro. No drama patriótico do cachoeirense Aurélio Porto (1879-1945), temos como protagonistas Júlio e sua noiva Maria, fervorosos amantes da “nova pátria”, em oposição a Henrique, pai de Júlio, fiel cultuador de sua pátria européia. Além dessas personagens, temos ainda: Carlos (irmão de Maria), Capitão Silva (oficial do exército), Dr. Costa (médico militar), Guilherme e Gustavo (espíões), voluntários e soldados.

Júlio, que deve, acima de tudo, a Maria, a “compreensão nítida de seu dever de brasileiro”, explica que

desde pequenos, desde os primeiros passos, só soam aos nossos ouvidos, ferem os nossos corações, palavras de admiração pela grandeza da terra de nossos pais; cantam-nos os seus heróis; amamos pela boca de seus poetas, e quando nos abrem um livro, de cada letra, de cada palavra, de cada período, quente, expressivo, ergue-se o mesmo hino evocando a terra distante, acima de tudo, acima de tudo!” (p. 6).

Diferentemente das demais mulheres, que, via de regra, tentam impedir seus maridos ou namorados de partirem para a guerra, Maria incentiva Júlio a se integrar às tropas voluntárias de uma guerra que se travará num cenário obscuro (a única referência sobre onde se passa a cena encontra-se fora e antes do início do texto: “Colônia alemã, atualidade”) e entre adversários não definidos com clareza (supõe-se que a luta seja entre brasileiros e imigrantes alemães):

Se tu morreres pela Pátria, Júlio, se por ela, arrancado dos meus braços, às minhas carícias, ficarei junto das trincheiras como a sentinela avançada da sua liberdade, eu te chorarei, através da minha saudade, mas no fundo das minhas lágrimas brilhará a luz imorredoura do meu orgulho. Feliz da mulher que pode dizer ao seu filho, ao seu esposo, ao seu noivo, no momento que passa: “Parte! Tu não me pertences. Tua mãe, tua esposa, tua noiva é a Pátria! Vai! Volta vitorioso ou morre! Vai! Júlio, meu Júlio, vai! (p. 9).

Mais adiante, ela dirá ao irmão Carlos: “Achá-lo-ia indigno do meu amor, nesta hora de supremos sacrifícios pela Pátria se ele por ela não estivesse pronto a dar a vida. Ora, um homem que não ama a sua Pátria, não pode amar a sua mulher, ou seus filhos” (p. 21).

Mas, para ir à guerra, Júlio terá de enfrentar o próprio pai – cuja crença é a de que os povos fracos “devem ser dominados pela força, pela cultura superior que é só uma. As pequenas pátrias são a negativa do direito divino da força. Só impera quem é grande. Os fracos devem receber de joelhos, como um prêmio do céu, o domínio dos fortes” (p. 10) –, que o quer a seu lado na luta, como espião:

Defendemos uma causa santa. O nosso sangue, as nossas tradições, a nossa língua, tudo que é nosso, enfim, e que há de ser definitivamente implantado no mundo, pela boca flamejante das nossas carabinas, pela expansão das nossas idéias, da nossa força, justifica todos os meios de que nos serviremos para chegar aos fins que nos foram destinados por Deus, na face da terra (p. 11).

Como os dois únicos entes que ama – o noivo e o irmão Carlos – irão para a guerra, Maria também se alista nas brigadas, como enfermeira. Antes que termine o primeiro ato, ao som do canto dos voluntários que partem para o campo de batalha, Maria prediz, ao sogro, parcialmente, o destino de Júlio: “Ele voltará, como os heróis, coberto de glória. Acima do vosso amor e do meu está a Pátria! Tudo pela Pátria!” (p. 21).

No segundo ato, que se desenrola no campo de batalha, ocorrerá o confronto entre pai e filho. Júlio, agora, é sargento e comanda uma tropa de vinte homens, entre eles o cabo Carlos. Henrique, juntamente com alguns espiões, recebeu de sua pátria a missão de dinamitar uma ponte, guardada pelos homens de Júlio e pela qual, em breve, passará um trem lotado com tropas vindas da fronteira. Terá Henrique coragem suficiente para matar o próprio filho?

Matar o meu próprio filho... afogar a sua vida em sangue! Vê-lo voar pelos ares, espotejado, membros dilacerados, apagado para sempre o sorriso da sua mocidade numa onda avermelhada de sangue! Meu filho, pequenito, tomava-o nos braços, como uma segunda mãe, embalava-o cantando as lendas doces da minha terra, vertia dentro de seu espírito a concepção de toda a minha vida, querendo reviver nele, as tradições da minha raça, do meu sangue... Não! Eu não posso matá-lo! (*Pausa*). Mas que digo? Parece que o sentimento dessa gente enfraqueceu o meu coração! Será possível que distinga meu filho, quando se trata dos altos interesses da civilização, da vitória dos nossos princípios. (...) O que é meu filho? É o inimigo de minha Pátria, o degenerado, o tipo inferior de uma civilização que precisa ser varrida a fogo e a sangue da face do planeta (...). Está escrito. Que Deus afaste meu filho do meu caminho. Mas, se meu filho quiser impedi-lo, que morra! (p. 26).

Alertado por Maria, acerca dos planos do pai (descobertos graças à “curiosidade feminina”), Júlio acaba surpreendendo-o. Antes de prendê-lo, acontece um duelo verbal dramático, durante o qual o pai se encontra de arma em punho diante do filho:

JÚLIO – Que importa, traidor, assassino! Cumpre o destino que te foi marcado. Para a vitória das tuas idéias, para a sede de conquista insaciável que te queima as veias é preciso que o sangue corra. Começa pelo teu próprio sangue! Ele me lateja nas veias, e me palpita no coração! Fâ-lo correr! Será o batismo luminoso da raça que surge para a liberdade e para a glória! Mata-me!

HENRIQUE – Não, meu filho, nunca, nunca!

JÚLIO – O filho perdoaria o pai, mas o soldado que cumpre o seu dever não perdoa! Prepara-te para morrer. Hoje mesmo serás fuzilado! São as ordens que tenho. (...) Cabo! Conduza esse homem à presença do comandante! (p. 38).

Diante do arrependimento de Henrique, decorrente do “abalo moral” provocado pelas palavras proferidas pelo filho, o cabo Carlos toma a liberdade de livrá-lo da morte. Inesperadamente, no terceiro ato, ocorre uma abrupta transformação: Henrique passa a amar a “nova pátria” e, também, a nora de “outra raça”, que antes odiava.

Mas a história não acaba com final feliz. Júlio é gravemente ferido no campo de batalha. É Carlos quem fala das ações heróicas praticadas pelo cunhado: “À frente de meia dúzia de soldados foi cravar o pavilhão brasileiro no topo de uma trincheira, abrindo o caminho da vitória. Júlio é um herói! Que Pátria não se orgulha de filhos assim tão grandes!” (p. 47).

Quando Júlio é trazido à presença do pai e de Maria, resta-lhe, segundo o diagnóstico do médico, “menos de uma hora de vida”. Esse tempo é suficiente para que o herói seja promovido à patente de oficial e condecorado com a Cruz de Honra; que fale de seu imenso amor pela Pátria e, por fim, se despeça de tudo que ama:

É a vida que me abandona... Pai! Maria! Adeus! Pátria! Recebe-me... Ainda passa nos meus olhos um lampejo de vida... Ainda vejo... Dêem-me a bandeira da minha terra... quero beijá-la.... (*beijando-a*). Cubram com ela meu corpo inerte... Ainda ouço, ainda ouço, já que os olhos não têm mais luz... Cantem o hino da minha terra... quero morrer ouvindo-o (*começam a cantar, entre soluços, o hino nacional baixinho, quase num mistério, e vai baixando o pano vagorosamente*) (p. 48).

Em *Pátria*, Aurélio Porto retoma, de certa forma, uma questão já bastante discutida na Antigüidade grega, em peças como *Antígona*, de Sófocles, por exemplo: qual é o dever maior do cidadão? É para com a família ou para com o Estado (no caso, a pátria)?

3.2.1.9 *Gente alegre* – Emílio Kemp, drama em 4 atos, 1918

Traduzida para o italiano pelo escritor Atila Mariconi, a peça *Gente alegre*, do carioca de nascimento Emílio Kemp (1873-1955), foi representada pela Companhia Lara Della

Guardia, em Porto Alegre, em 1918, e em Roma, Milão, Turim e Palermo, em 1922.¹⁸ A peça tem as seguintes personagens: Carlos da Silva, Cláudio de Moraes, Justino Pereira, Santos Ribeiro, José Antunes, Barão de Monte Claro, Lucinda, Paulina, Augusta, Helena, Corina, Luiza, Criado de restaurante e Criado da casa de José Antunes.

Na definição de Moacyr Flores (1997, p. 102),

Gente alegre é uma comédia em quatro atos, com ação no Rio de Janeiro, tendo como tema a mentira dos alegres gozadores da vida, fartos da pureza e da virtude, pois são na realidade tristes sofredores. Fazem parte da gente alegre, aqueles que no fim de semana ceiam com mulheres de vida fácil, bebendo o bom vinho.

Excetuando a classificação “comédia” (mais adiante, o próprio Flores se referirá à peça como “drama”), é disso que trata a peça, que principia com longos discursos filosóficos acerca do amor, da fidelidade, das mulheres, dos valores em voga, do relacionamento humano, enfim. Tais discursos têm lugar na recepção a um novo integrante da “confraria” (Justino Pereira). Vejamos o início da peça:

CARLOS – Pois é isto, meu caro Santos Ribeiro, festejamos, hoje, numa ceia de amigos, a entrada do Justino Pereira para o nosso meio de gente alegre. O homem está farto da Pureza e da Virtude, e quer se atolar, agora, no Vício, com o intuito de esquecer as mágoas da vida.

SANTOS RIBEIRO (*para Justino*) – Então deixaste de ser o antigo homem sóbrio, comedido e para o qual a vida era a harmonia dos movimentos, a harmonia dos atos, o tranqüilo desdobramento da existência em família, para te tornares um alegre gozador sem preconceitos nem peias, e para quem, amanhã, a vida se resumirá no prazer satisfeito e no conseguimento de tudo quanto se pode comprar a dinheiro de contado ou a crédito.

JUSTINO PEREIRA – Justamente: é isso o que venho buscar entre vocês. Até hoje, na vida social, na vida da família, na vida regular dos que só pensam em trabalhar para a obtenção do bem estar, da felicidade do seu lar e de uma existência sem sofrimentos para si e para os seus, eu só tenho visto mágoas e dores, eu só tenho ouvido lamentações e gemidos. Fiz o que pude para envelhecer no meio honesto em que a sociedade se debate para realizar os seus ideais de virtude e de pureza, mas já cansei o coração fazendo-o sofrer as amarguras e os desesperos que em redor de mim se cruzavam. Dei o melhor dos meus dias a essa luta pelas coisas que nós chamamos dignas e respeitáveis. Foi a minha mocidade que se esvaiu nesse rude labutar. A sociedade não se pode queixar de mim.

CLÁUDIO – Ao contrário: és tu que deves queixar-te dela.

SANTOS RIBEIRO – Não. Ele deve queixar-se de si próprio, por ter tido a ingenuidade de acreditar nessas belas frases de moral social...

JUSTINO PEREIRA – Mas, deixem-me terminar. Estou com 35 anos, ainda tenho, portanto, tempo, não para gozar, porque, quem tem a alma estragada pela ânsia do bem que não viu realizado por outrem, naturalmente está longe de um gozo perfeito, porém para me aturdir no ruído e no tumulto desta vida sem preconceitos e onde tudo se compra, como diz o Santos Ribeiro, de modo a me esquecer da triste realidade que por aí vai devastando almas e existências (pp. 7-8).

Acostumado a conquistar as mulheres dos outros, sem muito esforço e sem despendir dinheiro, o galanteador Carlos – o mais amargo e descrente do grupo (de que fazem parte ainda Santos Ribeiro, Cláudio, Augusta, Corina, Paulina, Helena e alguns frequentadores

¹⁸ Cf. KEMP, Emílio. *Cantos de amor ao céu e à terra*. Porto Alegre: Globo, 1943.

eventuais, como o Barão de Monte Claro) – se apaixona por Lucinda, a nova companheira que o rico comerciante José Antunes acabara de trazer de São Paulo.

Como forma de reforçar sua motivação, Carlos aposta uma ceia com os amigos. Pelos termos dessa aposta, ele terá dois meses para conquistar o coração de Lucinda e torná-la sua amante. Mas Lucinda, logo se verá, não é como as demais mulheres do grupo, que têm, todas, “um amante velho para as despesas e um outro moço para o coração”. A resposta à investida de Carlos é violenta:

O senhor Carlos de Moraes está enganado! Está muitíssimo enganado! Pensa que estou disposta a essa combinação ignóbil de uma amante para as despesas e outro para o coração, não é verdade? Pois não estou. Represente quem quiser essa comédia suja, eu não: olhe, senhor Carlos, eu sou uma mulher perdida, só sei vender-me... e agora tenho um dono que me paga admiravelmente (p. 32).

Mais tarde, quando Carlos tenta “comprá-la com uma jóia”, fica-se sabendo quem é, de fato, Lucinda: uma humilde professora, que num momento de fraqueza sacrificara sua virtude ao homem amado, filho de um rico fazendeiro de café. Abandonada por ele (que optara por continuar na condição de herdeiro da família, já que esta se opunha à sua união com uma moça pobre), e para fugir aos “comentários sobre esses fatos, a partida dele para a Europa, a maledicência, a indignação da (...) família, a possibilidade de ser excluída do professorado”, Lucinda mudara-se para São Paulo.

Na pensão em que foi morar, conhece José Antunes. “Com os nervos abatidos pelo sofrimento, sem encontrar ocupação, sujeita ao vexame dos encontros inesperados”, acabara sucumbindo, como ela própria revela a Carlos, na seguinte passagem:

Já me vendi uma vez, não me vendo mais. E me vendi, saiba o senhor, não pelo valor da vida sem cuidados com que me compraram, mas para fugir à vergonha da existência que levava numa terra em que toda gente me conhecia e sabia de minha desgraça (*soluçando*). Quis fugir para longe do lugar onde amei e sofri, e foi por isso que aceitei o ouro do José Antunes. Foi somente por isso, só por isso... (p. 53).

Carlos e Lucinda não conseguem evitar a paixão, mas, contrariando tudo que os integrantes da confraria de gente alegre prega, é o passado de Lucinda – e, principalmente, o ciúme desse passado – que impede o relacionamento dos dois:

CARLOS – (...) Amo-a, amo-a como eu desejava amar, e, por desgraça minha, ela é bem a mulher que eu procurava. Inteligente, ela, apaixonada, leal... Mas já foi de outros, sabem, já foi de outros. E o meu amor, a minha paixão, que é toda feita de egoísmo, como todas as paixões humanas, não esquecerá nunca essa mácula, essa mancha, porque só os beijos que nós damos não maculam, não sujam, não babujam. JUSTINO – Mas esquece esse passado. Ela será uma mulher digna, uma boa companheira. Isso será, até, um bom ato do teu coração.

CARLOS – Não se esquece, nunca, um passado assim. Amo-a demais para esquecer-lo. Quando a tiver nos meus braços; quando a cobrir de beijos, no fogo da minha paixão, ele surgirá aos meus olhos com todo o seu cortejo doloroso. Lembrar-me-ei que já estive nos braços de outros homens e o meu ciúme irromperá, e, com o grito do meu ciúme, virá, também, a vergonha de amar uma mulher que já foi de outros e

da qual outros zombaram... E essa vergonha íntima humilhará o meu próprio ser, queima-lo-á como uma chama viva e calcinante. Eu sei que isso talvez não seja de um homem perfeito que saiba perdoar e amar. Mas eu só sei amar, e para o meu amor sonhei uma mulher que seja só minha, que nunca tenha sido de outro (p. 68).

Mais adiante, quando Carlos enfrenta José Antunes (que o acusa de ter freqüentado sua casa com o objetivo único de lhe conquistar a mulher) e a história parece encaminhar-se para um final feliz, é a própria Lucinda quem reforça o argumento de Carlos. Apesar de amá-lo, é preciso que renuncie e vá embora, pois só assim atenderá aos anseios de uma sociedade hipócrita, que não perdoa à mulher o “mau passo dado”:

Amo-te com toda a virgindade de minh'alma. Compreende bem isto, Carlos: com toda a virgindade de minh'alma, que não encontrara ainda quem a pudesse entender, e não devo entregar, à pureza deste amor, um corpo maculado. (*soluçando*) Um miserável corpo que já rolou por um pântano (p. 79).

Moacyr Flores (1997, p. 102) chama acertadamente a atenção para o fato de que, além da situação da mulher, “sem crítica social, mas como lição de moral, há uma leve crítica ao francesismo reinante no Rio Grande do Sul: quando um personagem reclama que na ceia não estarão mulheres francesas, mas nacionais, outro retruca que o vinho será de procedência francesa”. Concordamos com a avaliação final de Flores (1997, p. 102), sobre *Gente alegre*: “O drama é frágil, sem consistência, à moda dos dramalhões franceses, sem estudo dos personagens, mas com fortes doses dramáticas em suas emoções e discursos moralistas”.

3.2.1.10 *Coração e dever* – Jorge Bahlis, drama em 3 atos, 1920.

A exemplo de *O dever*, de Joaquim Alves Torres, a questão religiosa é também a temática do drama *Coração e dever*, de Jorge Bahlis (1901-1952). Só que agora o cenário da peça não é brasileiro. Esse autor, nascido na Síria, traz à cena gaúcha a dura realidade do Oriente, fazendo coro com a imprensa que, à época, denunciava a trágica situação vivenciada pelos cristãos armênios, numa província da Turquia.

Segundo explica Zeferino Brasil, em carta que prefacia a obra, o autor “colheu no atual momento do mundo um fato que infelizmente anda nos jornais e que afronta profundamente a civilização contemporânea. Buscou em um conflito de raças um caso conhecido, e singularmente dramatizou-o, sem vãos de poesia nem galanices de frase”. Zeferino Brasil referia-se aos sucessivos massacres praticados contra cristãos na Selícia – palco das atrocidades discutidas no drama – e, para melhor dizer, em toda a Armênia, pelos muçulmanos turcos e curdos, que subjugavam os povos daquela região (que inclui a Síria), já havia mais de seis séculos.

No prefácio da peça, Jorge Bahlis explica a razão que o levou a escolher “um drama puramente oriental”:

Fi-lo para mostrar ao civilizado povo brasileiro, a selvageria sem par dos turcos, o povo mais bárbaro que o mundo teve a infelicidade de possuir! É o maior monstro que a natureza abortou! Se Nero foi desumano por ter morto a milhares de pessoas e incendiado Roma, os otomanos são mil vezes mais infames e desumanos do que aquele o foi! Cometeram banditismo em maior escala do que Nero! Estampo-o aqui com o grito dum coração ferido, porque também sou oriental e duma região até há bem pouco tempo escravizada e seus habitantes martirizados!

A peça tem as seguintes personagens: Assad Pachá (Vizir turco, 60 anos), Habib Pachá (Marechal reformado, 58 anos), Asman Bey (Major, 35 anos), Rajah Bey (Tenente, 26 anos), Antônio Jafté (32 anos), Júlia (23 anos), Dr. Michel (30 anos), Padre Samuel (65 anos), Constantino Paddy (31 anos), Luiz (25 anos), Miguel (28 anos), Alexandre (40 anos) Carlos (36 anos), Cleópatra (20 anos), Sylvia (18 anos), Maria (33 anos), Hélia (61 anos), Othman Aly (42 anos).

No 1º ato, o Vizir turco, Assad Pachá, tenta cooptar o Major Asman Bey para a causa que advoga: o extermínio de todos os cristãos, do sexo masculino, existentes na Província. Aqui, é interessante observar a semelhança existente entre o argumento utilizado pelo Vizir turco para convencer Asman Bey a concordar com o massacre e a justificativa a que recorreria Adolf Hitler, alguns anos mais tarde, para convencer o povo alemão da necessidade do extermínio dos judeus: “O perigo é grande! Os cristãos aumentam dum modo assustador, o que constitui um grave risco para a nossa amada pátria, cujo poder, se não tomarmos enérgicas medidas, poderá decair de um momento para outro!” (p. 14).

Na resposta de Asman Bey, encontramos a explicação para o título da peça: “Sei bem, sr. Habib, que eu deveria cumprir o meu dever; mas tenho de lhe confessar que em meu peito palpita um coração humano, a que obedecerei e pelo qual abandonarei os deveres, que julgo menos digno ou vandálicos!” (p. 18).

Diante da recusa de Asman Bey em aderir à causa do Vizir, este, além de jurar que em poucos dias lhe tirará a farda, ameaça com a condenação “a galés perpétuas” ou ao fuzilamento. Asman Bey alerta o Vizir acerca dos riscos de tal atitude: “Não duvido do que dizeis, sr. Vizir, mas a consequência ser-vos-á funesta; porque como sabeis, sessenta mil homens estarão prontos a pegarem em armas, para vingarem a minha morte e proclamarem a sua independência!” (p. 21-22).

Impossibilitado de se livrar de Asman, incumbe o tenente Rajah Bey (que, coincidentemente, tem o mesmo sobrenome do herói) de prender os dois principais líderes cristãos: Antônio Jafté e Constantino Paddy. Momentos mais tarde, o tenente retorna,

trazendo consigo apenas o primeiro; o outro viajou à Europa cristã, em busca de auxílio para a libertação da Armênia. Antônio Jafté se nega a renegar sua crença e, por essa razão, é preso e, mais tarde, será morto.

Só na cena XI fica-se sabendo a verdadeira razão da defesa tão ferrenha do povo cristão, por parte do herói Asman Bey: a jovem cristã Júlia. É ela quem revela ao amado, na primeira vez que se encontram em cena, que o Vizir Assad Pachá e o Dr. Michel (recentemente vindo do palácio do Sultão) estão tramando contra sua vida.

O segundo ato tem por cenário um “templo ortodoxo consagrado a São Jorge”. Cada uma das sucessivas personagens que adentram a cena é portadora de atrocidades cometidas contra os cristãos, cujo número de vítimas já se eleva a dez mil, segundo informa o padre Samuel. Constantino Paddy – que acaba de retornar da Europa – é o primeiro a entrar correndo no templo:

Ó Reverendo! O sangue de nossos irmãos em Cristo corre em ondas pelas ruas da cidade; os filhos são arrancados dos braços das mães a viva força; os maridos são mortos na presença das esposas de uma maneira horrorosa e as donzelas são prostituídas nas praças públicas; e não se ergue uma única voz para protestar contra tamanha hecatombe! Os cristãos da Europa também me negaram o seu auxílio para que eu pudesse evitar tal chacina (p. 49).

No exato momento em que os cristãos, liderados por Asman Bey, marcam, para aquela noite, o primeiro combate com os turcos, Constantino retorna ao templo, para morrer. Antes de entregar sua alma a Deus, ainda tem tempo de contar como fora apunhalado pelas costas. O padre Samuel, que se ausentara momentaneamente do templo, com a intenção de salvar Sara, esposa de Constantino, retorna dizendo que a viu se jogando num abismo. E viu mais: viu “os gendarmes turcos matarem uma mãe a chicotadas e em seguida esmigalharem a cabeça do filho, que não tinha mais do que dois meses, contra uma pedra” (p. 62).

Os próximos a adentrarem o templo são Júlia, Sylvia e Cleópatra. A primeira informa: “Somos as únicas sobreviventes de nosso arrabalde”, que tinha em torno de oitocentas pessoas (p. 63). Por fim, o tenente Rajah Bey, em companhia de quatro soldados, invade o templo. Padre Samuel, o único homem presente, tenta defender as mulheres da desgraça e é fuzilado por Rajah Bey, que manda os soldados levarem as mulheres, exceto Júlia, com quem pretende se divertir no templo. Mas tudo que consegue arrancar de Júlia, antes de morrer pelas mãos de Asman Bey – que providencialmente surge do nada –, é um beijo.

O terceiro ato é marcado pela expectativa do embate que está ocorrendo e cuja batalha decisiva foi anunciada para aquele dia. Contando com a ajuda de Othman Aly, secretário do Vizir e correligionário de Asman, e controlando as comunicações da Província, tudo se encaminha para um desfecho favorável aos cristãos.

Júlia, agora, encontra-se sob os cuidados de Hélia, mãe de Asman. Luiz aparece para informar às duas que Habib Pachá e o Dr Michel estão mortos: os dois teriam sido encontrados naquela manhã, assassinados. Em seguida, o espião Othman Aly surge à procura de Asman. Não o encontrando em casa, pede à Júlia que previna Asman contra o Vizir, que mais uma vez está planejando matá-lo.

Finalmente, Asman Bey chega anunciando a vitória. Agora, só falta o confronto com Assad Pachá, que não tarda a chegar, com o pretexto de reconhecer a derrota e tratar da paz. Diante da chegada dos revolucionários, que o declaram prisioneiro e o ameaçam com o fuzilamento, joga sua última cartada:

Asman Bey! Vais ver como a vida de um Vizir turco nunca será tirada por um traidor! (*dando um salto para trás, tira a sua pistola querendo desfechar um tiro contra Asman, que lançando-se sobre ele com a agilidade de um tigre, consegue tirar-lhe a arma e com ela matá-lo*) (p. 95).

Uma incrível coincidência aproxima os heróis Raphael, de *O dever*, de Joaquim Alves Torres, e Asman Bey, de *Coração e dever*, de Jorge Bahlis. Raphael, mesmo sendo um padre católico, é porta-voz do “ideário” maçom. Asman Bey, mesmo sendo turco, é um defensor dos cristãos, chegando a clamar vingança contra seu próprio povo.

As várias críticas da peça, que o autor faria preceder ao drama em três atos *No vendaval da vida* – obra publicada em 1925, porém representada um ano antes –, parecem encontrar na pouca idade do autor – que nasceu no Líbano, em 05/02/1901, e morreu em Porto Alegre, em 31/07/1952 –, o seu maior mérito. Veja-se, como exemplo, o que disse o *Correio do Povo*, em sua edição de 16 de dezembro de 1920:

Trata-se de um ensaio literário [com] que o seu autor, que é ainda muito jovem, quase uma criança, se adestra na ingrata carreira das letras. Há, entretanto, em *Coração e dever* cenas bem urdidas, diálogos bem feitos que revelam o espírito inteligente do seu autor.

Todos os “críticos” o consideram uma grande promessa para o tão carente campo da dramaturgia, mas... sua produção pára nesse segundo texto (*No vendaval da vida*) – que, como se verá adiante, não passa de um dramalhão, no real sentido do termo.

3.2.1.11 *A fera da montanha* – Loló de Oliveira Brandão, drama em 3 atos, 1921.

Conforme consta nas “Críticas” inseridas no final da edição de *A fera da montanha*, a peça – que tem por personagens Gastão (professor ambulante, 40 anos), Aglaé (15 anos), Santusa (20 anos), Zenith (22 anos), Maria (8 anos), Paulino (mulatinho, 13 anos), Zulaia (senhora elegante, 35 anos), seis alunos de ambos os sexos – foi representada no Teatro São

João de Taquari, em 21/04/1921 e 12/10/1921; em Montenegro, em 29/04/1921; em Muçum e São Leopoldo, no mesmo ano.

O drama de Loló de Oliveira Brandão (cuja origem, a exemplo das datas de nascimento e morte, ignoramos) se desenrola no interior do Estado do Rio Grande do Sul, num acampamento de lenhadores, às margens de um arroio, e trata da história da “deusa da floresta”, Aglaé, uma órfã de 16 anos, cuja vida está envolta em mistérios, e que, certo dia, foi trazida ao acampamento por um velho surdo-mudo (“que vive de tirar do mato ervas de remédio, parasitas, pedrinhas, toda essa infinidade de cousas, afim de vendê-las na cidade”) – que ali a deixou, temporariamente, em companhia dos irmãos Santusa, Maria e Zenith, recentemente órfãos de mãe, e cujo pai é lenhador.

Zenith acaba se apaixonando pela jovem, mas o pai não concorda com o namoro e ameaça mandá-lo “pra cidade de caixeiro”. É o mulatinho Paulino que, em troca de alguns biscoitos, revela a Aglaé essa ameaça que paira sobre a cabeça de seu príncipe, a qual ouviu, por acaso, enquanto tirava mel de “irapuá”, no alto de uma árvore. A revelação faz Aglaé tomar uma resolução:

Não, não devo permanecer mais tempo aqui... Se o pai de Zenith é tão delicado que silenciosamente, sem me ofender, se vai privar da companhia do filho, quando com todo o direito poderia expulsar do seio de sua família a mim que nada mais sou do que uma desconhecida intrusa, que eles caridosamente ampararam... está na minha dignidade fugir. (*Aproxima-se do velhinho*): Sim, meu bom velhinho, meu grande amigo, irei outra vez para a tua toca, continuarei a ser a peregrina das matas, devo afastar para bem longe desta boa gente o contágio maligno de meu cruel destino! (p. 14).

O segundo ato abre com a chegada de Zulaia, uma elegante senhora, que provém do Rio de Janeiro. O que a traz ao Rio Grande do Sul – mais precisamente, àquele acampamento de lenhadores, nas “serranias gaúchas” – é uma notícia de jornal, que dá conta da existência da “deusa da floresta”:

Enquanto espero a quem desejo falar, vou relendo estas linhas que deram causa à minha viagem. Que mistério envolverá minha vida na desta infeliz criatura?... Quem se encarregaria de pôr sob a minha porta estes jornais? (*Lê durante alguns momentos*). Aqui está a notícia (p. 17).

Só quinze páginas adiante, porém, é que se ficará sabendo que notícia tanto lhe chamou a atenção no tal jornal:

Este escrito foi o que mais me chamou a atenção. (*Lendo*) “A caridade. É caridade dar óbolo ao mísero, que nos estende a mão humildemente; é caridade levar conforto ao moribundo no leito da dor; é caridade amparar o velhinho que perdeu o bastão e fraqueou as pernas no caminho da decrepitude; é caridade desviar a infância do pessimismo, que a conduz ao mal, guiando-a para as crenças, que fortalecem e preparam o espírito para o bem; é caridade abrir luz nas trevas da ignorância, porém... a mais nobre, a mais elevada, a mais distinta e sublime caridade é salvar a virgem que desalentada pelo desamparo de um braço, que a proteja, se deixa

conduzir pelo malvado que promete dar-lhe flores, quando só pode cravar-lhe espinhos!

Entretanto, nas matas do Rio Grande do Sul anda uma linda mocinha de 16 anos, peregrinando amparada unicamente por um velhinho surdo-mudo. Vive pelas matas durante o dia, e de noite, recolhe-se a alguma lapa, onde repousa resguardada pelo velhinho, que como fiel amigo lhe serve de guarda. Que será dela quando lhe faltar esse amparo?"

É muito grande o artigo. (*Continua lendo baixo*). Sempre a mesma assinatura – “A Fera da Montanha”! – É singular este contraste: uma alma tão caridosa com um pseudônimo tão feroz! (Pausa). E quem mandaria pôr estes jornais sob minha porta?... (p. 32).

Enquanto espera pelo professor ambulante Gastão (uma alma nobre “que, desinteressadamente, vai destruindo as trevas da ignorância nas pessoas do lugar, ensinando de dia as crianças e mantendo uma aula noturna para os adultos”), Zulaia conversa com Zenith, Maria e Santusa, sucessivamente. É esta última quem toca no nome de Aglaé:

SANTUSA (...) – Pois Zenith ficou tão encantado de sua distinção que nem se teria retirado, se não andasse tão abatido com a partida de Aglaé (*movimento de espanto de Zulaia*). Uma mocinha desconhecida que estava em nossa companhia e que talvez por sobra de dignidade, nos faz sofrer com a sua ausência, principalmente a Zenith, que tem por ela uma dedicação sem limites.

ZULAIA (*põe a mão no ombro de Santusa*) – Então a misteriosa isolada já não anda por aqui?! Pois eu vim do Rio de Janeiro percorrendo as matas do Rio Grande do Sul, tão somente em procura dessa menina. No hotel onde pernoitei ultimamente, me informaram, que ela andava por estes sítios, em companhia de um velhinho surdo-mudo, e se desejasse melhores indicações, as pedisse ao professor ambulante desta floresta.

SANTUSA (*interrompendo*) – A senhora conhece-a? Acaso é mãe dela?!

ZULAIA – Não, não a conheço e nem é minha filha... (*Triste*): A única filhinha que tive morreu com dois anos. Coitadinha... (p. 20-21).

Desfaz-se (momentaneamente) a expectativa de que Aglaé possa ser filha da “elegante senhora carioca”. Num longo diálogo entre Santusa e Zulaia, a primeira faz revelações sobre as vidas de Aglaé e Gastão e, a segunda, fala sobre sua própria vida. Sua família é de Santa Catarina. Lá, conhecera um estudante de agronomia, vindo de São Paulo para fazer estudos da flora local. Com ele se casou e foi morar no Rio de Janeiro, onde foi abandonada pelo marido. Antes, porém, tivera uma filha com ele, que acredita ter morrido afogada, como se verá no último ato:

(...) eu que tinha como único apego à vida, uma filhinha já de dois anos, quando fui acometida de cruel enfermidade, mais cruel ainda, porque não me levou a vida? Retiraram de casa a minha estremecida Alba, para se lhe evitar o contágio da doença. (*Chora*). Durante o meu delírio me parecia sempre vê-la a meu lado, estender-me os bracinhos, dizendo: “Mamã! Mamã!” – Depois conseguiram enganar-me por algum tempo, mas ah! Quando restabelecida, recebi a fatal notícia de que ela tinha morrido afogada! Não sei como não enlouqueci de dor! (p. 39).

Ainda no segundo ato começa a se desvendar parte do mistério que envolve Gastão, o professor ambulante. Confirma-se, cada vez mais, a suspeita de que ele seja não só “A Fera da Montanha”, mas também o homem que um dia abandonou Zulaia:

GASTÃO (*com traje de caçador: chapéu largo, túnica cintada, “cullote” e perneiras, pasta de couro sob o braço. Entrando e como quem fala consigo mesmo*) – Ouvi tudo! É ela! Sim, é ela, e sempre bela! Linda como a flor de Liz! (*Senta-se e pega num jornal*). Antevejo o meu plano coroado dos louros da vitória... Deus, tu que é onipotente, abre luz ao criminoso que regenerado por tua fé, abandonou o pessimismo que o arrastava para o vício. Sim, dá-me forças para salvar as inocentes vítimas que se rasgam nos espinhos que só a mim deviam ferir! (*Lendo o jornal*). Aqui estão as notícias... Bendita seja a imprensa! (p. 26).

No terceiro ato, Gastão recorre ao velho surdo-mudo para fazer chegar um bilhete a Aglaé, no qual propõe um encontro seu com Zulaia. O referido encontro acontecerá exatamente no dia do aniversário desta última. Aglaé encontra Zulaia, cantando:

A onda é filha do mar,
Deus é pai da criatura,
Quem nunca conheceu mãe
É filho da desventura.

Zulaia emenda, recitando:

Se é triste a dor de uma filha,
Que a mamãe não conheceu.
Mais triste é a dor da mãe
Que teve filha e perdeu (p. 39-40).

Antes mesmo de ver a medalha que Aglaé traz ao pescoço, cujo conteúdo – “a metade de uma moeda de ouro, cuidadosamente envolta em um saquinho de ‘tafetá roxo’, com seu nome escrito a fios de prata” – ela perdera às margens do arroio, catando ervas, lá no primeiro ato, Zulaia lhe oferece seu amor de mãe:

ZULAIA (*indo a Aglaé*) – Vem a mim, boa menina, que terás mãe. Há muito o meu coração te busca; deu-me agradável surpresa a tua chegada aqui.
AGLAÉ (*surpreendida*) – (...) Mas quem é a senhora?! Como me conhece?!
ZULAIA – Mais tarde toda a minha história te contarei... Por agora, me limito a dizer-te, que o meu coração chora no isolamento uma filhinha, que a morte levou e o teu chora uma mãe que nunca conheceu. Pois bem: eu te proponho unirmos estes dois corações. Serei tua mãe extremosa; além de todo o meu carinho, serás dona absoluta desta riqueza, que de nada me serve.
AGLAÉ – Pois eu sou tão pobre de afetos como de bens; ainda assim não aceito sua generosa proposta. Por nada no mundo abandonarei o velhinho, que tem sido tudo para mim... e estas benditas pétalas (*tira a medalha*). São os únicos elos que me prendem à terra.
ZULAIA (*sobressalta-se ao ver a medalha*) – Esta medalha!... Esta medalha!... *Dá-ma*, quero ver o que há dentro dela! (p. 40).

A revelação, por Aglaé, do que havia no interior da medalha (na verdade, um breve) dá a Zulaia a certeza de que está diante de sua filha. Faltam, porém, as provas. Quem esclarece tudo é o velho surdo-mudo – que, como se verá, não era nem surdo nem mudo:

O VELHINHO (*adiantando-se, fica entre Zulaia e Aglaé*) – Está aqui a prova, senhora! (*Dá-lhe a medalha*). Esta menina é Alba, a sua adorada filha! (*Movimento de grande surpresa de Aglaé*).
ZULAIA (*gritando*) – Filha, minha filha! Minha querida Alba!! (*Abraça-a e beija-a com loucura*).

AGLAÉ – Graças, meu Deus, que me deste mãe!
 ZULAIA (*voltando-se para o velho*) – Quem sois, cavalheiro, que vos ocultastes no silêncio da mudez, para velar por minha filha?
 O VELHO (*batendo no peito*) – Eu sou “a Fera da Montanha”.
 ZULAIA (*estremecendo*) – Esta voz... esta voz não me é estranha!...
 AGLAÉ (*à parte*) – Eu não estava enganada quando julguei ouvi-lo!...
 O VELHO (*continuando*) – Sim, a Fera da Montanha, o mesmo que vos fez chegar aqueles jornais às mãos! Porém vos posso dizer, senhora, que as feras bravias, são menos ferozes do que o homem, que se deixa vencer pelo pessimismo, que o conduz ao vício e ao caminho do crime. As feras mais bravias têm mais coração do que o homem, que deixa em abandono sua mulher inocente, furta-lhe a única filha e fã-la passar por morta.
 ZULAIA – Por amor de Deus, dê-me o seu nome!
 O VELHO (*arranca as barbas e atira rapidamente a capa*) – Bráulio de Brasão!
 ZULAIA (*gritando*) – Meu marido! Teu pai, minha filha!
 AGLAÉ – O professor! Justo do céu! Bem mo dizia o coração! (p. 41-42).

Ainda que se reconheça como quase impossível – e, portanto, inverossímil – o fato de Aglaé ter convivido ao longo de sua vida, alternadamente, em companhia de Gastão e do velhinho surdo-mudo, sem ligar um ao outro, a concepção de uma personagem histriônica, que se desdobra em várias (o velho surdo-mudo, o professor Gastão, “A Fera da Montanha” e Bráulio de Brasão são a mesma pessoa), parece não encontrar precedentes na literatura dramática gaúcha.

Gastão, agora como Bráulio, explica o fato de Aglaé, ou melhor, de Alba, não estar morta, como acreditava Zulaia:

Alcoolizado, atirado à miséria como vivia, tomado do vício, contudo essa criança não me saía da imaginação! Tive ciúme de que tu, que eu julgava culpada, frísse-lhe os carinhos. Assim perseguia por toda a parte a criada. Que andava com ela, até que na ocasião em que estive gravemente enferma, quando a criada andava a passeio pela praia mandei entretê-la e roubei a menina. O mais tu o sabes... Dei em todos os jornais a notícia de que a pequena morrera afogada (p. 42-43).

Para que a história terminasse bem, só faltava o perdão de Zulaia ao ex-marido, o que não seria assim tão difícil, como esta já deixara antever no segundo ato: “Em vez de recebê-lo carinhosamente, quando ele voltava, o esperava com alfinetadas envenenadas pelo maldito ciúme, que é o fel mais amargo que nos verte o coração” (p. 25). Definida a reconciliação de Zulaia e Gastão, o final feliz se completaria com o casamento de Aglaé e Zenith, agora sem qualquer oposição do pai.

Os fartos elogios ao Estado do Rio Grande do Sul e seu povo – em que o Romantismo é abundante – provém, principalmente, de Zulaia, uma catarinense que mora no Rio de Janeiro: “Estou cada vez mais entusiasmada com as belezas naturais do Rio Grande do Sul... É um verdadeiro e opulento jardim!” (p. 17); “Parece que aqui no Rio Grande do Sul a natureza é mais forte e mais nos eleva e apura os sentimentos” (p.20); e

Os Rio-grandenses são indubitavelmente muito cavalheiros. O Brasil é uma terra de generosidade e fidalguia, tesouro de riquezas desconhecidas, para quem nunca pisou

o aveludado matiz de sua relva, para quem nunca sorveu o perfume suave de suas flores (...) mas precisamos confessar que o Rio Grande do Sul é a mais preciosa jóia desse tesouro. Que variedade de cores!... Que abundância de frutas!... Que riqueza de minerais!... Parece que Deus escolheu caprichosamente tudo que havia de mais belo para semear neste bendito solo (p. 18-19).

Ainda que se trate da história de uma pobre órfã, levada a essa condição pelo pai alcoólatra, a peça da professora Loló de Oliveira Brandão é marcada pelo caráter didático-educativo: em várias passagens a autora defende a importância da alfabetização (p. 23 e 28, por exemplo) e, apesar de não haver uma preocupação com a natureza como um todo (a flora é diversificada e as florestas, no interior do Rio Grande do Sul, são ainda abundantes), a defesa da fauna é uma constante (p. 10, por exemplo).

3.2.1.12 *No vendaval da vida* – Jorge Bahlis, drama em três atos, 1924.

No vendaval da vida, drama de Jorge Bahlis – que se insere na temática do “amor realizado” –, foi representado pela primeira vez na ‘Aliança Católica’, em benefício da mesma, em 11 de maio de 1924. A peça tem as seguintes personagens: Leonardo (compositor, 50 anos), Roberto (compositor, 32 anos), Ricardo Dureau (famoso industrialista, 54 anos), Corália (sua filha, 20 anos), Júlia (prima de Corália, 23 anos), Dr. Alberto (médico e noiva de Júlia, 32 anos), Francisco (criado de Leonardo, 55 anos), René (Diretor do Conservatório de Música de Paris, 42 anos), Maurício Bardou (engenheiro, 35 anos), Rodolpho (guarda-livros, 39 anos), Antônio (gerente de uma das fábricas de Dureau, 40 anos), Flávio Dubois (escritor, 34 anos), Mathias (irmão de Dureau, 57 anos), um criado e duas criadas.

Se o cenário de *Coração e dever* (peça do mesmo Bahlis, que analisamos anteriormente) é o Oriente, a ação dessa peça se passa em Paris, na atualidade (1924). *No vendaval da vida* trata da história de amor do compositor e professor de música Roberto e sua discípula Corália, filha de um dos mais ricos industriais da capital francesa – o qual, ao tomar conhecimento da paixão que os une, demite o professor. A proibição do namoro, contudo, não se dá apenas em razão do “abismo social” que os separa, mas principalmente em decorrência das intrigas semeadas pelo engenheiro Maurício Bardou, junto ao pai da moça. De acordo com Bardou, Roberto, além de viciado em jogo, seria um homem pervertido em todos os sentidos.

No 1º ato, o compositor Leonardo – que se prepara para a estréia de uma ópera sua, que acontecerá naquela noite – recebe a visita de seu ex-aluno Roberto, que lhe conta que foi demitido por Dureau do cargo de professor de música de sua filha. Fala também das razões da

demissão. Leonardo – um homem amargurado, que na juventude também vivera um amor proibido com uma jovem rica e que, há cinco anos, perdeu sua única filha – aconselha Roberto a se afastar de Corália.

Roberto, porém, está decidido a não aceitar o conselho de seu mestre. Vejamos como – com um argumento recheado de mesóclises! – ele pretende conquistar Corália e sair vencedor da disputa com Dureau:

Ouve: apontar-lhe-ei um novo caminho, bordado de flores, onde a esperança, a inseparável companheira do gênero humano, os sorrirá infalivelmente! Pintar-lhe-ei o futuro com as mais belas e delicadas cores, e descrever-lhe-ei, com a máxima eloquência, a ventura que nos espera fora de Paris... Enfim, mostrar-lhe-ei o imenso amor que lhe consagro, e aniquilarei o orgulho de seu pai, que, ingenuamente, procura colocar uma barreira entre nós!... Pode fazer o que quiser, mas nunca levará a fim o seu intento! Enquanto no coração de Corália houver uma fibra que vibre por mim, serei eu o vencedor! (p. 28).

Ainda neste primeiro ato, o escritor Flávio – tido por todos como o sujeito mais pessimista de Paris! – se junta aos dois. Apesar do sucesso literário, mostra-se desencantado da vida e do mundo (“Quem pode achar encantos no meio de tanta corrupção?”) e revoltado com “a sociedade vil, mesquinha, miserável e podre” em que se encontra inserido (“Porque sinto uma revolta inaudita ao ver a podridão social?”). Para ele, “só uma catástrofe geral poderia acabar com a decadência moral que neste maldito planeta predomina”. Com três ou quatro hipóteses, prova que todas as pessoas são, invariavelmente, más... e que o bem não existe (“Os homens inventaram uma interessante máscara a que chamaram bem, para, com ela, encobrirem a perfídia de que são dotados”).

Após a saída de Flávio (que não retornará à cena), e enquanto Roberto se retira, momentaneamente, para um encontro furtivo com sua amada, Leonardo recebe a visita do Dr. Alberto, médico e noivo de Júlia (que é prima de Corália). Leonardo sugere que o Dr. Alberto, velho amigo de Roberto, interceda a favor deste junto a Dureau. Roberto, no entanto, reage com altivez, ao tomar conhecimento da intenção de Leonardo:

Nunca hei de permitir que isto seja feito! Mendigar o consentimento de Dureau não se coaduna com o meu temperamento!... Quero casar com Corália sem que haja, porém, humilhação de minha parte. (...) hei de sempre ser altivo. A humilhação, Leonardo, é própria dos infames e dos cobardes!... (p. 61).

No 2º ato, Maurício Bardou confirma a Dureau sua versão acerca de Roberto. Num longo diálogo com a prima Júlia, Corália desfia seu rosário de infortúnios: apesar de rica, é filha única, órfã de mãe desde a infância e, desgraça das desgraças, vive um amor que tem a oposição do pai; logo, um amor proibido. Com o intuito de fazê-la esquecer seu amor e de livrá-la da depressão em que a vê mergulhada, o pai sugere uma viagem: embarcarão num cruzeiro, no dia seguinte.

Na reza de Corália, no fim do 2º ato, encontra-se o título da peça:

Que infelicidade a minha! (*juntando as mãos*) Oh! Como sou desgraçada!... Que nuvens espessas toldam o céu de minha existência!... (*dirigindo os olhos para o quadro que representa a crucificação de Cristo*) Receio perder-me no vendaval da vida... (*pausa breve*) A ti apelo, ó senhor dos senhores, e rei dos reis!... (*ajoelhando-se*) Imploro-te, paciente mártir, que me não abandones... (...) Se minha união com Roberto não é possível, mata-me... (p. 87).

No 3º ato tudo se resolve. Por recomendação do Dr. Alberto, em face da fragilização da saúde de Corália, a viagem é cancelada. O mesmo Dr. Alberto – que já havia pugnado pela união do casal junto a Dureau, revelando-lhe que Bardou perdera no jogo toda a fortuna que seu pai lhe deixara, em consequência do que teria inventado as calúnias contra Roberto, para vê-lo fora de seu caminho, na tentativa desesperadora de superar a ruína, através de um golpe do baú – aparece, agora, na presença de Dureau com um jornal na mão: nele encontra-se estampada a notícia da morte de Bardou, que “morreu assassinado, numa mesa de jogo, quando procurava trapacear” (p. 108).

A morte de Bardou “salva a reputação de Roberto”, mas há, ainda, um fato impeditivo, na visão de Dureau, para a união de Corália e Roberto: enquanto a primeira é uma rica herdeira, o segundo é filho de um pintor pobre. A questão da diferença social se resolve com a chegada de Mathias. Quem seria a misteriosa personagem, que é levada à presença de Dureau pelo criado... sem um cartão de apresentação?

A primeira revelação é que se trata do irmão que Dureau não via há 27 anos, por julgá-lo morto. Mathias tinha sido um poderoso banqueiro em Paris, que conhecera a ruína “em razão de sua exagerada filantropia”. Até aí, tudo bem. A segunda revelação, no entanto, causa espanto: Mathias é, também, pai de Roberto. Ele explica: arruinado, fugira para o Brasil (mais especificamente, ao Rio de Janeiro), depois de deixar o filho, então com três anos, aos cuidados de um pobre pintor, ali mesmo, em Paris. Agora, refeita a fortuna, retornara com o intuito de restituir o nome e a honra ao filho.

Após os abraços emocionados trocados com os respectivos tios, Corália e Roberto – “agora, sangue do mesmo sangue” – se unem num beijo, que prenuncia que viverão felizes para sempre!

Subliminarmente, o drama *No vendaval da vida* traz à tona o debate socialista. É o que ocorre, por exemplo, na Cena III, do 2º Ato, protagonizada pelo industrial Dureau e o advogado Alberto:

DUREAU (*de fora*) – Não posso tolerar a pretensão dessa corja.
 Dr. ALBERTO (*entrando em companhia de Dureau*) – Em parte eles têm razão, Sr. Dureau. Tudo tem aumentado de preço, logo...
 DUREAU (*atalhando*) – Mas não lhes darei o que pedem...
 Dr. ALBERTO – Por que? Abalará seus lucros?

DUREAU – Nem tanto, mas...

Dr. ALBERTO – Então o desejo dessa pobre gente pode ser satisfeito.

DUREAU – Mas não me convém.

Dr. ALBERTO – O senhor terá mais prejuízo, se as fábricas continuarem paradas.

DUREAU – Indiscutivelmente.

Dr. ALBERTO – E então?

DUREAU – Não sabes, porém, que, em eu lhes dando o aumento que exigem, pedirão futuramente outro?

Dr. ALBERTO – Sua recusa poderá fazê-los levar a cousa até à violência que ameaçaram.

DUREAU – A polícia já está prevenida.

Dr. ALBERTO – Que poderá fazer a polícia contra essa formidável onda de desesperados?

DUREAU – Algo fará.

Dr. ALBERTO – Quase nada.

DUREAU – Qual, então, deve ser a minha ação?

Dr. ALBERTO – Aumentar-lhes o salário... Nós, os que vivemos na abundância, não podemos calcular a dificuldade com que vivem esses míseros seres, cujo trabalho é tão mal pago.

DUREAU – Não é tanto como afirmam.

Dr. ALBERTO – Mais ainda; di-lo a sua péssima alimentação e a anemia dos filhos. É um dever sagrado tratar bem o operário. Convençamo-nos de que sem o trabalho o capital não poderá existir.

DUREAU – E nem aquele sem este.

Dr. ALBERTO – Na sociedade atual.

DUREAU – Na de qualquer época.

Dr. ALBERTO – Mais uma razão para que haja concessões de parte a parte. Não é justo que uns trabalhem desde o romper do sol até a noite em proveito de outros que pouco ou nada fazem (p. 71-74).

Nas cenas XIII e XIV, do mesmo ato, o assunto é retomado:

ANTÔNIO [gerente de uma das fábricas] (*entrando precipitadamente*) – Os operários querem lançar fogo às fábricas...

DUREAU (*atalhando*) – Que disse, Antônio?

ANTÔNIO (*continuando*) – Querem lançar fogo às fábricas, se não lhes forem dados os 25% que exigem.

DUREAU (*indignado*) – Não lhes darei cousa alguma! Processarei seus chefes...

ANTÔNIO (*interrompendo*) – Prudência, Sr. Dureau... Lembre-se de que os paredistas se elevam a seis mil homens. A meu ver, é mais prudente satisfazer-lhes o...

DUREAU (*atalhando*) – E se depois de algum tempo pedirem novo aumento?

ANTÔNIO – Não o farão.

DUREAU – Quem sabe... (*pausa breve*). Vai dizer-lhes, Antônio, que só lhes darei 20%.

ANTÔNIO – E se não aceitarem?

DUREAU – Virás falar comigo novamente.

ANTÔNIO – Farei o possível para que aceitem a proposta... Até logo, senhor.

DUREAU – Até logo, Antônio. (...) Que miséria!... A luta entre o capital e o trabalho nunca terá fim (*pausa breve*). Vou telefonar à polícia (*indo até a mesa onde está colocado o fone e tomando-o*). Alô... Prefeitura... urgente... (*pausa breve*). Aqui fala Roberto Dureau (p. 95-96).

Momentos mais tarde, retorna o gerente de uma das fábricas dando a Dureau a notícia de que a mesma foi destruída pelos operários, que não aceitaram a oferta do patrão. Ante a ruína certa, só lhe resta ceder e... calcular os prejuízos!

3.2.1.13 *Uma noite de tempestade* – João Selister, drama em 3 atos, 1927.

Uma noite de tempestade, do gravataiense João Selister (1902 - ?), ao mesmo tempo que se insere na temática do “amor realizado”, prega a solidariedade e a fé na regeneração humana. O drama, que não consta ter sido representado, tem as seguintes personagens: Otávio (viúvo, 50 anos), Beatriz (filha única de Otávio, órfã de mãe, 22 anos), Júlio (sobrinho de Otávio, 28 anos), Paulo (o desconhecido, 26 anos), Maria (empregada), Eduardo (velho criado, 58 anos), delegado de polícia (45 anos).

Após voltar de um baile em companhia do pai (Otávio) e do primo (Júlio, “um herdeiro rico, desocupado e extravagante”, que mora com eles e não se cansa de assediar a prima, fazendo-lhe declarações de amor), Beatriz recebe a “visita” de um fugitivo da prisão, que entra pela janela da sala em que se encontra lendo, enquanto espera o sono chegar. Dar abrigo e ajudar o sujeito que veste pijama listrado ou entregá-lo à polícia, que o está perseguindo, é a questão que se coloca. Lá fora, começa “uma noite de tempestade”.

Apelando aos sentimentos cristãos da moça e contando-lhe uma história triste e cheia de infortúnios, o fugitivo – que se apresenta como sendo Zitomâncio do Amaral, um popular gatuno – faz com que Beatriz minta pela primeira vez na vida e, ainda por cima, duplamente: para o pai e para a polícia. Com a ajuda do velho criado Eduardo, esconde o fugitivo em sua casa.

Um diálogo do 1º ato – única discordância entre Beatriz e o “Desconhecido” (é assim que Zitomâncio aparece identificado nas rubricas do 1º ato; no 2º, aparecerá como Paulo), só revelará sua importância no final:

DESCONHECIDO – Praza a Deus que não sofra e não se arrependa de sua bela ação (*p. pausa, vai até a mesa e começa a mexer nos livros*). A senhorita gosta de bons autores (*lendo na lombada dos livros*). Montaine, Balzac, Alencar, Escrich, Coelho Neto, Macedo (*mais alto*). Aqui está um escritor de que eu não gosto, este Henrique de Montalvão. Os seus livros são massantes, e a sua leitura causa sono!

BEATRIZ (*enérgica*) – Não lhe estou perguntando quais os escritores que prefere, se é que tem alguma preferência, e depois não admito que fale mal do prosador que eu mais admiro.

DESCONHECIDO (*à parte*) – Que entusiasmo! (*alto*) Está bem, não convém zangar-se; prometo não falar mais de Henrique de Montalvão, visto que a senhorita é uma defensora, ou, como linguagem cinematográfica é uma “fan” desse escritor. Convenço-me, porém, de uma cousa, senhorinha, de que os homens sempre causam às mulheres boa impressão, quando se tornam fortes e irresistíveis! (p. 18-19).

Quando começa o segundo ato – cujo cenário é o escritório de Otávio –, passaram-se já cinco meses. Esse tempo foi suficiente para que o “desconhecido”, agora com o nome de Paulo, se transformasse no homem de maior confiança do pai de Beatriz, que o admitiu em

sua empresa por indicação da filha, sem saber que se trata de um impostor. Paulo, agora, se confessa apaixonado por Beatriz:

Nunca pensei que, na minha carreira espinhosa, fosse encontrar um anjo salvador (*p. pausa*). O pior que o infeliz náufrago que foi salvo das ondas traiçoeiras do destino, por este anjo de bondade, ama-o, ama-o apaixonadamente. O meu coração endurecido vergou-se sob o peso de sua temerária atitude. (...) Beatriz, amo-te, amo-te e não posso calar-me; o amor queima-me a alma. A beleza, a inteligência e, sobretudo, a bondade, são dons que fazem da mulher um ser divino, e tu, Beatriz, possuis todos eles. Desde o primeiro instante, entreguei-te o meu coração (p. 32-33).

Paulo sofre a oposição de Júlio, que, repetidas vezes, alerta a prima para os riscos de um envolvimento dela com seu protegido. Por outro lado, Otávio dá uma prova definitiva de sua confiança em Paulo: incumbe-o de viajar, de automóvel, até a fronteira, para fechar um contrato de um empreendimento importantíssimo para sua empresa (que se supõe seja uma construtora):

BEATRIZ (*em tom diferente*) – Estou contente, papai, e surpresa, pois não sabia que o meu recomendado era de tanta utilidade que, num prazo de cinco meses, pudesse tomar conta dos teus negócios.
OTÁVIO – Pode, sim, já o tenho experimentado. Ele é jovem, mas tem resoluções ponderadas como um velho homem de negócios. Quando quiser viajar, passo-lhe uma procuração com todos os poderes e verás como ele me representará muito bem (p. 42).

Beatriz não esquece quem é, na verdade, o seu protegido. Corresponderá ele à confiança depositada pelo pai? Sua aflição se acentua no início do terceiro ato: Paulo era para ter retornado da viagem há dois dias. Além de não aparecer, sequer mandou um telegrama. Teria sido preso? O único que se diverte com a situação é Júlio.

Em busca de notícias sobre o paradeiro de seu empregado, Otávio surge com um jornal, no qual não encontra nenhuma informação sobre ele, apenas “uma novidade, em telegramas de última hora”:

JÚLIO – Qual é a novidade?
OTÁVIO – Conseguiram prender aquele célebre gatuno que há meses tinha fugido da prisão, e agora tentava tomar um trem. Queres ler? (*dá o jornal a Júlio e mostra-lhe a notícia*).
JÚLIO (*lé*) – “Foi preso hoje, às 8 horas, na Estação Planalto, quando arrojadamente, como fazem os perigosos delinquentes, tentava tomar o trem da fronteira, o célebre gatuno que há cerca de cinco meses, audaciosamente, se evadira da prisão, de quem os nossos leitores devem estar lembrados...”
BEATRIZ (*nervosa, interrompendo*) – Qual o nome do gatuno?
JÚLIO – Devagar, prima (*continua a leitura*) – Assim, só hoje foram coroadas de pleno êxito as enérgicas diligências que a nossa ativa polícia vinha exercendo para lançar mão ao grande criminoso. Os sentinelas da lei não tiveram mais descanso; organizaram verdadeiro círculo de ferro, e hoje deram justa satisfação à sociedade com a prisão de Zitomâncio...
BEATRIZ (*com abatimento*) – Oh!!! Meu Deus, será possível?!... (p. 49).

Beatriz conta ao pai toda a verdade sobre Paulo. Diante da revelação de que Paulo é, na verdade, Zitomâncio, a reação de Otávio é, num primeiro momento, de perplexidade e

revolta, em razão da filha haver introduzido em sua casa e em sua empresa “um reles criminoso”. Diante da crença de Beatriz na regeneração e na volta de Paulo, Otávio contemporiza, até porque, se essa expectativa da filha frustrar, a união dos dois ficará impossibilitada e ela se recolherá a um convento.

Essa é, no entanto, uma história com final feliz. Paulo retorna não apenas com o contrato assinado, como revela não ser o célebre gatuno Zitomâncio, que acabara de ser preso: “Sou simplesmente o escritor Henrique de Montalvão!” (p. 57). Mas porque razão teria o consagrado escritor e prosador preferido de Beatriz, conforme ela revelara lá no 1º ato, armado toda aquela farsa? Ele próprio explica:

Estava certa noite no Clube com alguns amigos, falávamos em diversos assuntos; por fim recaiu a nossa palestra sobre literatura. Perguntaram-me quando lançava à publicidade um novo livro; aleguei que estava lutando com falta de assunto, e mesmo sentia espécie de entorpecimento, um não sei que, como preguiça, quase aversão literária. Prometeram-me, então, um banquete, se eu escrevesse, em seis meses, um novo livro. Aceitei a oferta. Saí do Clube quase à meia noite. Ia para casa, pensando na original proposta dos meus amigos e a maneira de ganhar a oferta. Caminhava tão engolfado nos meus pensamentos que, ao dobrar uma esquina, um vulto assaltou-me tão rápido que não tive tempo, sequer, de esboçar defesa. Senti pancada violenta na cabeça. Sei que, quando recuperei os sentidos, estava com violenta cefalagia, e tive a impressão de que tudo rodopiava junto de mim. Então notei que alguém havia trocado a minha roupa, pois eu estava com um terno completo de condenado da correção (p. 57-58).

No dia seguinte, findaria o prazo para apresentar o original do livro. Com a aposta ganha, Paulo (ou Henrique de Montalvão) irá ao banquete em companhia de Beatriz, sua noiva e heroína do romance, e do sogro Otávio:

PAULO – E eu doravante deixo de ser o infeliz desviado da sorte, para ser o mais feliz mortal, pois não só ganhei a oferta dos meus amigos, como tive a sorte de encontrar a mais formosa e terna noiva! A nossa felicidade será eterna! Foi sem esperar uma dupla vitória, e o livro que terminei de escrever que vou intitular “UMA NOITE DE TEMPESTADE”, é o mais completo dos muitos que tenho escrito, porque este deixa de ser ficção, para ser o estudo do coração de uma bela jovem, e foi escrito sob a doce impressão do meu terno e sincero amor (p. 62).

A cegueira, tantas vezes motivo de drama na produção do período, aparece também em *Numa noite de tempestade*. Quem nos conta, ou melhor, conta à Maria a história e vivenciou a desgraça na juventude é o velho criado Eduardo, que protagoniza a cena de abertura: depois de morrer o pai, só não perdeu a mãe enferma graças a uma família rica, sua vizinha. Tal família tinha uma filha muito “caridosa”, que o tomou sob sua tutela e fez com que ele fosse admitido num estabelecimento comercial.

EDUARDO – Bem, continuemos: – Um verão, como era de costume, a família foi para as praias. Passados uns 20 dias, estavam de volta. A moça tinha adoecido. Fui imediatamente, como era meu dever, indagar mui respeitosamente da sua saúde. Estava quase cega. Muitos médicos foram chamados. Depois de uma conferência, opinaram que, em virtude de uma doença que tinha no nervo ótico, e com os raios

solares apanhados em demasia nas praias, havia-se agravado o mal. Em resumo: – a ciência foi impotente, para curá-la; em breve estava completamente cega... (p. 7-8).

O dever cívico e a pátria, outros assuntos recorrentes no período, também se fazem presentes na peça, na figura de Eduardo: “Quando completei a idade regulamentar, como bom patriota que me preso ser, alistei-me no exército, para adquirir a minha quitação militar, e para, como reservista, estar apto a servir a Pátria ao primeiro chamamento” (p. 8).

Observe-se que, a exemplo do que ocorre em *A fera da montanha*, este drama possui igualmente o ingrediente da farsa. Também aqui o protagonista é, inicialmente, “O desconhecido”, que se apresenta, para Beatriz, como sendo Zitomâncio, e, para o pai desta, como Paulo; para, no final, assumir a identidade do escritor Henrique de Montalvão.

3.2.1.14 *Corações gaúchos* – João Belém, drama nativista em 3 atos, 1929.

A peça *Corações gaúchos*, do porto-alegrense João Belém (1874-1935), foi premiada em concurso realizado pela Empresa Teatral Sul Brasil Ltda, de Porto Alegre, em 1929, e representada em Santa Maria, em 1934, e, em Porto Alegre, em outubro de 1935, por ocasião das comemorações do centenário da Revolução Farroupilha. São personagens da peça: Hortência (viúva, 44 anos), Esther (sua filha, 20 anos), Arthur (irmão de Esther, 22 anos), Paulo (noivo de Esther, 24 anos), Sylvio (comerciante, 25 anos), Dr. Pereira (médico, 50 anos), José (chofer), etc.

De acordo com Moacyr Flores (1997, p. 101), “Belém escreveu o drama quando o Rio Grande do Sul terminara seu ciclo revolucionário e reiniciava o período de reconciliação política, tão necessária à nova ordem que estava sendo estabelecida por Getúlio Vargas”. A mensagem da peça estaria contida na seguinte fala da personagem Artur: “A paixão partidária é a mais estúpida de todas as paixões. Cega, desvaira, embrutece, torna inimigos cruéis os bons amigos de ontem. A guerra civil faz o homem civilizado um selvagem”.

O 1º e o 3º atos passam-se numa cidade do Rio Grande do Sul e, o 2º, na campanha, por ocasião da rebelião de 1924. No início do 1º ato, Arthur envia uma carta a Paulo, desfazendo o noivado deste com sua irmã Esther. A razão: em agosto de 1923, estando no comando de uma tropa de revoltosos, Paulo teria ordenado a morte de Alexandre Pinheiro, pai dos dois irmãos (Paulo e Esther), numa emboscada. Agora, passado um ano e três meses do malfadado evento, e acabada a revolução, Paulo está de volta à cidade.

O que torna a ser discutido é se Paulo teria ordenado conscientemente a morte do sogro. Esther tem dúvidas (“quanta noite de sono tenho perdido pensando, como o Hamlet da

tragédia, em resolver este problema: será ou não será culpado Paulo da morte de meu pai?” – p. 12); a mãe, Hortência, não acredita na culpa de Paulo (“Quanto a mim, minha filha, a dúvida não tortura. Sou convicta de que Paulo não é o criminoso que parece... Não, não é, não pode ser” – p. 12); já o republicano Arthur, apesar de conhecer profundamente o caráter de Paulo, por ter se criado com ele, é implacável: Paulo é um assassino, para o qual não existe perdão (“É que não conheces o homem na guerra civil. A paixão partidária é a mais estúpida de todas as paixões. Cega, desvaira, embrutece, torna inimigos cruéis os bons amigos de ontem. A guerra civil faz do homem civilizado um selvagem!” – p. 9-10). Logo, tudo o que Arthur deseja é se encontrar frente a frente, com o ex-cunhado, no campo de batalha, para a vingança.

Quem levará ao destinatário a carta de Arthur é José, ex-ordenança do capitão Alexandre Pinheiro e atual chofer da família. Tal carta leva Paulo a casa da ex-noiva, para esclarecer a circunstância da morte de seu pai:

... ouçam-me e depois condenem-me, se quiserem. Do comando do corpo onde eu servia recebi ordem de embrenhar-me no mato com vinte homens e cuidar daquela maldita picada para não deixar passar o inimigo que se aproximava. A ordem era terminante – matar a quem tentasse cruzar ali. Eu era oficial revolucionário – queria o triunfo da causa que sinceramente abracei, custasse o que custasse. Fui para o posto determinado convencido que ia lutar nobremente pela defesa de meus ideais. Lá, na picada fatal, à hora fatal, vieram avisar-me de que se aproximava um grupo de inimigos. Preparei minha gente para impedir a passagem, em obediência às ordens que recebi. Caía uma chuva fina e fria. Divisei o grupo. Na frente, a uns dez metros de distância dos outros vinha um homem. Vestia poncho escuro, a gola levantada, grande chapéu desabado. Não lhe vi o rosto, mas sabia que era inimigo. Aproximou-se mais. Não vacilei... Mandeí descarregar as armas... O homem caiu do cavalo e seus companheiros fugiram, vendo-nos aparecer na orla do mato. Apressado corri a ver o rosto do homem a quem matara... Era o capitão Alexandre Pinheiro, o pai da minha Esther!. O que senti naquele instante, nenhum homem no mundo já sentiu! Chorei sobre o seu cadáver todo o peso da minha desventura! Amaldiçoei a hora em que me fiz revolucionário, e abandonei meus companheiros de luta, indo refugiar-me no Paraguai. Deixei passar mais de um ano sobre o horrendo drama sem ter coragem de voltar à terra natal! Afinal voltei, aqui estou, condenem-me se mereço (p. 24-25).

Arthur chega em casa quando Paulo já estava prestes a se retirar. Cheio de ódio, dispensa qualquer explicação, expulsa o ex-cunhado de casa e vaticina: “Nova revolução estalará breve talvez, e então é bem fácil encontrarmo-nos numa coxilha frente a frente” (p. 27). E, de fato, nova revolução estoura. Quem traz a notícia à casa da família Pinheiro é o comerciante Sylvio, amigo de Arthur, que nutre uma profunda paixão por Esther: “Rebentou nova revolução. Telegrama chegado agora anuncia que o batalhão ferroviário aquartelado em Santo Ângelo revoltou-se e, afirma-se que todo o exército na fronteira aderiu ao movimento” (p. 31). Apesar de haver se agravado o estado de saúde de Hortência (enferma desde a morte do marido), Arthur adere à revolução, levando consigo José.

O 2º ato transcorre num acampamento militar. Antes de anunciar que o agora tenente Arthur irá receber, naquele dia, “o seu primeiro elogio em ordem do dia pela bravura e sangue frio com que se portou no combate ocorrido” há dois dias, o comandante dá ordens aos subalternos para que seja “arrebanhada toda a cavallhada que houver (...) pelas redondezas e também todo o gado” (p. 39).

Seguem-se duas cenas que mostram toda a crueldade de uma guerra civil, além do próprio enfrentamento entre irmãos. Na primeira, um colono italiano tem confiscado seu único cavalo, do qual depende para levar à vila os frutos de seu trabalho. O comandante se defende, dizendo que “se morrerem de fome a culpa não é nossa. Não foi o governo que fez a revolução”. A cena que envolve a Velha Joanna é a mais cruel:

VELHA JOANNA – (*entrando e caindo de joelhos diante de Arthur*) Seu comandante!

ARTHUR – (*erguendo-a carinhosamente*) Eu não sou o comandante, minha velha, mas que é que há?

VELHA JOANNA – (*voz trêmula*) Uma vaquinha que eu tinha para dar leite à minha netinha... Uma vaquinha só que eu tinha e os soldados levaram! Mande soltar a minha vaquinha, seu capitão! Minha filha já não tem marido, morreu na revolução. E a netinha morrerá também se não lhe der leite... É tão fraquinha... Nós já não temos o que comer... Levando este último animalzinho que temos, ficamos na miséria. Não é de mim que eu peço que tenha pena, é da minha netinha, de uma criancinha de 2 anos, órfã de pai.

ARTHUR – Minha pobre senhora! Eu não sou comandante, nada posso mandar.

VELHA JOANNA – Mas o senhor pode pedir a ele para mandar restituir a vaquinha. Deus lhe pagará esta esmola que me faz.

ARTHUR – (*à parte*) Isto é horrível. (*Alto*) Bem, minha velha, eu vou pedir ao comandante. Farei todo o empenho, mas não tenho esperança.

VELHA JOANNA (*tentando beijar a mão de Arthur*) Obrigada, meu senhor. Deus lhe abençoe!

SARGENTO (*aparece olhando a Velha Joanna com ar de mofa*).

ARTHUR – Não há de que agradecer... Vou falar ao comandante.

SARGENTO – (*risonho*) É tempo perdido, tenente, a vaquinha desta bruxa já foi carneada... Estava gorda que era um gosto. Em todo o caso, ela pode levar o couro... Já não perde tudo...

VELHA JOANNA – (*aflita*) Já carnearam minha vaquinha?!... Não é possível! Não pode ser!... Era só o que eu tinha!... Então, minha netinha há de morrer de fome?! Não é possível, não é possível!...

SARGENTO – Ué! Não é possível! A carne já foi até distribuída! E estava gorda a bichinha... (*ri-se*). (p. 43-44).

O ponto alto deste 2º ato, no entanto, é o duelo entre Arthur e Paulo – que chega ao acampamento numa ausência temporária de Arthur. Preso, Paulo só não é fuzilado porque, na última hora, ocorre ao comandante a idéia de que quem deve comandar a escolta é o tenente Arthur. Este, ao chegar ao acampamento, recusa-se, no entanto, a dar “voz de fogo”:

ARTHUR – Eu, comandante? Então é a mim que o senhor escolhe para matar um homem indefeso? Eu sou soldado da legalidade, não sou carrasco. Eu só tirei a vida de alguém, arriscando também a minha.

COMANDANTE – Mas quando souberes quem é o prisioneiro...

ARTHUR – Seja quem for. A sangue frio, um homem vencido eu não mato. E acho uma monstruosidade a prática de semelhante ato.

COMANDANTE – Ainda que se trate do assassino de teu pai?

ARTHUR – (*Desesperado*) Paulo!!!

COMANDANTE – (*Afastando-se para que Arthur veja o prisioneiro*) – Ei-lo.

ARTHUR – Paulo aqui?!

PAULO – Sim, aqui desafiando teu ódio porque fizeste-me a injúria de supor que eu receava a morte. Feriste o meu orgulho de gaúcho, passando por tua cabeça a idéia louca de que eu tivesse medo de cair em tuas mãos. Não tomei parte nesta revolução porque jurei a mim mesmo não mais manchar as minhas mãos em sangue de irmão. Mas aqui estou para o sacrifício. Mata-me, satisfaz ao teu ódio e vinga teu pai. De que me serve a vida, se já perdi mais do que isso – o amor de Esther? Vamos. Comanda a escolta e faze-me calar o coração!

ARTHUR – Não, não farei isso. Vejo que não és covarde, mas covarde seria eu, se me prevalesse de tua situação, para satisfazer o meu ódio e vingar meu pai. Não, eu não comando esta escolta. (p. 56-57).

Ante a iminência do fuzilamento de Paulo pelo pelotão, Arthur decide que a vida daquele homem lhe pertence, em razão do que desafia Paulo para um duelo. Acertados os detalhes do enfrentamento, o “cara e escudo” é que decide quem começará atirando. A sorte favorece Arthur que, posicionado a dez metros de distância, atira primeiro. Errado o tiro, Paulo tem o direito de avançar cinco metros:

PAULO – Não é necessário avançar...

ARTHUR – Então avanço eu, não aceito favores... (*Dá cinco passos para frente*)
Atira!

PAULO – (*Vai levantando, lentamente, a arma e atira para o ar*) – Errei também. Tens o direito de avançar até junto de mim. Vem, atira aqui (*pondo a mão sobre o coração*).

ARTHUR – Roubaste-me o direito de matar-te (*atira fora a parabelum*). Vai-te.

PAULO – Ainda não. (*Para os oficiais*) Se algum dos senhores quer ser o vingador do capitão Alexandre, ofereço o meu peito à bala vingadora.

COMANDANTE – Não, um adversário de sua têmpera não se mata, respeita-se. Pode retirar-se (p. 60-61).

No 3º ato, todas as atenções se voltam para Hortência, cujo estado de saúde se agravou. Num determinado momento, diante do completo estado de anemia da mesma, os médicos decidem recorrer, como única forma de salvá-la, a uma transfusão de sangue. O sangue de Esther não é compatível com o da mãe e Arthur ainda não retornou da revolução. Quem poderia salvá-la? Lá no primeiro ato, o autor já havia dado uma dica, através das palavras de Paulo: “O sangue que eu fiz correr!... Sim, fiz correr, mas sabe-o Deus que eu daria satisfeito todo o que me corre nas veias para poupar uma gota só daquele que derramei” (p. 26). E Paulo, efetivamente, cumpre a promessa.

Arthur retorna ao lar no exato momento em que a transfusão foi concluída. Paulo se encontra ainda repousando num aposento, ao lado da sala. A demonstração de coragem no acampamento, aliado ao gesto de salvar sua mãe, não deixam a Arthur alternativa que não seja a de perdoar Paulo: “Tu e Paulo amam-se”, diz para a irmã, “pois bem, cumpra-se o destino” (p. 88).

Julgamos valer a pena fazer algumas considerações acerca de uma personagem que é, na verdade, o “elemento cômico” da peça: o chofer e ajudante de ordens José. Um misto de Blau Nunes, personagem dos contos gauchescos de João Simões Lopes Neto, e o velho Fandango, criação de Erico Verissimo, em *O tempo e o vento*, é José quem, com seu talento de contador de histórias e sua linguagem característica, ajuda a conferir ao texto o caráter regionalista. Vejamos alguns momentos de sua “atuação”.

Na primeira cena em que aparece, José é incumbido, por Arthur, de fazer chegar às mãos de Paulo uma carta. Eis o seu relato, na volta:

JOSÉ – (*entrando*) Pronto! Está entregue a carta.

ESTHER – (*curiosa*) A ele mesmo? Viste-o? Falaste-lhe?

JOSÉ – (*resoluto*) A ele mesmo, vi, falei-lhe.

HORTÊNCIA – Que te disse?

JOSÉ – A senhora não sabe, mas eu vou lhe dizer. Eu sou caboclo criado na cidade, mas não sou assustado. Se o meu capitão fosse vivo podia lhe dizer quantas vezes debaixo de uma chuva de balas atravessei o campo para ir levar um chasque que meu capitão mandava...

ESTHER – Já sei disso... Quero saber agora o que se passou entre você e ele...

JOSÉ – Como já disse, não sou assustado. Mas eu ia tratar com o assassino do meu capitão, com um bandido da pior espécie! Nada de descuido! Botei o 38 no bolso do casaco! Entrei no corredor da casa! Apertei no botão da campainha e me pus em guarda. Nada! Cautela e caldo de galinha nunca fez mal a ninguém.

ESTHER – Mas, pelo amor de Deus, chega ao fim.

JOSÉ – Já vai D. Esther, já vai. Sem os ingredientes todos o caso não tem graça. Já vai! Estava eu em guarda, quando a porta se abre e aparece...

ESTHER – (*ansiosa*) Paulo!...

JOSÉ – Não senhora, uma criada.

HORTÊNCIA – Termina o caso de uma vez, José, que me estás mortificando.

JOSÉ – Está bem; vou ao fim. O tenente Paulo apareceu-me, pálido, olhar desconfiado, cara mesmo de réu. Cautelosamente, cuidando-me sempre de um bote traiçoeiro, entreguei-lhe a carta. Ele pegou, leu o sobrescrito e parece que conheceu a letra, porque, com a voz trêmula, me disse: É de Arthur Pinheiro, não é? Sim, senhor, de meu patrão, respondi seco, sou o seu *chauffeur*! Perguntou-me depois a quanto tempo eu servia nesta casa. Respondi: “Dês que o senhor matou meu capitão lá na picada e eu escapei raspando. Deixando o corpo provisório eu vim ser o *chauffeur* do auto do seu Arthur!” “Então tu acompanhavas o capitão Alexandre quando ele foi morto?” perguntou de cara amarrada. Olhando bem para ele, mostrando que eu não me assusto de careta, respondi: “Sim, senhor, acompanhava o capitão...”

ESTHER – E ele que disse?

JOSÉ – Ah! Bem! Mudou de posição! Começou a revirar a carta entre os dedos, parece que com medo de abrir, e duas lágrimas lhe correram pela cara abaixo.

HORTÊNCIA – Chorou?!

ESTHER – Chorou?!

JOSÉ – Sim, chorou... Mas isso não quer dizer pescoço. Bandido chora quando quer... (p. 12-14).

Ainda no 1º ato, é José quem confirma a notícia trazida por Sylvio, de que nova revolução estourou:

JOSÉ (*entrando*) – Dr. Pereira! Dr. Pereira! Sabe?... Temos de novo barulho no beco! Desta vez o negócio é sério. Toda fronteira já foi invadida pelo exército ajudado pelos revolucionários. A cousa começou em Santo Ângelo, mas já está em Uruguaiana, Alegrete, São Borja, Itaqui, Quarai, Livramento e Dom Pedrito. Foi

tudo tomado, mas o Governo vai organizar corpos auxiliares da Brigada Militar para retomar. Vai ser uma charqueada.

Dr. PEREIRA – Mas quem te contou tudo isso?

JOSÉ – Diversas pessoas! Uma contou-me a tomada de Uruguiana, outra contou-me a tomada de Alegrete, outra contou-me a tomada de São Borja, outra....

Dr. PEREIRA – Já sei... contou-te a tomada de Itaqui... Cada uma pessoa contou-te uma tomada e tu tomaste tudo por junto. Está muito bem.

JOSÉ – Pois é, Doutor, o negócio está preto, mas eu sou caboclo que não me assusto. Sigo com o primeiro corpo que sair daqui para enfrentar o bicharedo. E desta vez o seu Arthur vai também, quero ser camarada dele como fui de seu pai. Dona Hortência que não se aflija porque eu cuido do filho dela. Eu fui caboclo de confiança do velho, quero agora ser do moço! Chegou a hora do pagamento! Os bandidos agora vão ver de quantos paus se faz uma canoa.

Dr. PEREIRA – Então segues contente com o primeiro corpo que partir para a luta!...

JOSÉ – É pena não ser já, neste momento...

Dr. PEREIRA – Que pressa tens tu de ir matar os teus irmãos ou morrer nas mãos deles.

JOSÉ – Morrer nas mãos deles?! Só de emboscada como aconteceu com o capitão, mas no entrevero ou na coxilha, de linha estendida, não tem pra eles... Depois, seu Doutor, a gente não morre na véspera, é no dia. E quando se vai para a guerra ninguém se lembra de que pode morrer, só se lembra de que deve matar!

Dr. PEREIRA – Quanta selvageria! E dizer-se que estamos no século XX, num país civilizado!

JOSÉ – Ora seu Doutor, sou caboclo, mas aprendi a ler e a escrever. E pelos jornais vejo, seguidamente, que não é só no Rio Grande do Sul que há revolução.

Dr. PEREIRA – Tens razão, José, já é consolo, saber-se que não é só no Rio Grande do Sul que há selvagens (p. 32-33).

No último ato, é o mesmo José quem dá a Esther, a Sylvio e ao Dr. Pereira a notícia do enfrentamento de Arthur e Paulo, ocorrido no acampamento. Na ocasião, recorre ao mesmo suspense utilizado na primeira cena (a da carta). Finalmente, conta a história:

JOSÉ – Pois lá vai a história direitinha. O tenente Paulo apresentou-se por livre vontade, solito, no nosso acampamento. Oigalé, homem valente! Apresentou-se e o comandante que gosta de ver sangue mandou que o fuzilasse, encarregando disso o tenente Arthur. Mas o tenente Arthur é bicho seco! Não quis fuzilar o prisioneiro nem consentiu que o fuzilassem, dizendo que era uma cobardia matar um homem que não se defende, assim com quem diz: Não dou em homem deitado.

ESTHER – E então?

JOSÉ – Então trataram um duelo de morte, a dez passos de distância, podendo avançar 5 passos o primeiro que atirasse e errasse. Pucha barbaridade! Meu coração estava do tamanho de um botão. Atirou primeiro o tenente Arthur. Levantou a parabelum, apontou bem no coração do outro...

ESTHER (*horrorizada*) – Meu Deus!

JOSÉ – Dormiu na pontaria. Disparou.

Dr. PEREIRA – E?!

ESTHER E SYLVIO (*ansiosos*) – E... ?!

JOSÉ – E errou.

ESTHER (*pondo a mão no peito, respira como aliviada de um peso*) – Ah!

JOSÉ – A bala passou zunindo no ouvido do tenente Paulo! Ele nem mosqueou, parecia de pedra.

Dr. PEREIRA – E depois? E depois?!

JOSÉ – Depois é que foi bonito! Tocou a vez do tenente Paulo atirar. Tinha direito de avançar cinco passos, mas não quis. Então o tenente Arthur, dizendo que não precisava de favores, deu cinco passos para a frente, ficando pertinho do tenente Paulo. Era um figo caindo de maduro.

ESTHER – E Paulo atirou e errou também!...

JOSÉ – Mas ele não podia errar, estava pertinho.

ESTHER – Então feriu-o levemente.

JOSÉ – Qual feriu nada! O tenente Paulo atirou para o ar.

ESTHER, SYLVIO e Dr. PEREIRA (*atônitos*) – Para o ar?

JOSÉ – Sim, para o ar! E com um orgulho que fazia arrepiar o cabelo da gente disse para o tenente Arthur: toca a tua vez agora. Aproxima-te mais e atira bem aqui. (*pondo a mão sobre o coração*).

ESTHER – E Arthur?

JOSÉ – Fez uma cara dos diabos e atirou fora a pistola, gritando: Vai-te! Roubaste-me o direito de matar-te. O tenente Paulo fez ainda uma gauchada. Montou a cavalo e saiu no “tranquilo”. Oh! Bicho! (p. 70-74).

A cena mais engraçada, contudo, José a protagoniza na presença de Maria, enfermeira de Hortência:

JOSÉ (*senta-se empertigado, tosse, dando-se ares de importância*) – Chegue-se, menina, está com medo de mim? Eu sou feroz só na guerra. Na paz sou um cordeirinho.

MARIA – Ah! O senhor veio da revolução?

JOSÉ – Sim, senhora, sou comandante de um Corpo Auxiliar da Brigada! Cansado de lutar e vencer, pedi um armistício, vim gozar as delícias do lar e não pretendo voltar. Isto é, por mim, voltava, mas o tenente Arthur, meu ajudante de ordens, disse-me um dia: Comandante, deixe de ser besta e vá tratar de sua vida! Isto aqui não tem futuro. E pensei comigo mesmo, isso é uma verdade. Se morro na revolução não ganho nada, se não morro... também não ganho nada – volto, terminada a encrenca, a ser o *chauffeur* que era... Então, o melhor é dar o fora...

MARIA – Mas o senhor era *chauffeur*?

JOSÉ – Admira-se da minha personalidade, de *chauffeur* passar a coronel comandante de um Corpo de guerreiros?! É que a senhora não conhece história! Napoleão Primeiro também foi *chauffeur*. A senhora não sabe quem foi Napoleão Primeiro?

MARIA – Sim! Eu creio que já vi uma história desta numa fita de cinema!

JOSÉ – Pois é lá também que eu aprendo estas cousas! Eu tenho me ilustrado muito nos cinemas!

MARIA – Pois é, coronel Napoleão...

JOSÉ – Perdão! Napoleão era o meu colega, eu sou José.

MARIA – Pois bem, coronel José, o senhor fez bem em deixar a guerra. Aquilo não dá camisa a ninguém. O filho da tia Antônia meteu-se na revolução, perdeu uma perna e agora anda pedindo esmola. (p. 75-76).

Moacyr Flores (1997, p. 101) viu na peça uma série de defeitos. Segundo ele, Belém explorou “uma temática simples”, “não analisa a situação do povo”, “o personagem Artur luta apenas para vingar a morte do pai na revolução anterior”, “o enredo é linear, sem preocupações com fatos ou personagens históricos, nem com doutrinas políticas”, “os personagens são estereotipados”.

Apesar de não nos parecer que a peça tenha assim tantos defeitos – ao contrário, bem escrita e consistente na trama e nas personagens, *Corações gaúchos* tem o mérito de ser uma das raríssimas peças nativistas produzidas no Rio Grande do Sul, no período em foco –, não discordaremos, aqui, dessa opinião, que é a de um abalizado historiador. Uma coisa, de fato, a peça não é (e nem seu autor pretendia que fosse): um drama histórico.

3.2.1.15 *A mulher de Don Juan* – Eduardo Guimaraens, drama em 3 atos, 1929¹⁹

A ação de *A mulher de Don Juan* – peça publicada na *Ilustração Brasileira*, de janeiro de 1929 – passa-se na “vila” do casal Rosalvo, arrabalde de Porto Alegre, na atualidade, e tem as seguintes personagens: Paulo Rosalvo (advogado e jornalista); sua mulher, Gabriela; Leontina (irmã de Paulo); Roberto (médico, amigo de Paulo); mais Bernardo, D. Emerenciana, Tininha, o casal Giacomini e a criada Doralice.

A temática do drama do porto-alegrense Eduardo Guimaraens (1892-1928) é a mesma que Joaquim Alves Torres explorara mais de 20 anos antes, na comédia *A ciumenta velha* (peça analisada mais adiante, na sessão destinada à comédia): o ciúme no relacionamento conjugal. Ao contrário do que acontece na peça de Alves Torres, porém, em *A mulher de Don Juan* a personagem Paulo Rosalvo não consegue conceber um relacionamento sem o “tempero” do ciúme – tanto que, para tirar seu relacionamento da monotonia e ter a certeza de que é amado pela mulher, armará situações e fará de tudo para provocar o ciúme da mesma.

Vejamos um trecho do 1º ato:

PAULO – (...) Sabes, Roberto? Parece-me que os grandes amores nunca existiram na realidade. Tristão e Isolda, Abelardo e Heloisa, sóror Marianna e o senhor de Chamilly, fábulas! Não creio possível que tenha havido grandes e sinceros amores – sem que o ciúme os perturbe.

ROBERTO – Mas decerto que os houve: foram os amores humanos, normais, de acordo com a Natureza. Quando um homem e uma mulher se amam sinceramente, a confiança é mútua, completa, ou o amor passará a ser fogo de artifício. Sem essa confiança as ligações, por mais ardentes e vibrantes, não passarão nunca do “malentendu” do filósofo. Amor é, antes de tudo, compreensão. E só a confiança pode aproximar as almas, se é que entre os seres humanos pode existir uma aproximação! Mas, estou a aborrecer-te com um disparate, para dizer-te: que, no meu modo de entender, o ciúme é um estado patológico.

PAULO – Tu assim o consideras, como clínico. E como homem, que já amou?

ROBERTO – Eu, como homem, acho que o ciúme, no sexo fraco é uma péssima qualidade; e, no forte, uma falta de educação (Ato I, p. 2).

Mais adiante, Leontina, irmã de Paulo, numa conversa com Gabriela, revelará a origem da necessidade que o irmão sente da presença do ciúme em sua relação conjugal:

LEONTINA – (...) Tu o amas, e muito, mas dói-lhe que não o demonstres...

GABRIELA – Que não o demonstre?

LEONTINA – Disse já que o amas e que não podes ser mais afetuosa com ele, do que és. Mas, a Paulo, não basta... Parece-lhe fria. Que queres? Toda a nossa família andou sempre às voltas com o ciúme: homens e mulheres, ciúmes de amor, ciúmes de amizade, das pessoas, das coisas e até dos objetos. Nossa mãe tinha ciúmes de nós!

GABRIELA – Não é a primeira vez que me dizes.

¹⁹ Consideramos, aqui, a data da publicação da peça (que aparece também grafada como *A mulher de D. João* e classificada como *Poema dramático*) na *Ilustração Brasileira*, que foi póstuma, já que Eduardo Guimaraens, gravemente enfermo desde 1926, falecera um mês antes (a 13/12/1928), no Sanatório Guanabara, do Rio de Janeiro.

LEONTINA – Paulo, que respirou desde criança essa atmosfera, crê que o amor não possa existir sem o ciúme. Idéia como outra qualquer. Idéia ou, antes, exigência. Não importa. Deves tratar de satisfazê-lo... No amor, os homens são quase crianças grandes: querem mimos – e rusgas. Uma pequenina cena de ciúme... Que te custa fingir uma rusga? É até divertido! Se não o amasses, seria... muito difícil!...

GABRIELA – E eu e Paulo amamo-nos Leontina: amo-o, como nunca julguei possível que se amasse no mundo. Sou sincera: agora, ter de fingir um sentimento que não possuo, que não conheço, não, Leontina, sinceramente, não posso (Ato II, p. 6).

Para provocar os ciúmes da mulher, Paulo chega a escrever cartas (deixando deliberadamente rascunhos à vista dela), nas quais inventa um suposto romance com a jovem esposa de um velho viúvo, amigo da família. Gabriela, no entanto, sabendo da intenção do marido, não embarca em seu jogo.

Apesar da fama que tem – que não é desconhecida para Gabriela, já que lhe foi revelada tanto por Bernardo, quando esta lhe pergunta o que dizem a respeito de seu marido (“Que é um Don Juan” – Ato II, p. 5), quanto por Leontina (“Dizem que és a mulher de Don Juan” – Ato II, p. 6) – e, também, da lista de namoradas que teve em seu tempo de solteiro (que recorda numa conversa com Roberto), nada leva a crer que Paulo possa ter, de fato, um envolvimento extra-conjugal, de modo que o desfecho, apressado, surpreende, pois sua mulher chega à conclusão de que está sendo traída, sem uma razão aparente, quando se preparam para ir ao teatro:

GABRIELA (*fria e resoluta*) – Que não vou!

PAULO – Que não vais? (*Tira a cartola da cabeça*). Que não vais comigo ouvir a Giacomini?...

GABRIELA – Nem contigo, nem sem ti.

PAULO – Mas... não compreendo... E por quê? (*Ela fixa profundamente os olhos nele*). Tens alguma coisa... adoeceste?

GABRIELA – Não tenho... Não vou!

PAULO – Mas, há um motivo? Uma razão... (*Duramente*). Por quê?... Responde!

GABRIELA (*explodindo*) – Porque estou cansada, sabes? Porque estou cansada enfim de ser... (*Respira dificilmente*) de ser... a mulher de d. Juan! (*Põe as mãos no rosto, corrida de vergonha*).

PAULO – Eu... d. Juan? Mas se as Ignezes eram de romance e as Elviras de fantasia!

GABRIELA (*em crescendo*) – Sim... é verdade... Não acreditava, nunca acreditei, porque a minha cegueira por ti, o impedia. Eu amava-te, amei-te confiante – e o meu coração, o meu coração era puro! Tu, o mais falso de todos os falsos, fingias que fingias enganar-me! Ah! ingênua, ingênua que fui!... (*Não se contém mais e ergue a voz, impetuosamente*) E é por uma mulher desta espécie [refere-se a cantora lírica Giacomini, amante do Dr. Roberto], que tão pintados tem os olhos como os sentimentos, uma sirigaita que se entrega sem escrúpulos ao primeiro que a cobiça... então por essa mulher que dilaceras o meu coração e queres destruir a minha felicidade?! (*Gabriela encostada ao divã, levando as mãos aos olhos*) Ah! amarem os homens, as mulheres!... (Cena final, p. 9).

A França – que tanto deslumbramento continuava provocando nos escritores da época – aparece em várias passagens, enaltecida pelo Dr. Roberto, que lá estudou:

Não sei se poderei... Não, não posso, *mon vieux*: tenho de ir à Faculdade amanhã e, de noite, à Sociedade de Medicina, ouvir falar, e falar também sobre a minha minguada ciência, e palestrar com os meus colegas, dando-lhes conta dos meus cursos nos Institutos de Paris, e outros estudos psicológicos e anatômicos do sexo feminino, sem esquecer os clássicos, quero dizer, os estudos deliciosamente plásticos do corpo da outra... metade do homem... pelas cervejarias e *boîtes* de Montmartre. (...) Um sonho, Paris! (Ato I, p. 3).

É o mesmo Roberto, “gaúcho de sentimentos e parisiense de hábitos”, quem também canta loas ao Rio Grande do Sul:

Na Europa, d. Gabriela, a gente quase não tem tempo de olhar para o céu. Lembrei-me do nosso, entretanto, quando fui passar uns dias na Provença. Só o meio-dia da França tem céus parecidos. Também o sul da Itália, Nápoles e a Secília, têm belos céus. Mas os céus do Rio Grande são os olhos da mulher que amamos: os mais lindos do mundo (Ato I, p. 1).

Não foi sem razão que, lá no início, relacionamos este drama com *A ciumenta velha*, de Joaquim Alves Torres. As duas peças guardam, de fato, muitas semelhanças. Além da temática em comum, ambas tem um médico entre suas personagens (Roberto, na peça de Guimaraens, e Pérsio, na de Alves Torres); o pensamento das duas esposas (Gabriela e Luciana), em relação ao ciúme, é idêntico: ambas confiam nos seus respectivos maridos e se colocam acima desse sentimento; tanto numa peça quanto na outra, os maridos (Paulo e Pérsio) recorrem ao expediente de escrever cartas (num dos casos, para provocar ciúmes; noutro, para desmascarar os intrigantes); no drama de Guimaraens o Dr. Roberto tem, como amante, uma cantora lírica (Giacomini); na comédia de Alves Torres, a amante de Xisto é uma corista italiana (Giulia).

3.2.2 A comédia

A comédia produzida em solo gaúcho, no período de 1900-1930, é pouco expressiva, principalmente se comparada com o drama. Eis a relação de autores e peças do período: Pery Borges: *Inocência* (1918), *Idílio entre deuses* (1921), *A xucra* (1924), *A querência* (1924), *Casamento na roça* (1928) e *Batizado na roça* (1929); Zeferino Brazil: *Ester* (1902), *Amores de velho* (1903) e *Pecados de velho* (1909); Gomercindo Brito: *Dorinha não gosta de matutos* (1923) e *Coração gaúcho** (1927); Ivalino Brum: *Como a cousa pega* (1917), *Arrufos que passam* (1918) e *Casamento papudo*** (1923); Miguel Carminati: *Zé Luís* (1927); Manuel Faria Corrêa: *A tapera* (1923); Rubem Gill: *Primeiro baile* (1910); Euclides Ferreira Gomes: *A boemia* (1904) e *A ceia dos estudantes*** (1905); Emílio Kemp: *O senhor ministro* (1916); Simões Lopes Neto: *Amores e facadas ou Querubim Trovão*** (1901) e *Sapato de bebê* (1915); Dolival de Moura: *Genoveva* (1909); Armando Paradedda: *A ceia dos prontos** (1918);

Alarico Ribeiro: *A letrada* (1901); Guilhermina Johnson Rocha: *Quarto separado* (1915) e Joaquim Alves Torres: *A ciumenta velha*** (1905).²⁰

De acordo com os números que apuramos, 14 autores se dedicaram a esse gênero teatral. O que nos restou em termos concretos dessa produção – que totaliza 27 textos – não passa de seis peças, das quais obtivemos exemplar ou cópia da edição de quatro, cujos resumos e análises apresentamos na seqüência.

3.2.2.1 *Amores e facadas ou Querubim Trovão* – Simões Lopes Neto, comédia em 1 ato, 1901

Cláudio Heemann (1990, p. 24), na apresentação de *O teatro de Simões Lopes Neto* (obra editada com o objetivo de recuperar parte da obra dramática desse escritor pelotense, nascido em 1865 e morto em 1916), fez uma avaliação irretocável da comédia *Amores e facadas* (ou *Querubim Trovão*):

A loucura humana tratada em tom de farsa delirante é o sustentáculo de *Por causa das bichas* e *Amores e facadas*. As peças mobilizam personagens conduzidas por humores peculiares, enredados num convívio insano. *Amores e facadas* (ou *Querubim Trovão*) versa sobre a educação que um pai pretende dar à filha para que se precavenha dos homens. Sua casa é uma fortaleza organizada contra a possível interferência masculina. Tanto os cuidados contra os homens como os ensinamentos que ministra à filha são tão loucos quanto ineficientes. No fim, suas pretensões são derrotadas pela irracionalidade das medidas que toma e contra as quais toda a família se insurge numa conspiração engraçada e igualmente louca. Os personagens criados com intensa exacerbação de tipicidade são de grande efeito.

O choque de idiosincrasias torna divertido o inter-relacionamento e o contraste das figuras. O linguajar característico de cada tipo empresta colorido especial ao agitado quadro humano que encontra plausibilidade psicológica apesar da distorção cômica e dos exageros na história. O enredo propicia ação constante e dinâmica. É a criação mais inspirada do mundo cômico do Simões Lopes Neto dramaturgo. Vivacidade, teatralidade, ritmo, tipologia, movimento, graça, acionam o mecanismo desta farsa com plena noção de rentabilidade cênica.

Apesar de irretocável, tal apreciação permite o acréscimo de comentários, que exemplifiquem, com excertos, as qualidades do texto, apontadas pelo crítico; ou, então, que propiciem ao leitor uma visão mais clara da situação e do enredo dessa comédia – que, pela temática e, principalmente, pelo estilo e pela linguagem (a exemplo de toda a dramaturgia de Simões Lopes Neto, aliás), é completamente divorciada das suas conhecidas obras em prosa (*Contos gauchescos*, *Lendas do Sul*, *Cancioneiro guasca* e *Casos do Romualdo*), em que o nativismo é a marca mais acentuada.

²⁰ Relacionamos apenas as comédias datadas. Todas as peças publicadas, ou que nos foram legadas através de cópias datilografadas ou manuscritas, encontram-se assinaladas com asterisco (*). Todas as informações sobre as mesmas constam em nota, no Apêndice. As peças analisadas neste trabalho encontram-se marcadas com duplo asterisco (**).

Heemann, entre outras coisas, chama a atenção para “o linguajar típico”, que, segundo ele, “empresta colorido especial ao agitado quadro cômico”. Nesse sentido, o poeta nefelibata Aristeu sobressai no conjunto. Suas intervenções são sempre hilárias, a começar pela sua aparição inicial:

ARISTEU (*Não tira o chapéu*) – Ingresso seja dado à musa sempiterna!... A corola hospitaleira do teu tugúrio abençoada seja! Ave!

QUERUBIM – Tire o chapéu! Aqui não está chovendo!

ARISTEU (*Parando*) – Desculpe... é tão... o meu chapéu ocupa tão pouco espaço na minha cabeça que não lhe sinto o peso!... Por isso às vezes me esqueço de pô-lo, e outras de tirá-lo! (*Tira e sopra o pó do chapéu*).

QUERUBIM – Estou às suas ordens. Desejavas?...

ARISTEU – Eu não desejo, senhor, eu... aspiro. Sou poeta.

QUERUBIM – Pois olhe, eu tenho um sobrinho que não é poeta... porém é aspirante!

ARISTEU (*Indo ao Judas [um boneco], saudar*) – Nobre carreira!... Quem me dera a lida insana na lide guerreira! (p. 128-129).

Mais adiante, o poeta Aristeu Aristarco Aristófanes se apresenta:

(...) Ora, mulheres! A mais banal das futilidades! Mulher!... (*Abre a boca como para bocejar.*) Para um nefelibata! Ora!... (...) Palavras, sons que passam, não pagam a promessa que acabou de fazer, de assinar o pedido. Aristeu Aristarco Aristófanes, ex-homem de apelido reles e hoje mavioso cantante, poeta de palavras amargas em rimas doces, prosterna-se! Hei de dedicar-lhe um livro de talão de décimas em oitavo com um aviso prévio dos editores que encontrar, um prefácio antes da obra, duzentas folhas de desfolhar, papel de embrulho, capa impermeável e índice com resumo em prosa de cada uma das minhas poesias... póstumias! (...) Sim, póstumias... Sim, porque só hei de dar à luz as minhas composições depois que eu cerrar os olhos à mesma!... Mundo que não me compreende! Que não atinge o constelante estrejamento que a comete na cúspide do zimbório encefálico do bípede implume!... Sim... o nefelibata Aristeu está acima dos homens, das mulheres e até do bom senso... como um dos dois! (p. 130-131).

Vejamos mais algumas de suas frases, isoladamente: “Ave! Lácteas epidermes sob corvicentes pêlos! A alvinitente barba do flamejante homem que tem o seráfico eufonion de Querubim, não está? Eu o busco!” (p. 144); “À franqueza da porta generosamente aberta, correspondo, introduzindo a minha humanidade... (...) Sinto bruxolear dentro do arcaibouço o último lampejo da lamparina vital!...” (p. 152); “Osculo cálido e reverente a palma bondosa que carregou até a mim esta flava beberagem!” (p. 153); “A propícia blandiciosa presença tua, oh! mansueta dona! Frágil como um jaspíneo arabescado de vetusta feitura, eu te saúdo!” (p. 156); “Se consentissem – magníficas criaturas – que eu repousasse a lassitude muscular que periclita de fadigosa andança” (p. 157). E mais:

E como eu lastimo! A minha palidez ebúrnea é o atestado do meu rubor... (...) Senhor!... Estes néctares que ingeri rebentam em mim crateras de rimas!... Sinto em mim vulcões adjetivantes, comparações terremoteantes, abismos de cataclismas. Sucessos! Em dez anos e com vinte braços eu não conseguiria trasladar para o papel tudo o que me retumba na cabeça!... Oh! O nefelibatismo na ponta! (p. 154).

Talvez a mais hilária das cenas protagonizadas pelo poeta alambicado, que despreza os processos simples e fáceis, seja aquela em que sua poesia, sufocada, vem à tona com toda sua força, com toda a inspiração condensada e cristalizada, “em prismas poéticos de crosta fantasiosamente burilada”:

ARISTEU – Ah! Ei-lo enfim... temi que se me dissipasse a inspiração, que se rompesse a veia harto dilatada. Ouça: (*Entonado*) Humana – coracional tessilatura por onde instila o licor hemoglobino. A vida, o esquemático dessímeo, que fulgura fugace, sonho fúmeo pino!...

QUERUBIM (*Furioso, põe o chapéu na cabeça*) – Ouça!...

ARISTEU (*Continuando*) – Ouça!... Inveroslímico estuar!... Ao sulfúrico, aspira sobre estar, o verme, de mãos postas! Estralejar de sóis! Morteiragem astrífera! Deus alucinado! Estrelas decompostas!...

QUERUBIM (*Idem*) Mas ouça!

ARISTEU (*Idem*) Não! Ouça!... Humano coração! Esponjeante carne! Farrapo núveo! Névoa rarefeita! Granito de neblina! Brônzeo fio de teia!

QUERUBIM (*Idem*) – Ouça!

ARISTEU (*Idem*) – Ouça: Bebes o mar!... E, expressa dás à lágrima! Comes um vulcão e da brasa fazes beijo!... De um temporal desfeito – o raio de um luar!...

QUERUBIM (*Idem*) – Mas raios o partam! Ouça!

ARISTEU (*Cansado, desgrenhado*) – Nefelibata puro, hein?! (p. 159).

Em *Amores e facadas*, percebe-se uma nítida influência de França Júnior (1838-1890), um dos autores mais representados, à época em que Simões Lopes Neto cursava medicina no Rio de Janeiro. Embora recorra a uma quantidade maior de vocábulos “estranhos” ou pouco usuais, há uma inegável semelhança entre o poeta Aristeu e a advogada Carlota, da comédia *As doutoras* (1889), de França Júnior. Veja-se, como exemplo, o início da cena XVI, dessa peça (1985, p. 132):

CARLOTA (*Entrando*) – Entrei sub-repticiamente sem me fazer anunciar.

PRAXEDES – Ora, seja bem-vinda, Doutora!

CARLOTA (*Inclinando-se diante de Maria*) – Minha senhora, a curvatura de meus respeitos.

PRAXEDES – Sinceros parabéns pelos triunfos alcançados anteontem no júri. Li em todos os jornais a notícia da sua brilhante defesa.

CARLOTA – Foi um debate homérico; com réplica e tréplica, em que derroquei à luz da aurora bruxuleante do Direito moderno, os castelos carcomidos da vetusta legislação, crivados de teorias incongruentes e obsoletas.

Eis algumas outras frases da personagem Carlota, que a aproximam do nefelibata Aristeu, no modo de se expressar: “A minha situação é que se vai tornando um amálgama acéfalo, incongruente e esfacelado de lutas de direito, com pequenos interesses masculinos” (p. 116); “Se fui serôdia, ou para servir-me da linguagem vulgar, se não cheguei à hora estipulada, peço-lhe mil desculpas” (p. 146); “Bem. Nestas rixas trocaram-se talvez verbos incandescentes que escoriavam pelo menos a epiderme do amor próprio de cada um” (p. 147); “Que sucesso piramidal! Vai ver como vou aureolar de glória o meu nome. Hei de mostrar a esses miseráveis apedeutas o que há debaixo desta arcada craniana” (p. 147).

Apesar de sua inegável qualidade, *Amores e facadas*, até pela sua extensão, não é uma comédia bem acabada. Cláudio Heemann elencou todo um rol de virtudes, mas chamou a atenção também para seus exageros. Apesar da personagem Bichinho explicar que “um dia o titio criou esta ridícula mania de ódio aos homens – sem exceção – só porque um infeliz abusou um dia da sua bondade – e nos despediu de sua presença, os filhos da sua irmã, sem piedade pela nossa orfandade e a nossa criancice” (p. 147), a origem da aversão da personagem Querubim Trovão pelos homens não fica clara. Além disso, Simões Lopes Neto – diga-se a bem da verdade, a exemplo da maioria dos nossos dramaturgos – não conseguiu superar ou disfarçar a dificuldade em organizar o assunto para a culminância ou conclusão do enredo.

O “explosivo e insano” Querubim Trovão, inesperadamente, se dá conta de sua condição de ser social:

Senhores, realmente... confesso, quis me segregar da sociedade e dos homens, sem me lembrar que eu vivo deles e eles de mim, sendo todos nós elos da mesma admirável cadeia humana! Está acabado. Fiquem tranqüilos: faço pazes com o meu sexo ao qual, por mais que faça, não posso deixar de pertencer (p. 163-164).

Depois, além de permitir que sua filha Galiana se case com o primo Bichinho, passa a aceitar o convívio com os do seu gênero, sem uma razão plausível.

3.2.2.2 *A ciumenta velha* – Joaquim Alves Torres, Comédia em 1 ato, 1905.

Nessa peça, cuja primeira representação ocorreu no dia 06 de fevereiro de 1905, constituindo-se na duo-centésima récita da Sociedade Dramática Particular Luso-Brasileira, Joaquim Alves Torres – que tinha verdadeira predileção pelo drama: das cerca de 30 peças que escreveu, em apenas cinco ou seis explorou a comédia – se volta à temática do ciúme na vida conjugal e amorosa. A ação transcorre em Porto Alegre, na atualidade (1905), e tem as seguintes personagens: Dr. Pérsio, médico; sua mulher, Luciana; Xisto, pai de Luciana; Bárbara, esposa de Xisto; Birnbaum, jardineiro; e Nuno, criado.

A comédia principia com uma ameaça à paz e à harmonia que reinam no lar do casal Pérsio e Luciana – tal ameaça provém da mãe de Luciana, que mesmo antes de vir para Porto Alegre, semeia o veneno da desconfiança no espírito da filha. Dona Bárbara acaba vindo ao enalço do marido, Xisto Brochado, que saíra de casa para tratar de “uma tal pendenga de terras”, com a promessa de retornar em oito dias, mas, uma vez hospedado na casa do genro, na capital, o velho Xisto sai para a farra, às escondidas, todas as noites. No teatro, acaba

arranjando uma amante: uma corista italiana, de nome Giulia. Passado um mês e meio, Xisto nem pensa em voltar para a esposa, que desde o casamento o vem levando em “rédea curta”.

Na Cena V, Bárbara explica, num solilóquio, o que ela entende ser o modo certo de tratar um marido, bem como domou o seu:

Que grande artista este meu genro! Como ele teve lábias e astúcia para fazer daquela simplória um manequim! Fosse comigo e eu te mostraria de que pau era a canoa. O Xisto que o conte. Quantas vezes ele quis desembestar e eu o detive pelas rédeas. É que desde o primeiro ano do nosso consórcio, tratei imediatamente de o enfrentar e pô-lo a meu jeito. É verdade que tentou corcovear, mas aquilo foi fogo de palha. Calcava-lhe as esporas! O bicho bufava, mas reconheceu que tinha gente em cima. Se Luciana permitisse, eu ajeitava-lhe o marido em dois tempos. Mas qual! Não é que ela fizesse um mau casamento. Pelo contrário. O meu genro tem nomeada e é bastante considerado. A questão é que ela se deixou dominar por ele e uma mulher que o marido governa, está liquidada. Se as mulheres fossem todas da minha têmpera, os homens jamais levantariam a grimpá e seriam uns cordeirinhos. E por falar em cordeirinhos, o meu está me pondo em brasas. Corri quase toda a cidade em carro aberto e não consegui descortiná-lo. Aonde estará o valdevinos? Vou até ao andar superior. Com certeza de lá o avistarei (pp. 192-193).

Luciana deixa claro, em sua primeira fala, que não embarcará no jogo de sua mãe:

Ah, mamãe, tu vieste derramar o veneno da suspeita em meu espírito! E eu que tinha horror às mulheres ciumentas, que achava abominável o procedimento da mamãe e do papá, da Luiza com seu marido, não as estou imitando agora? (*Pausa*) Imitando, não, porque felizmente o que me agita ainda não é o ciúme! Disse-o sempre, com orgulho, que este mau sentimento não acharia abrigo em meu coração (p. 181).

Logo após chegar à capital, Bárbara teve a felicidade de ver o genro entrar, “em pleno dia, em casa de mulheres equívocas”. A revelação que pretende seja bombástica e devastadora, não surte qualquer efeito: Pérsio já contara à esposa sobre a tal visita:

PÉRSIO (...) – Apesar de notar que estás hoje muito curiosa e mesmo inquisitorial, vou satisfazer-te respondendo às tuas perguntas.

LUCIANA – E prometes não mentir?

PÉRSIO (*sorrindo*) – Conquanto muitas vezes a mentira seja lícita, prometo dizer-te a verdade. Queres saber por que demorei-me? Foi porque estive em casa de uma rapariga de vida alegre.

LUCIANA (*erguendo-se*) – Ah!

PÉRSIO (*fazendo-a sentar-se*) – Hum! Físgou-te uma farpa de ciúme.

LUCIANA – Não físgou-me cousa alguma. (*Dissimulando num sorriso.*) Eu te tenho na conta do marido mais leal.

PÉRSIO – E mais apaixonado da sua idolatrada mulherzinha. (*Beijando-lhe os cabelos*) Eu só vivo para a minha adorada Luciana.

LUCIANA – No entanto tens o desprante de confessar que...

PÉRSIO – Natural. Não guardo segredo contigo. Estive em casa da tal rapariga e à noite lá voltarei.

LUCIANA (*com delicada ironia*) – Trata-se, então, de uma doente?

PÉRSIO – Doente, gravemente doente está a pobre rapariga. Regressava eu para casa, quando uma velha, quase em choro, fez-me parar o carro e implorou que fosse ver a filha. No exercício da minha profissão não costumo indagar quem é o doente. Fui, penetrei na casa e dirigi-me ao quarto onde a infeliz repousava, vitimada por uma congestão pulmonar.

LUCIANA (*compungida*) – Coitada!

PÉRSIO – Providencieis tanto quanto o momento exigia e neste mister levei meia hora. O estado da malditosa inspira sérios cuidados, por isso ainda hoje voltarei lá.

LUCIANA – Nada tenho a opor quando cumpres o teu dever.

PÉRSIO – Levarei o Nuno comigo. Talvez me seja necessário. Em todo caso, a visita da noite será curta (p. 187-188).

Além de não conseguir desestabilizar o relacionamento da filha, Bárbara terá de enfrentar ainda a “insubordinação” do marido que, incentivado pelo criado Nuno, decide dar um basta à dominação da mulher: “As cousas ao ponto em que chegaram necessitam de uma solução definitiva. Dente ou queixo! Já chega de martírio e de humilhação. A galinha cantou até agora. Urge que o galo cante daqui por diante. *(Pausa)* E hei de cantar, olé!” (p. 194).

Interceptando uma carta destinada ao marido, Bárbara acaba por desmascará-lo. Quando o Dr. Pérsio chega em casa, encontra os dois num “duelo de cadeiras”. É o genro quem julga e aponta o culpado pela situação vivenciada pelo casal:

PÉRSIO – Eu julgo. *(Para Bárbara)* A senhora é a única culpada. *(Impede-a de falar.)* Por favor, deixe-me acabar. Depois a senhora se justificará, se quiser. Mas já agora precisa ouvir-me. A senhora desde muito nutria um descomunal ciúme por seu marido. Faça-me o obséquio de dizer que motivos tinha para isso. Viu por acaso meu sogro fazer alguma coisa, sobretudo lá na fazenda, onde as únicas mulheres eram a senhora, sua tia cega, duas pretas velhas e uma rapariguinha de cinco anos? Logo, o meu sogro era apenas um traidor em sonhos.

XISTO – Dê-lhe por aí que dá na certa. Olhe que tenho sido uma vítima.

BÁRBARA – Olhem só aquela cara de vítima. Tartufo!

PÉRSIO – Não me interrompam, por favor. Ora, a senhora apoquentando diariamente meu sogro, assim como água mole tanto dá em pedra dura até que fura...

BÁRBARA – Quer dizer que o furei? Pois não foi furado.

XISTO – Furo não houve. O que houve foi maceta esquentada, cangalhas ao lado e pernas para que te quero. Fugi da fúria, atirei-me às ninfas.

BÁRBARA *(furiosa)* Ouve o desaforo?

XISTO – Não tive culpa. Fui arrastado. Entre fúrias e ninfas – fiz como toda a gente – caí nas ninfas!

PÉRSIO – Eis aí, minha sogra. Ele caiu nas ninfas. Se minha mulher também me aborresse com ciúmes ridículos e tolos eu fazia o mesmo que o meu sogro. Caía nas ninfas (p. 203).

No final, tudo acaba bem. Pérsio e Luciana mantêm a harmonia do casamento e Bárbara, sem alternativa, não só acaba aceitando o comando do marido na relação, como ainda se compromete a passar “uma esponja bem molhada” no ciúme.

Além de dotar a personagem Bárbara de uma linguagem que a torna quase sempre engraçada – a cena em que compara o marido a um cavalo, transcrita acima, talvez seja a mais hilária delas, mas tem várias outras passagens, como esta em que fala ao genro: “Estão a motejar. Que o senhor seja um finório e engazope minha filha, não admira, está bem no seu papel; que, porém, essa tola engula sem pestanejar a sua patranha, isso sim, me causa espanto”; ou esta, em que fala à filha: “O seu [sangue] degenerou pela liga do meu com o do teu pai. E por falar nele, onde se encafuou este pelintra?”; ou, então, esta outra, em que fala ao marido: “Há pouco estive a chalacear contigo, por ver que tu nem de imaginação te atreverias a enganar-me! Ai de ti, porém, se caísse na patetice ou na petulância de atraiçoar-me, eras um

homem morto!” –, Joaquim Alves Torres confere um humor ainda maior ao texto, inserindo na história uma personagem que não tem o domínio da língua portuguesa: trata-se do jardineiro Birnbaum, “tipo de alemão, que fala mal o português”:

LUCIANA – (...) Ando há dias para interrogá-lo e sempre me esqueço. Você tem sono leve?
 BIRNBAUM – *Denho sono besada, mas agorda quando guerr...*
 LUCIANA – Nunca prestou ouvidos ao rumor que o Netuno faz no jardim e no pomar?
 BIRNBAUM – *Gaxorro non faiz parrulha.*
 LUCIANA – Mas há três noites que eu tenho escutado...
 BIRNBAUM – Eu *zabe gue* é... *Gom* certeza é a *felha* que *folta* tarde...
 LUCIANA – Quem é que volta tarde?
 BIRNBAUM – *Bai di zinhorra.*
 LUCIANA – Meu pai? Cada vez o entendo menos. Logo após o chá papai vai deitar-se.
 BIRNBAUM – *Zai tebois.* Quando *folta*, eu *xá esdou torminda.* *Bai di zinhorra é gomo goruja...*
 LUCIANA (*rindo*) É incrível! Você vive a sonhar, seu Birnbaum. Que lembrança! Pois meu pai, um homem de cinqüenta e tantos anos, daria agora em vagabundo?
 BIRNBAUM – *Facapundo* eu não *jama* o *felha*. Mas *bai di zinhorra zai* pelo *bordão* do *xardim tebois dos dres horas.* *Gom* estes *olhas xá vi...* (p. 181-182).

Na apresentação da edição de *Teatro Social*, no qual são “recuperados” três dos textos de Joaquim Alves Torres – os dramas *O ultraje* e *O trabalho* e a comédia *A ciumenta velha* –, Cláudio Heemann (1989, p. 12) escreve o seguinte, sobre esta última:

A ciumenta velha é uma comédia de costumes onde resquícios de sentimentalismo romântico se misturam com a observação realista de situações e personagens. Alves Torres consegue traçar tipos plausíveis e arma incidentes com inegável veracidade e animação. Submete-se aos lugares comuns da época ao dar um final convencional às complicações estabelecidas pelo enredo e pela natureza dos personagens. Mas a realidade se firma no delineamento do conflito, na colocação do ambiente e na humanidade das figuras. É um quadro das relações de dominação entre homem e mulher no casamento. Ciúme e fidelidade são as forças em jogo. A sogra dominadora, o marido farrista, a filha enamorada e confiante, o genro conciliador e bom-caráter, o criado pernóstico e o jardineiro pitoresco refletem um cotidiano verossímil na ótica da distorção cômica. A brevidade da composição deixa de esmiuçar possibilidades como a aparição da amiga, apenas mencionada no início e no fim da peça. Mas nem por isso a ingenuidade do enredo deixa de apresentar a totalidade do quadro proposto que pode ser benevolmente classificado como redução, *à la mode*, da *Megera domada* shakespeariana, diluída ao estilo de Martins Pena.

3.2.2.3 *A ceia dos estudantes* – Euclides Gomes, comédia em 1 ato, 1905.

Moacyr Flores (1997, p. 100) resume, assim, a comédia do porto-alegrense Euclides Gomes (1884 - ?), levada à cena no Teatro Politeama, de Porto Alegre, na noite de 16 de julho de 1905:

A cena de *A ceia dos estudantes* passou-se no interior do *Port-Club*, na cidade de Porto Alegre, onde três acadêmicos, Luís Sampaio, Rodrigues e Alberto realizam a ceia. Os diálogos são em versos satíricos, com trocadilhos e duplo sentido de palavras.

A ceia inicia com uma discussão política, onde enfocam as relações entre o Brasil e Peru, com referências ao prato servido. Depois os acadêmicos exaltam os diferentes tipos de vinho. O poeta Rodrigues, de Bagé, sonha escrever um livro para entrar na Academia. Sampaio conta sua história de amor, sua paixão por uma artista de circo que o levou a sustentar uma briga a pauladas contra 20, 30, talvez 90 estudantes, mas quando terminou a luta, ela havia sumido. Rodrigues narra sua conquista de uma bela mulher, ao som do maxixe, até levá-la ao jardim, onde lhe rouba um beijo. Alberto conta sua aventura amorosa aos nove anos, brincando com uma menina da vizinhança. Ele chora, dizendo que esta é sua mágoa, pela qual ele bebe. Os dois companheiros concluem, que dos três, o Alberto é o maior caixa d'água.

Na edição do texto, o próprio autor fez constar, abaixo do título e entre parênteses: “Paródia à *Ceia dos Cardeais*, de Júlio Dantas”. Na verdade, confrontando as duas obras, é fácil verificar que não se trata de uma paródia e, sim, de uma adaptação – para não dizer de um plágio, já que mais da metade do texto da comédia de Euclides Gomes é idêntica à peça em um ato, em verso, de Júlio Dantas, escrita em 1902 e um dos maiores sucessos do teatro português, de todos os tempos.²¹

Conquanto o nome do autor seja mantido, tal procedimento – o da adaptação – é, de certo modo, usual em encenações de peças teatrais, mas nunca em termos de publicação. No presente caso, a obra do “dramaturgo” gaúcho resultou da simples substituição dos nomes dos três religiosos da peça de Júlio Dantas – Cardeal Gonzaga de Castro, bispo de Albano e camerlengo; Cardeal Rufo, arcebispo de Óstia e deão do Sacro-Colégio; e Cardeal de Montmorency, bispo de Palestrina – pelos de três estudantes gaúchos – Luiz Sampaio, acadêmico; Rodrigues, acadêmico e poeta, filho de Bagé; e Alberto, acadêmico e natural de *Pau Fincado*; da troca do local da cena (de uma sala do Vaticano, durante o pontificado de Bento XIV, no século XVIII, para o interior do *Port-Club*, em Porto Alegre, na atualidade); da modificação de alguns versos; da supressão de algumas passagens; do acréscimo de meia dúzia de trocadilhos e do duplo sentido conferido a algumas palavras e frases.

Vejamos a cena inicial de *A ceia dos cardeais*, de Júlio Dantas:

CARDEAL GONZAGA, CARDEAL RUFO, CARDEAL DE MONTMORENCY
(*sentados à mesa, ceando; os fâmulos, vestidos de verde e prata, servem-nos, de joelhos*).

CARDEAL RUFO (*visivelmente agastado*) – Será já amanhã!

CARDEAL GONZAGA (*ao CARDEAL RUFO, apontando uma travessa de Sévres*)
– Eminência, o faisão.

CARDEAL RUFO – Como arcebispo de Óstia e cardeal deão,
Cumpr-me receber o embaixador de França!
Dir-lhe-ei...

CARDEAL DE MONTMORENCY (*interrompendo*) – Eminência, a Humanidade
avança.

²¹ Segundo consta na 45ª edição (224 a 228 milhares) da obra (Lisboa: Clássica, 1955), a peça – “cujo centenário foi celebrado em 24 de março de 1952 pelo decerramento de uma lápide no teatro onde se realizou a sua primeira representação” – foi traduzida para vários idiomas e teve inúmeras encenações em países como Alemanha, Áustria, Itália, França, Espanha, Inglaterra, Suécia, Dinamarca, Países Baixos, Suíça e, também, no Brasil.

Não é justo cerrar-se ao pensamento humano,
 Como uma porta de ouro, o velho Vaticano!
 Dir-lhe-á... Que poderá dizer Vossa Eminência?
 CARDEAL RUFO (*veemente*) – França é a Enciclopédia!
 CARDEAL DE MONTMORENCY – E Roma, a intransigência!
 CARDEAL GONZAGA (*intervindo, conciliador*) – Eminências, então...
 CARDEAL DE MONTMORENCY (*a um fâmulos, que curva o joelho servindo os
 vinhos*) – Velho-Reno.
 CARDEAL RUFO (*a outro fâmulos*) – Xerez (p. 17-18).

Agora, vejamos as alterações introduzidas, na mesma cena, por Euclides Gomes, em sua paródia:

(ALBERTO, RODRIGUES e LUIZ SAMPAIO, em torno de uma mesa, ceando; os
 caixeiros servem-nos atenciosamente).

RODRIGUES (*visivelmente agastado*) – Será já amanhã!
 SAMPAIO (*apontando uma travessa contendo uma ave*) – Oh! colega, o peru....
 RODRIGUES – Como mais velho sou que Alberto e do que tu,
 Cumpre-me receber o embaixador!
 Dir-lhe-ei...
 SAMPAIO (*interrompendo*) – Oh! Colega, o bicho é tão fraquinho!
 Não é justo o Brasil comê-lo de repente,
 Como com a presa faz, uma qualquer serpente!
 Dir-lhe-á?... Que poderás dizer, caro colega?
 RODRIGUES (*veemente*) – O Brasil é sagaz!
 SAMPAIO – E o Peru cabra-cega!
 ALBERTO (*intervindo, conciliador*) – Mas colegas, então?!...
 SAMPAIO (*a um caixeiro*) – Do bom Rheno.
 RODRIGUES (*a outro caixeiro*) – Xerez (p. 9-10).

Em várias passagens, o texto original de Dantas assume, como dissemos, um duplo sentido (quase sempre de gosto duvidoso), na paródia de Gomes. Vejamos um exemplo, transcrevendo primeiramente um trecho da aventura contada pelo Cardeal Rufo, para ver no que o mesmo se transforma na boca de Sampaio:

Ouvi ao pé de mim, dentre um bando folião
 De escolares, dizer em voz rouca e sumida:
 “O rapto será logo, hem?” Será à saída,
 Na porta dos brasões. Quando a linda “bobinha”
 Entrar na sua rica e leve cadeirinha,
 Cairemos sobre ela, e... Não ouvi mais nada.
 Inda desembainhei meio palmo da espada,
 Mas contive-me: “Não. Logo é melhor” – disse eu.
 Quando acabou a peça era noite. Desceu
 Uma tapeçaria. A cadeirinha, fora,
 À porta dos brasões, para sua senhora,
 Era um ninho infantil de lúcido brocado.
 Perto, o bando escolar aguardava, embuçado.
 Oculte-me também nas sombras da viela,
 Desembainhei a espada, e... Nisto, assomou ela.
 Diz-se: espada e anel, na mão em que estiver.
 Mas sempre é forte a mão quando é linda a mulher!
 Atirei-me de um salto, e em rápidos instantes,
 Sozinho contra vinte e tantos estudantes,
 Contra uma Faculdade inteira, expondo a vida,
 A capa ao vento, a espada em punho, a pluma erguida,

Talhei, ensangüentei, feri, numa violência...
Esgrimindo, com o bastão, por sobre a mesa:
 Assim! Assim! (DANTAS, p. 32-33).

.....
 Ouvi ao pé de mim, dentre um bando folião
 De escolares, dizer em voz assim sumida:

Imitando:

“O rapto será logo, hein?” Será à saída,
 Na porta dos brasões. Quando a linda mocinha
 Entrar na sua rica e leve cadeirinha,
 Cairemos todos nós. Fiquei burro na bisca.
 Aprontei-me pra luta, em pose de quem cisca,

Indicando:

Inda botei pra fora um pau dessa grossura,
 Pra em todos empurrar, terminando a impostura.
 Mas contive-me. “Não, logo é melhor”, disse eu.
 Quando acabou a coisa, era noite. Desceu
 Uma tapeçaria. A cadeirinha, fora,
 À porta dos brasões, para sua senhora,
 Era um ninho infantil de lúcido brocado.
 Perto, o *bond* escolar aguardava, embaçado.
 Ocultei-me também, nas sombras da viela,
 Na mão tendo meu pau, e... Nisto surgiu ela.
 Diz-se: cacete e anel na mão em que estiver!
 Mas sempre é forte o pau, quando é linda a mulher!
 Como louco atirei-me e em rápidos instantes,
 “Sozinho contra vinte e tantos estudantes”,
 Contra uma troça enorme e toda decidida,
 A capa ao vento, o pau em punho e a frente erguida,
 Talhei, esbodeguei, pisei, só numa refrega!

Levantando e esgrimindo com a bengala sobre a mesa:
 Assim! Assim! (GOMES, p. 17-18).

A cena final da peça de Euclides Gomes também não difere muito da de Júlio Dantas. Esta última termina com as revelações do Cardeal Gonzaga sobre seu grande amor, levado por Deus na adolescência, no que é imitado por Alberto. No entanto, a perda da amada conduziu Gonzaga à vida religiosa, ao passo que o jovem de *Pau Fincado*, Alberto, optou por recorrer à bebida, daí a conclusão final de Sampaio (“É ele de nós três o maior caixa d’água!” – p. 24) divergir da do Cardeal Rufo (“Foi ele, de nós três, o único que amou” – p. 45).

3.2.2.4 *Casamento papudo* – Ivalino Brum, comédia em 3 quadros, 1923²²

Apesar de classificada pelo próprio autor (nascido em Rio Pardo, em 1872, e morto em Carazinho, em 1944) como comédia, *Casamento papudo* é, na verdade, uma farsa, que envolve um grupo de rapazes – Domingos, Pedro, Leonardo, Rogério e Polydoro –,

²² Dos pelo menos dez textos teatrais publicados por Ivalino Brum (seis dramas, uma cena dramática e três comédias), segundo consta na relação de “obras do mesmo autor”, inserida na edição de *Casamento papudo* (Porto Alegre: Tipografia d’O Independente, 1923), só foi possível obter exemplar desta – e, ainda assim, faltando-lhe parte do 3º quadro.

moradores de uma “república”, que resolvem armar toda uma situação, para dar cabo a sua penúria financeira. A vítima da brincadeira é um tal de Nequinho, filho único de um rico estancieiro do município. Para aplicar o golpe, pelo menos dois deles terão que se vestir de mulher.

A situação de penúria e miserabilidade reinante na “república” é tão grande, que falta até mesmo o pó para o café e a erva para o chimarrão:

PEDRO (*dá uma risada*) – Cafê... Donde iremos tirá-lo?

LEONARDO – É mesmo... A coisa está ruim...

DOMINGOS – Escutem... Nenhum de vocês tem por aí, perdido no deserto do bolso, um níquel ao menos?

PEDRO – Eu não tenho...

LEONARDO (*começando a deitar o leito*) – Eu muito menos.

DOMINGOS – Estamos mal arranjados, então... Nem *bóia* e nem *arame*.

(...)

POLYDORO (*interrompendo*) – Tomaremos chimarrão... Filhos do Rio Grande gaúcho, o chimarrão há de sentar em nossos estômagos...

LEONARDO – Como se fosse uma tonelada do mais forte purgativo...

DOMINGOS (*Para Pedro*) – Dá-me um cigarro.

PEDRO (*Para Polydoro*) – Polydoro dá um cigarro, aqui, ao Domingos.

POLYDORO (*Para Leonardo*) – Leonardo dá um cigarro, aqui, ao Pedro.

LEONARDO (*Para Rogério*) – Rogério dá um cigarro, aqui ao Polydoro.

ROGÉRIO – Homem... Vocês nem isso tem?

PEDRO – Não.

ROGÉRIO – Pois nem eu...

TODOS – Que quebradeira (p. 7-10).

Domingos, o mais velho, o mais gordo, “a estrela rutilante do saber”, naquela “caverna onde a miséria tem foro de majestade”, acaba sendo escolhido o líder do grupo. Sua missão: tirar os moradores da “república” da situação de penúria em que se encontram. Uma vez aceita a missão, os olhos aguçados de Domingos não tardam a visualizar a solução, que se encontra no jornal jogado sobre um velho baú:

DOMINGOS (*Com entusiasmo. Batendo com a destra na testa*) – Encontrei!...

TODOS (*Como que surpreendidos*) – O que?

DOMINGOS (*Mudando de tom*) – A resolução do problema... Querem conhecê-la?

TODOS – De certo...

DOMINGOS – Pois ouçam-me. (*Lendo*) **Anúncio. Casamento.** Um gaúcho, moço de linda estatura, mais ou menos bonito, soberbo no trajar rico, filho único de um estancieiro deste município; enfim, um cabra decidido na extensão da palavra, deseja casar-se com uma mocinha da cidade. Não faz questão de fortuna e sim de beleza e graça. Se alguma em tais condições desejar um tal casamento – cartas ao *Nequinho*, nesta tipografia.

POLYDORO – De fato...

ROGÉRIO – Sim, o ... (*assobiando*) nada tem com as calças...

DOMINGOS (*Com ligeiro desdém*) – Nada na opinião de vocês que são uns verdadeiros paspalhões...

PEDRO – Uma caterva imprestável de estafermos, talvez...

DOMINGOS (*Com naturalidade*) – Talvez!... E provando essa minha asserção, pesada, porém verdadeira, mostrarei que de hoje a cinco dias precisamente, a nossa situação financeira será muito outra; mas isso se vocês se submeterem, incondicionalmente, às minhas determinações.

TODOS, MENOS LEONARDO – Às tuas ordens seremos apenas máquinas... (p. 14-15).

O problema, agora, é redigir um anúncio para o jornal: primeiro, falta o lápis; depois, o papel (“Temos aqui a continha do vendeiro... escreve nas costas”, sugere Rogério). Antes que o redator (Pedro), inicie a redação do anúncio, a ponta do toco de lápis, que Domingos desencavara dentre seus pertences, acaba quebrando. Como refazer a ponta, uma vez que ninguém possui uma faca ou canivete? Com as unhas? Com os dentes? Quem sabe, com uma língua de sogra? Diante desta alternativa, Domingos rebate: “Não brinques assim... Olha que lá na platéia pode estar nos apreciando alguma dessas tetéias e... (*Mudando de tom*) Mas voltemos ao caso... E a ponta do lápis?” (p. 18-19).

Leonardo encontra outro toco de lápis, dentro de uma velha caixa em que guarda seus pertences, resolvendo o problema. Domingos, finalmente, começa a ditar: “Anúncio: - Casamento de papo”. Rogério corrige: “Não, assim não... Assim é erro gramatical... Deve ser: Casamento papudo”. Eis o teor final do anúncio, ditado e lido por Domingos:

Anúncio. – Um casamento de papo. Nesta cidade, à rua do Escurrega, casa número 13 existe uma senhorita de 15 anos de idade, de beleza encantadora e ao extremo delicada, que cedendo aos impulsos do coração, deseja ser desposada por um camponês gaúcho. Não tem fortuna; ao contrário: – órfã, vive com a mãe... (p. 21-22).

Domingos se encarregará da publicação do mesmo. Antes de sair, porém, faz a distribuição dos papéis:

O Pedro será a menina. Vestidinho de sinhá, se chamará Pedrina. Eu me farei mãe de Pedrina, vestido de velha – serei a Domingas. Tu, Rogério – o nosso criado; tu, Polydoro, o irmão de Pedrina e, conseqüentemente, meu filho e Leonardo, que é o mais burro da troça (...) se fará de idiota... (p. 23).

Pedro, já vestido de mulher e, portanto, no papel de Pedrina, acaba de explicar à platéia o plano do grupo (“Sugado que seja o cobre do *marata*, no dia seguinte, quando ele voltar não mais aqui encontrará esta sala, nem a Pedrina e a Domingas... Tudo voltará ao seu primeiro estado... A peta que vamos pregar ao tal sr. Nequinho será única no gênero...”), quando Nequinho bate à porta da “república” (que, com os móveis que Rogério conseguiu emprestados da vizinha, sua futura sogra, tem agora outro aspecto), atrás da jovem do anúncio.

Se em *A ciumenta velha*, de Joaquim Alves Torres, Bárbara compara o marido, Xisto, a um cavalo domado por ela, nesta comédia o gaúcho Nequinho – cujo nome verdadeiro é Manoel Tigre do Lobo Leão – compara sua futura noiva, Pedrina, ora com uma potranca; ora, com uma novilha ou terneira. Vejamos o que diz, por exemplo, enquanto Rogério vai chamar Pedrina, deixando-o sozinho na sala:

Puca barbaridade... Oh! *la* casa mais linda!... *Chômona*... que *chero* mais *agradave* entra *pelos nariz* da gente... Eu *inté* parece que já *stou* vendo a *focinheira* da menina... *Uta* *ca de sé* uma bichinha de pêlo liso e lustroso... *capais* de se *lavá c'ua* bochecha d'água (...) Anda lá por dentro uma certa *baruiada*... *Amôde ca de sé* a potranquinha *c'a égua véia*..." (p. 31).

A cena da conquista é extremamente hilária. Enquanto Pedrina recorre à poesia para seduzir Nequinho, este não disfarça seu linguajar “gaudério”: “Ah! *mais entonce le* garanto que um amargo pra mim é o mesmo que *u'a* espiga de *mio* pra um porco” (p. 36); “Mais de *vagá* com este negócio. *Oie* que a *porva* perto do fogo... *Vancê* é bem *capais* de *perigá*...” (p. 37); “Por Deus Nosso *Sinhô*, *le* juro que desde que *vancê* se largou daquela porta e veio me *apertá* os ossos, eu comecei a *senti* o coração *corcoviá* na mangueira do meu peito” (p. 38); “*Vancê inté* agora não disse se queria ou não se *afivelá* comigo” (p. 38); “Comigo é ali no toco... Pepino é pepino e rosca é rosca... Essa história de *poensia* não me serve porque não me entra aqui nas *oreia*” (p. 39), etc.

Quando Pedrina se retira, para chamar a mãe, com vistas a marcar o “afivelamento”, Nequinho faz a seguinte apreciação da futura noiva:

Puca *la* morena bonita... Tem as *picanhas roliças* e tanto matambre que *inté* me faz *alembirá* aquelas *terneiras* mamonas lá de casa... Oh! *la* barbaridade!... Eu só quero *tê* o prazer de *sacudi* o laço de amor no sobre ombro, pegando as duas *punhéca* dessa *terneira* bonita, *fazê* ela *reboliá* o corpo e *virá* o *arcatre* (*Vendo Leonardo*) Oh! caramba!... E eu pensei que estava só; mas me enganei, porque ali está o mano Leonardo, o *fiô* mais moço da mãe da minha *noviona*... (p. 40).

O casamento só não é marcado para o dia seguinte, como pretendia Nequinho (“Pra *aminhã*, se fosse *possive*”), porque, segundo Domingas, a noiva antes precisaria providenciar o enxoval. Nequinho explica a pressa: “É que lá onde eu moro *fais* frio que não é brinquedo e eu sempre *oiço* o papai *dizê* que deste tempo não há como *tê u'a* costela *ansim*... (*batendo nas costelas de Pedrina*) gorda e macia...” (p. 42). Em vista disso, Nequinho tudo fará para apressar o casamento: “*Vancê* diga quanto *percisa* porque eu viro pra frente esta guaiaca e despejo arame... Eu o que quero é me *apinchá nos braço* deste torresmo. Oh! *la* barbaridade!... (p. 43).

Depois de algumas declarações amorosas bastante originais, feitas por Nequinho – do tipo “*Uta* e eu que ando louco por ti como porco por laranja”; “Agora não quero mais chimarrão... Agora só quero *está ansin* do teu lado *t'oiando* como um socó na beira da lagoa”; “E tu és a minha *novia* ou muito *meior* ainda, és a potranquinha dos *meu sonho*, que eu trago presa aqui, na estrebaria do meu coração... Os teus olhos são as *bala* da minha pistola e as tuas *trança* o barbicacho do meu chapéu” –, Pedrina lhe pede um beijo.

É possível imaginar a reação da platéia ante a cena de um beijo – ou melhor, dois beijos – entre dois homens, mesmo com um deles vestido de mulher. Ainda mais diante da fala de Nequinho, após os beijos: “Barbaridade!... Que coisa mais boa!... Nos beijos destas *muiésinhas* da cidade *inté* parece que tem *assucre*... Adeus, minha querida, adeus... (*No alto*) *Puca mais o dia q’eu te pegá*... tu há de *corcoviá* nas *roseta* das minhas espora” (p. 46).

No terceiro quadro, a questão é: como sair da enrascada? O grupo agora tem “arame”, mas como lidar com a fúria de Nequinho, quando este descobrir a “marmelada”? Mal Nequinho bate à porta, alguns deles começam a se esconder, debaixo das camas e atrás de caixas. Recebido por Domingos e Pedro, Nequinho não tarda a descobrir a “presepada”.

Como explicamos em nota, em razão da falta das últimas páginas do exemplar de *Casamento papudo*, o desfecho da peça é um mistério, que só será desvendado quando alguém nos apresentar um exemplar completo da edição.

3.2.3 Outros gêneros, formas ou classificações teatrais

Segundo J. Galante de Sousa (1960, Tomo I, p. 228), a revista – gênero cuja primeira experiência em terras brasileiras remonta ao ano de 1858, mas que se firmou entre nós a partir de 1884, com o sucesso de *O mandarim*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio – constituiu, desde o princípio, uma sátira aos costumes, principalmente à política, e como tal se manteve até o seu declínio total. “Nos primeiros tempos, as ‘revistas’ apresentavam certa unidade, ou melhor, certa continuidade de enredo. Depois, passaram a formar-se de quadros isolados, independentes”.

Quanto à opereta – muitas vezes responsabilizada, juntamente com a revista, a burlata e a paródia, pela decadência do teatro nacional –, talvez seja interessante transcrever, aqui, as palavras de Múcio da Paixão (sem data, citado por SOUSA, 1960, p. 235), em defesa do malsinado gênero:

Não digamos mal da opereta. É um gênero teatral como outro qualquer, uma manifestação de arte como as que mais legítimas o são. O público acudia em massa aos teatros de opereta: devemos respeitar o gosto do público. O teatro há muito deixou de ser escola da virtude na qual os espectadores ingênuos iam para aprender a fugir do vício. O teatro, nos tempos utilitários que correm, é um divertimento sobremodo para os sentidos da visão e da audição.

A primazia gaúcha, na revista, segundo conseguimos apurar, cabe a Múcio Teixeira, com a peça *Os coroados*, de 1887. No período relevante (1900-1930), pelo menos 15 de nossos autores dramáticos exploraram o gênero revista. Entre os que produziram no Rio Grande do Sul, pode-se citar: João Belém: *Notas falsas*, 1902 (em parceria com João

Henrique Vieira Braga), *Filhos de momo* (1903), *O peixão* (1904), *Fitas do centenário* (1914) e *Satanás em Santa Maria* (1922); João Henrique Vieira Braga: *Assim procede* (1903) e *A Jupe-Culote* (1911); Gomercindo Brito: *Vai te benzê e dispois vorta, O vinte de novembro e Coisas da vida* (todas de 1922); Joaquim Cardoso: *Fingindo pedra* (1911), em parceria com Jacinto Godói; Carlos Cavaco: *Porto Alegre por dentro* (1910) e *O Rio em camisola* (1917); José de Francisco: *Rio Grande na ponta* (1917); Marcello Gama: *O salamão* (1902); Rubem Gill: *Casais & Cia.* (1922), *Chapa amarela* e *Não te esqueças de mim* (1924), *Amor sem dinheiro* e *Café torrado* (1927); Ari Martins: *A invenção do diabo* (1926); Eugênio Mascarello: *Teresópolis por um binóculo* (1924); Dolival de Moura: *Não pode* (1908); José de Restier Jr.: *O pistolão* (1916) e *Comida de ganso* (1917); Guilhermina Johnson Rocha: *Perereca* (1921); e Joaquim Alves Torres: *Tipos de Porto Alegre* (1904).

Na burleta, apenas cinco autores gaúchos se aventuraram, no período em análise, cada um deles com uma única experiência: Frederico Carlos de Andrade: *Está na hora* (1916); João Belém: *O gatuno do amor* (1914); Peri Borges: *Flor do pampa* (1919); Emílio Kemp: *Uma representação do Tim-Tim* (1916); e João Simões Lopes Neto: *O maior credor* (1914). Na opereta foram quatro: João Belém: *A comédia da vida* (1925) e *A professorinha* (1928)**; Carlos Casanovas: *A fada Diamantina* (1908) e *A bela confeitadeira* (1910); Rubem Gill: *Jandira* (1921); e Emílio Kemp: *Russalka* e *A farda verde* (ambas de 1916).

Além do drama, da comédia, da revista, da burleta e da opereta, os autores locais experimentaram também várias outras formas teatrais: o *vaudeville*, com Emílio Kemp (*Senhor Barão*, 1916); o *lever de rideau*, com Ribeiro Tacques (*Depois do baile*, 1912); a peça cívica, com Manuel Faria Corrêa (*A bandeira*, 1926); o evangelho, com Arthur Pinto da Rocha (*Thalita*, 1906**); o monólogo, com Marcello Gama (*O sonho*, 1902); o diálogo em versos, com Arthur Pinto da Rocha (*Contrastes*, 1928); a fantasia musical, com Guilhermina Johnson Rocha (*O caradura*, 1918); a fábula bíblica, com Erico Verissimo (*Noé*, 1930**); o ato em versos, com Arthur Pinto da Rocha (*Serenata das flores*, 1905, e *Ave-Maria*, 1913); a cena dramática, com Ana Aurora do Amaral Lisboa (*Não saber ler* ou *Pedro e Antônio*, 1916*); a cena cômica, com Simões Lopes Neto (*Jojo e Jajá e não Ioiô e Iaiá*, 1901**) e Manoel Bastos (*Miscelâneas*, 1915); o poema dramático, com Marcello Gama (*Avatar*, 1905**) e Arthur Pinto da Rocha (*Visão de Colombo*, 1908*); e, finalmente, o *sketch* teatral, com Erico Verissimo (*O professor dos cadáveres*, 1929**, e *A dama da noite sem fim*, 1930**).²³

²³ Todas as peças publicadas, ou que nos foram legadas através de cópia datilografada ou manuscrita, encontram-se assinaladas com asterisco (*). As peças analisadas neste estudo foram marcadas com duplo asterisco (**).

Da produção classificada como “Outros gêneros, formas ou classificações teatrais”, obtivemos oito textos, para fins de análise.

3.2.3.1 *Jojo e Jaja e não Ioiô e Iaiá* – Simões Lopes Neto, Cena cômica, 1901

Qualificada pelo próprio autor como um “cebolório destemperado”, *Jojo e Jaja e não Ioiô e Iaiá* é uma cena cômica breve: sem as letras das canções, que não chegaram até nós, ocupa, apenas, 10 páginas do livro. Também, aqui, começaremos pela apreciação feita pelo crítico Cláudio Heemann (1990, p. 19) acerca deste texto (que, no original, vem indicado como esquete para teatro de revista), de Simões Lopes Neto:

Jojo e Jaja e não Ioiô e Iaiá, com andamento cantante e clima onírico é daqueles diálogos típicos do antigo teatro de revista onde as falas criam pretexto entre jocoso e surreal para encaminhar o esquete ao número de canto. No entanto, este quadro sobre um casal que chegou ao limite da desesperança e prepara um suicídio que não consegue levar a cabo, tem qualidade peculiar. Pode ser usado como peça curta e simbólica à maneira do que hoje se convencionou classificar, segundo o rótulo criado por Martin Esslin, de **teatro do absurdo**. Retirando da composição as rubricas que chamam os números musicais, o texto ganha a condição de pequena peça simbólica. Evidentemente o autor preferiu deixá-lo como anotação para seqüência de teatro de revista o que era sua destinação. Entretanto ela possui definidas possibilidades como pequena metáfora do beco sem saída da existência. Seus dois personagens estão sem perspectiva de vida. Estagnados e sem futuro. Uma situação sem horizonte. Um homem e uma mulher que, sem dúvida, podem representar a humanidade. O teor de metáfora é detectável. Lembrando as visões de Samuel Beckett sobre a falta de sentido da existência.

A cena, tal como foi publicada (sem as canções), de fato, se insere no “gênero” que se convencionou chamar de “teatro do absurdo”, lembrando amiúde as cenas cômicas de Qorpo Santo, escritas na década de 1860. A temática de *Jojo e Jaja e não Ioiô e Iaiá* sugere comparações com pelo menos duas peças do irlandês Samuel Beckett: *Esperando Godot* e *Fim de partida* (ou *Fim de jogo*), escritas três décadas mais tarde. Mas, apesar de todas as personagens – tanto as de Simões Lopes Neto quanto as de Beckett – se encontrarem numa situação sem horizonte, aspectos fundamentais as diferenciam.

Em *Esperando Godot*, dois vagabundos – Estragon e Vladimir – esperam numa estrada, junto a uma árvore, por Godot. Dia após o outro, a espera é a mesma, o dia é o mesmo. São duas vidas sem significação, dois vagabundos que não se sabe quem são nem de onde vem, à espera do misterioso Godot que lhes resolverá a existência, que lhes revelará o sentido da vida.

Em *Fim de partida*, dois velhos – Nagg e Nell –, com as pernas decepadas, já quase totalmente incapazes de se moverem, permanecem o tempo todo no interior de duas latas de lixo. Sentado numa cadeira de rodas, imóvel, com as pernas paralisadas e cego, está o filho de

um deles, Hamm. A outra personagem, Clov, é o único que se move. Esses são os seres humanos que sobram de um aniquilamento completo da humanidade e nada mais lhes resta senão esperar o fim de um jogo perdido pelo homem. No final, Clov deixa a casa, vai ao encontro do universo arrasado, vazio, abandonando Hamm sentado em sua cadeira e resolvido a não falar mais disso, a não falar mais.

Em *Jajá e Jojô e não Ioiô e Iaiá* temos dois artistas desempregados (“Sim, ficamos sendo o sol e a lua... da arte! Um dia o maldito empresário não pode suportar tanta claridade perto dele e nos despediu... pálido, branco” – p. 305), cuja preocupação se volta muito mais à questão da sobrevivência que à busca de um sentido para a existência. Além disso, Jojô e Jajá contracenam com a platéia e estão cientes de que representam apenas um papel qualquer, no palco de um teatro qualquer (Jajá, após começar e esquecer repetidas vezes a mesma fala: “Parece incrível: duas cousas que nunca pude aprender: decorar este trecho e a cerzir meias! E, no entanto, sou artista” – p. 307).

Se as personagens de Beckett, inseridas no palco de um teatro maior – o próprio mundo, que é vazio –, estão impregnadas do pensamento trágico de que a vida, desprovida de um sentido, é inútil e não passa de uma encenação (aliás, é em torno dessa constatação que o dramaturgo irlandês faz girar suas tragicomédias); as personagens de Simões Lopes Neto, não apenas alheadas da questão existencial, fogem ao humor sinistro e ao niilismo característico do dramaturgo irlandês. Ao contrário de tentar em vão se completar (aspecto acentuado em *Fim de partida*), na peça de Simões Lopes Neto as personagens, de tão íntimas, acabam se confundindo:

JAJÁ – Sim, verdade. Nós vivemos tão dentro um do outro, que às vezes nem sei se eu sou tu...

JOJÓ (*Logo*) – Ou se tu, sou eu!

JAJÁ – Cá para mim, tenho que este efeito será o dos fluídos da arte!

JOJÓ – Sim! Das artes fluídicas que nos prende, nos confunde, nos identifica, nos iguala! E como nos iguala, tornando-nos ambíguos a tal ponto e de tal forma que quando torço o bigode parece-me que tu é que vais te *dandinar* para as senhoritas gentis!

JAJÁ – Tão iguais, tão ambíguas que quando arranjo um penteado mais caprichoso, parece-me que tu é que vais ouvir os engrossamentos dos rapazes finos!

JOJÓ – Se um charuto acendo, tomo uma bengala.

JAJÁ – Me dá não sei que... parece que sou eu! Se ponho uma pulseira... vestido roçagante...

JOJÓ – Quem se requebra todo?... Quem?... Sou eu!

JAJÁ – Chega a ser incrível... Se tu à noite acorda, quem desperta sou eu.

(...)

JOJÓ – É tal a afinidade, tanta a semelhança que quando um toca, logo o outro dança.

JAJÁ – Se uma pulga me morde, tu te coças! Se eu digo – a minha saia – dizia – nossa (p. 301-302).

Em suma, se, através das figuras trágicas, sinistras e, até certo ponto, patéticas, de *Esperando Godot* e *Fim de Partida*, Beckett escancara para nós, numa sucessão de soluços, a irremediável solidão humana e nos submete a uma profunda e filosófica reflexão sobre a vida – uma vida sem sentido e sem saída, a apontar, inexoravelmente, desde que nascemos, para uma só direção: a morte –, as personagens cômicas e, também, até certo ponto, patéticas, de Simões Lopes Neto, não recorrem ao silêncio e nem acreditam que o mundo um dia terminará num soluço ou num gemido: ao fim e ao cabo, totalmente esquecidos de sua “dezenóvima” tentativa de “suicídio mútuo”, cantam, convidando o espectador ou leitor a rir e a celebrar a vida – que, com ou sem sentido (e mesmo que Jajá confesse que depois que deixar de jogar no bicho não encontrará mais atrativos na existência), é uma grande festa.

Se em *Amores e facadas* (ou *Querubim Trovão*) Simões Lopes Neto explora, através do nefelibata Aristeu, palavras e frases pouco comuns ou mesmo difíceis, em *Jojó e Jajá* abundam os jogos de palavras e as frases de efeito: “Jojô: Ouviste? O badalo do sino da sina deu o último toque! / Jajá: Toca! Que sina assassina! Portanto, nada feito? / Jojó: Tudo frito! Tive a última recusa, só temos uma porta aberta, para sair deste aperto fechado” (p. 299); “Jojô: De igualdades contraditórias! Vizinhos! Eu andava no mundo da lua, quando vi esta lua cheia! Fiquei aluado! E fui indo no crescendo... andei com os quartos pelos quintos do inferno... pois a lua não minguava!” (p. 304); “Jojô: Falarei, pois. Aparte aparte que em parte parte o completo êxito, não hesito. Suicidemo-nos outra vez!” (p. 305).

3.2.3.2 *Avatar* – Marcello Gama, poema dramático em versos, 1905.

Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa (2001, p. 748) classificaram o drama *Avatar* – que tem as seguintes personagens: Marcos (cabo de esquadra), Luzia (sua companheira) e Tia Rosa (tia de Luzia) – como “poema dramático” e, o segundo (1960, p. 254), chegou a vislumbrar nele um “fundo socialista”. De fato, o enfoque da peça recai sobre a fome e a miséria humana, decorrentes em grande parte da falta de solidariedade, mas daí a se ver, nela, um fundo socialista, vai uma enorme distância – a não ser que se considere socialismo e solidariedade como sinônimos.

Composto em versos rimados (a rima só é perceptível, nitidamente, na forma escrita), este drama em um ato de Marcello Gama (pseudônimo de um dos filhos mais ilustres de Mostardas e São José do Norte, então um só município: Possidônio Cezimbra Machado – 1878-1915) não apresenta exatamente “a descida do céu à terra”, que é, grosso modo, o significado da palavra “avatar”. Talvez a peça retrate, antes, “a descida da terra ao inferno”. A

tragicidade extremada da situação explorada faz com que o drama ultrapasse, de certo modo, os limites do verossímil.

Luzia vive, “há perto de seis anos”, um relacionamento “irregular e pecaminoso”, aos olhos de Deus e da sociedade, com o cabo de esquadra Marcos. Por ele, abriu mão de tudo que tinha (“Tudo, tudo deixei por seus beijos fatais: / conveniências, o mundo, a benção de meus pais...” – p. 16). Depois de muito rezar e pedir a Deus, teve um filho. E esse filho, agora, está à beira da morte. Seu peito secou (“Vê-lo gemer de fome / (que é esse o maior mal que a vida lhe consome) / e não poder lhe dar uma gota de leite / porque o seio murchou! E quer Deus que eu aceite / isto sem desespero e não pragueje e grite!” – p. 10); o soldo do marido é pouco (“O soldo? Se ele é pouco / para o aluguel e a venda... O Marcos vê-se louco, / anda sempre atrasado. Está medonha a quadra! / Depois, que magro soldo é o de um cabo de esquadra” – p. 14); o crédito acabou (“Fui à venda do André, contei-lhe a minha dor, / toda a nossa miséria, e pedi por favor, / a ele, que emprestasse ao menos a metade / do meu soldo. Negou. Toda a minha vontade / foi logo o esbofetear” – p. 22)...

É um mundo de gente desumana e sem solidariedade este que cerca as personagens. Vejamos o que aconteceu na Santa Casa: “... o doutor perguntou-me: o seu filho o que tem? / Eu disse, humildemente. Ele olhou com desdém, / até nojo, a criança... Isso me dói ainda. / E só eu é que sei como chorei na vinda...” (p. 12). Diante da proposição de Tia Rosa: “e se fosses falar à Maria Pequena? / Não a conheces, não? Manda o cabo falar; / manda ver se ela quer vir cá dar de mamar / ao teu filho” (p. 13), a resposta de Luzia é essa: “Pois sim!... Essa, só por dinheiro. / O Marcos já correu o vizindário inteiro” (p. 13).

Em meio a essa situação desesperadora, a mãe se revolta e blasfema e pede perdão a Deus, alternadamente: “Como posso eu ter fê e achar piedoso e justo / um Deus que me ameaça e me enche de susto?! / Enfim... Deus me perdoe... Nem sei o que dizia! / Desde que aqui não entra um clarão de alegria, / neste triste casebre, eu não sei o que digo: / Não sei mesmo se Deus é que é nosso inimigo” (p. 10). Decorreria essa situação, afinal, do fato de Luzia viver “em pecado” com o cabo Marcos? Na opinião da Tia Rosa, sim: “é que eu... sei que não és uma mulher à toa, / mas bem deves saber que Deus não abençoa / um filho que nasceu assim... sem casamento” (p. 15).

Depois da primeira recusa de crédito, Marcos faz mais algumas tentativas (“Fui a mais dois ou três: ao Chico... ao João do Prado... / roguei-lhes, supliquei, mas foi tudo baldado: / Não me atenderam... Cães! Se eu não pensasse em ti / os teria esmagado” – p. 23), para, enfim, recorrer ao seu superior (“Afinal, resolvi / falar ao capitão da quarta companhia. / Lá fui, à casa dele. Entrei, ele escrevia. / Mas em tudo o que eu faço o diabo se atravessa! / Vê o

que é não ter sorte: ao vestir-me, com a pressa / abotoei errada a blusa... assim... assim” – p. 23). Esse pequeno descuido, de haver trocada as “casas” dos botões, rendeu-lhe voz de prisão (– “Endireite-se, cabo, e recolha-se preso” – p. 23); ordem que, por sua vez, resultaria na morte do capitão.

Matando-o com um punhal que se encontrava sobre a mesa, Marcos rouba-lhe o dinheiro do bolso e foge até sua casa. Mas a tragédia ainda estava incompleta. Com a escolta militar cercando sua casa e sentindo-se acuado e ameaçado de fuzilamento, Marcos decide libertar seu filho do sofrimento: “Quero mesmo morrer, mas antes de morrer, / libertarei da vida esse pequeno ser. / Resta-me este poder: posso ao mundo poupá-lo” (p. 27). Dito isso, dirige-se ao berço e, segundo informa a rubrica, “lança-se sobre o filho e estrangula-o. Luzia procura impedir, mas é tarde. Recua então, de olhos espavoridos, numa expressão de loucura. Marcos, desvairado, encaminha-se para a porta, enquanto cai o pano”.

3.2.3.3 *Talitha* – Arthur Pinto da Rocha, Evangelho em 3 atos, em versos, 1906.

A peça *Talitha* – cuja ação se passa em uma aldeia da Província de Trás-os-Montes, Portugal, na atualidade – foi representada pela primeira vez no Teatro Apolo, do Rio de Janeiro, em Agosto de 1906. A peça seria alvo de inúmeras encenações nos palcos do Rio Grande do Sul: em Porto Alegre e Pelotas seria levada à cena no ano seguinte; no Teatro São Pedro, da capital, novamente, em 1908 e 1933; em Alegrete, em 1926; em Caçapava do Sul, em 1940.

No drama, que tem por personagens Talitha (18 anos), João Fulgêncio (Cura da aldeia, 80), Dr. Ruy Ornellas (médico, 25 anos), Joaquina (irmã do Cura, 65) e a Marquesa de Rilma (50 anos), o rio-grandino Pinto da Rocha (1864-1930) explora a temática religiosa (evidentemente, não da mesma forma que Joaquim Alves Torres, em *O dever*): trata da história da jovem Talitha, que foi abandonada – numa noite fria de inverno e ainda bebê – diante da porta da casa do Cura da aldeia, João Fulgêncio, e que fica cega aos dez anos de idade. Essa, porém, é a situação da heroína no início da peça, que narra sua cura milagrosa, o fim de sua orfandade e a realização de seu ideal amoroso.

No 1º ato, vários acontecimentos prometem mudar a vida da amargurada e descrente Talitha (“que destino fatal, que desgraçada eu sou!”; “tão pobre que não tenho um pai que me conforte, nem carícias de mãe que veja esta tortura...”; “enjeitada ao nascer, vivo esperando a morte...”; “mas eu creio também que o meu cruel tormento somente acabará no chão da

sepultura, onde tudo tem fim, embora tenebroso!...”). O jovem médico, Ruy, está convicto de que poderá restituir-lhe a visão:

E tão convencido
estou de que o Senhor a mão me guiaria
nesse instante feliz, que não hesitaria
um momento sequer... A simples catarata
é fácil de operar e em dez dias exatos
Talitha voltaria à luz que o céu desata
e que dá vida à terra, aos frutos e aos regatos!...
Pense, Talitha, pense e permita que eu faça
esse doce milagre (p. 25).

Além da expectativa da cura, o padre Fulgêncio recebe uma carta, na qual a mãe de Talitha comunica sua chegada para breve, com a intenção de “reaver” a filha, de modo que, logo, a infeliz órfã passará a ter uma mãe. E, por fim, o Dr. Ruy declara a Talitha o amor que sente por ela.

Mas nem todas as perspectivas apontam para soluções felizes. A promessa feita por Talitha, num momento de desespero – de que se, porventura, algum dia voltasse a enxergar, entraria “num convento a vestir o burel de freira Carmelita” –, coloca o Dr. Ruy num dilema: se tiver êxito em sua cirurgia, perderá Talitha para sempre.

De outro lado, também o velho Cura vive o seu drama: tanto a mãe de Talitha (“Quem sabe o que terá sofrido essa mulher?/ Sabe-o somente o céu, calcule-o quem puder./ E diz-me o coração que vou perdê-la em breve” – p. 34), quanto Ruy (“O casamento, sim, que vai arrebatá-la/ à nossa pobre vida... Está, porém, escrito,/ e Deus que o destinou há de por fim levá-la/ e nunca mais trazê-la aqui, junto de mim” – p. 56) ou o convento (“Pode ser, pode ser, mas recorda também/ a promessa que fez a nossa pequenita/ e, se ela conseguir outra vez a visão,/ lá se nos vai embora a meiga Carmelita...” – p. 57) fazem-no sentir-se ameaçado de perder, a qualquer momento, o seu maior tesouro: Talitha.

Ao iniciar o 2º ato, Talitha já foi operada. Passaram-se quinze dias e ela, finalmente, tirará a venda dos olhos. A expectativa se volta toda para o resultado da cirurgia. Tornará Talitha a enxergar? E se voltar...

Que vai sentir Talitha ao ver a luz do sol,
tantos anos depois de longa noite escura,
envolto o doce olhar num véu pesado e denso!
Vamos falar de nós, deste novo arrebol
que nos há de banhar o coração e a alma,
como um olhar de outono, uma alvorada calma,
quando ela abrir à luz a lânguida pupila
dos olhos ideais, tão doces e tão flavos,
que são como um casal de abelhas que assimila,
nas flores dos jardins, o louro mel dos favos.
Pensemos na expressão que o seu olhar vai ter
quando ela vir ao sol tão brancos os cabelos

do Senhor Cura... (p. 62-63).

O sucesso da operação faz com que o foco, agora, passe para outra luta de Talitha. E que luta é essa? A pergunta, feita por Ruy, é respondida pelo Padre Fulgêncio:

O encontro, à luz do sol, do amor e da promessa.
 Conheço-a muito bem. A alma branca de pérola,
 possui alguma coisa assim divina e cérula.
 Foi criada por mim, na doce região
 em que repousa a crença à sombra da oração...
 e sei que a pobrezinha, um dia, prometeu
 professar e vestir burel carmelita,
 se a Virgem lhe voltasse o seu perdido olhar (p. 65).

Diante da firme resolução de Talitha em cumprir sua promessa, Ruy apela ao Cura, o único com poder de absolvê-la e de livrá-la do compromisso – nem que, para isso, ele necessite inventar uma pequena mentira:

Não mente, Senhor Cura, o lábio quando salva:
 é áspera a mentira e tem a cor terrena,
 ao passo que a sua alma é branca, de açucena,
 e a sua frase é sã, é redentora, é alva!
 Em vez de sacerdote, a confessar a freira,
 seja Pai que dirige o coração da filha!
 (...)
(depois de uma pausa):
 Pois seja assim, meu Deus! E tu que o vês perdoa,
 porque há no meu pecado uma intenção tão boa,
 tão pura e tão leal, que eu sinto adormecido
 o velho coração por nunca haver mentido... (p. 67-69).

Antes que termine o 2º ato, o Padre conta a Talitha um sonho que teve à noite, no qual Nossa Senhora lhe aparecera, enviando a Talitha “um beijo de perdão”. O 3º ato transcorre na noite de natal. Chamado às pressas para atender a um velho cego, amigo de Talitha – o qual acabaria morrendo –, Ruy não pôde se fazer presente na missa, em que Talitha fez sua “reestréia social”. Antes da ceia, o Cura volta à casa em companhia de um grupo de jovens, que canta e dança a Ciranda.

E, finalmente, surge a Marquesa. Numa breve ausência de Talitha e Ruy, o Padre conta-lhe acerca da vida da filha, de como cegou aos dez anos de idade e sobre a cura recente, pelas mãos de Ruy – que, mais tarde se ficará sabendo, é um conhecido da Marquesa. Foi ela quem, diante da fragilidade da saúde de Ruy, recomendou-lhe o tratamento no sanatório daquela vila. A Marquesa tranqüiliza o Cura, quanto às suas intenções:

Atenda, Sr. Cura! A mãe que ora lhe fala
 também sabe que a dor o coração estala
 e não lhe vem roubar a luz dessa velhice
 tão cheia de bondade e simples de meiguice.
 A dor me fatigou e eu quero repousar
 de tantas aflições, e venho procurar,
 nesta aldeia tranqüila e sem perversidade,

a paz que não fruí na minha mocidade.
 Sou rica, felizmente, e quero ter um nicho
 onde acabe a existência: é, talvez, um capricho...
 Mas quero aqui viver ao lado desta filha... (p. 127-128).

A riqueza da mãe permite que Talitha e Ruy adotem as criancinhas do velho cego que morrera naquela noite. E, antes que a peça termine, com Talitha rezando um “Salve, Rainha”, ela própria fala de sua ventura:

Meu Deus, como é feliz a minha mocidade!
 Rasgou a mão de Ruy a doce claridade
 ao meu perdido olhar, depois a mãe de Deus
 envia-me o perdão do fundo azul do céu;
 e, dando luz à cega e vida à condenada,
 entrega-me a sorrir, no fim da madrugada
 do Natal de Jesus, a minha Mãe distante (p. 140).

Moacyr Flores (1997, p. 100) chama a atenção para o fato de que “quando o drama *Talitha* estreou em Porto Alegre, a crítica local condenou a peça como obra portuguesa na inspiração e na forma. *Talitha* segue a linha dos dramalhões europeus, que hoje corresponde às novelas televisionadas na parte da intriga”.

Aliás, essa não foi a única crítica à peça, que só possui bons caracteres. Guilhermino Cesar dedica quatro páginas à “polêmica sobre *Talitha*”, na obra *O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul* (DAMASCENO, 1975, p. 62-66). O próprio Pinto da Rocha junta à edição de *Talitha* (drama inspirado numa história verdadeira, segundo o autor) um enorme tratado sobre o teatro da época, no Brasil e no exterior, refutando, uma a uma, as críticas feitas a ele e a sua criação. Vale a pena ler esse estudo – mais até, talvez, que o próprio texto –, no qual o autor demonstra toda sua erudição. No mais, como opinou Moacyr Flores, “o dramalhão é interessante para a análise da religiosidade popular dos aldeões portugueses, transmitida aos brasileiros”.

3.2.3.4 *Às armas* – Manuel Faria Corrêa, Episódio dramático em versos, em 1 ato, 1921.

O episódio dramático de autoria do capitão são-gabrielense M. J. Faria Corrêa (1874-1954) – cuja edição é dedicada aos eminentes chefes Marechal Hermes Rodrigues da Fonseca e General de Divisão Luiz Barbedo – é um incitamento ao serviço militar e ao patriotismo. A cena se passa no refeitório de um hotel modesto. A guerra na Europa ainda não teve um desfecho definitivo. Portanto, é preciso guardar as extensas fronteiras brasileiras, para impedir que o Brasil entre na divisão dos países vencedores.

O velho Júlio Bento (voluntário da pátria, de 72 anos), seu filho, Júlio (reservista, de 19 anos) e Mário (namorado da irmã de Júlio e reservista de 19 anos) tratam de convencer João (um soldado “sorteado”, de 21 anos) das vantagens de se servir o exército. Vejamos um trecho:

ANDRÉ – Vais gostar da caserna! Andarás satisfeito!
 Eu me sinto feliz; regresso homem direito!
 Na esgrima me tornei mais ágil, mais robusto
 e nas aulas bebi, bebi, sem grande custo,
 bebi sofregamente! espírito sedento,
 a luz que me foi dada a meu entendimento.
 MÁRIO – Ouviste do Brasil?
 ANDRÉ – Que terra!... É o El Dourado!...
 terá róseo porvir; foi grande seu passado;
 sei quem na descobriu; os filhos que a elevaram;
 as lutas que travou; como a colonizaram;
 a data em que se fez nação independente
 e o dia em que Izabel, princesa, então, regente,
 o negro libertou do infando cativo.
 Sei porque sentimento a gente do Cruzeiro
 marchou unida e forte, e, em terra de vizinhos,
 tiranos castigou ousados e mesquinhos.
 Conheço como o povo, unido à Força Armada,
 bradou Democracia, aos sons de uma alvorada,
 e, senhor de si mesmo, em plena liberdade,
 deu morte ao Privilégio em nome da Igualdade (p. 10).

Apesar de todos os argumentos, João entende que a guerra é uma loucura e, mesmo correndo o risco de ser visto como um “mau cidadão” e um “torpe insubmisso”, não esconde seu horror pela farda: “Hei de fugir à Lei, que aponta e não escuta razões de inclinação. Jamais serei soldado!” (p. 13).

Quando João vai retirar-se da sala, um bilhete cai de seu bolso. O mesmo contém um soneto, escrito pela sua namorada. André, autorizado por João, lê:

João! Ama nossa pátria! É a terra florida
 de céu azul, escampo, e primavera eterna!
 Ela o merece tanto! E tudo nos convida
 a conservá-la n’alma, em afeição superna!

A fera do deserto, ao antro da caverna
 que ela viu ao nascer, não esquece na vida!
 Nos olhos lhe goteja a saudade mais terna,
 quando presa se vê, longe dali, ferida.

A Pátria é Mãe comum! Serve-a dedicado!
 Serás bom cidadão, se fores bom soldado!
 Cumpre este dever, de todos, o mais santo.

Eleito de minh’alma, espera-te a Bandeira:
 é a Pátria que te chama! É a terra Brasileira!
 Onde nascemos, João, e nos amamos tanto! (p. 20).

No final, um João comovido, além de render-se às palavras de sua amada Eugênia (note-se que esta procede exatamente como a Maria, de *Pátria*, de Aurélio Porto, ao incentivar o noivo a servir o exército), também recita um soneto, ao som do Hino Nacional, enaltecendo a Pátria e assumindo seu papel de defensor da mesma.

O “conflito” cidade versus campo (que aparecerá em várias das comédias que analisaremos mais adiante) é colocado, aqui, em termos do confronto dos homens que habitam cada um desses meios. Júlio Bento diz preferir “o homem de fora, que lá sempre viveu, mal aprumado embora, ao jovem dos ‘cafés’, vadio e petulante”; em cuja preferência é acompanhado por André: “O colono se mostra acima do elegante, como soldado. Vem, sem saber patavina, mas logo tudo apreende; acata a disciplina, respeita e cumpre a lei” (p. 18).

3.2.3.5 *A professorinha* – João Belém, opereta em 3 atos, 1928

Esta opereta de costumes gaúchos em três atos, de João Belém, com música do maestro Ernesto Barsani – cuja ação se passa num distrito rural de um município da campanha do Rio Grande do Sul, na atualidade – foi representada, pela primeira vez, em Santa Maria, pelo “Grupo Dramático e Literário Andrade Neves Neto”, na noite de 16 de outubro de 1928. Em Porto Alegre, a peça viria a ser representada no ano seguinte.

As personagens da opereta – muitas delas, engraçadas; todas, bem definidas – são bastante variadas: temos o fazendeiro e chefe político da região, o republicano Coronel Symphrônio; sua autoritária esposa, D. Marucas; a desiludida Quinota, filha do casal; o ignorante chefe do Conselho Escolar, Terêncio; o hoteleiro e líder comunitário, Zé Gonçalves; o escrivão Jeremias; o sub-intendente Cap. Porto, braço direito do Coronel; a “Professorinha”, Olympia, dotada de uma extrema bondade e capacidade de sedução; Prudente e Ernestino, os pretendentes ao coração da professorinha; Antonico, filho do Coronel, o eleito da professorinha; o caipira Porfírio; o divertido Negrinho; os talentosos trovadores Bento e Manduca.

Os dois primeiros atos se passam na fazenda do Coronel Symphrônio; o último, na escola. A peça inicia com o coro – integrado por várias das personagens nominadas e “gente do povo” – que, na presença do chefe político, reclama e reivindica uma escola:

Providências, coronel.
 Dê-nos escola, senhor,
 Prove que junto ao governo
 Você tem grande valor.
 É demais! Faz quase um ano
 Que não temos professora,

Nós não temos nossos filhos
 Só pra viver na lavoura...
 Queremos que eles aprendam,
 Saibam ler e escrever.
 Coronel! Que é manda-chuva
 Pode bem nos atender
 (...)
 Hoje em dia quem não sabe
 Muito bem ler e contar
 Faz uma triste figura
 Figura de envergonhar.
 Não negue, pois, Coronel,
 A este povo a instrução.
 Não se lembre dele só...
 Só nos dias de eleição (p. 4-5).

O Partido Republicano é duramente criticado na figura do Coronel, pelas suas promessas de véspera de eleição, via de regra não cumpridas. Cobrado pelos correligionários e espinafado, diante deles, pela própria esposa, D. Marucas (“Mas então, para que diabo você é *chefre*? Se não pode tirar seu filho da *militância*, se não pode mandar vir uma professora pro povoado! Então você não é *chefre* de nada, não manda nada, é um peru sem rabo” – p. 13), o Coronel é salvo pela nomeação da professora para o distrito.

Antes mesmo que Olympia, a professorinha, desembarque na estação (de onde sairá diretamente para a fazenda do Coronel, onde se hospedará), a preocupação dos habitantes da vila se volta para uma só questão: como mantê-la no lugar; como impedir que, terminado o ano letivo, ela imite as professoras anteriores, voltando para Porto Alegre? A conclusão a que chegam é que só o casamento a manterá entre eles. Prudente e Ernestino, dois dos jovens mais instruídos da localidade são incumbidos de tentar conquistá-la. O prêmio do vencedor? A própria professorinha!

O 1º ato termina com uma festa em homenagem à professorinha e, o segundo, principia com as palavras de Zé Gonçalves: “É o diabo, Coronel, é o diabo! O ano está se acabando; amanhã vem os exames, depois as férias e a professorinha nos deixa, como as outras” (p. 43). A verdade é tanto Prudente quanto Ernestino ainda não obtiveram sucesso na sua tarefa de conquistar Olympia, apesar de ambos se declararem apaixonados por ela.

Mas a história acaba bem para todos, após a entrada de um novo pretendente “na parada”: Antonico, filho do Coronel e D. Marucas, de licença no Regimento, volta para passar um mês com a família. “Correndo por fora”, atropela Prudente e Ernestino e acaba conquistando o coração da professorinha.

O 3º ato tem por cenário a escola. O ano letivo chegou ao fim e os melhores alunos serão premiados. A cena inicial desse ato, possivelmente vista como engraçada à época, é inconcebível de se ver no palco de um teatro, nos dias de hoje:

NEGRINHO – Pronto, *fessora*. Está tudo limpinho. Não tem um pozinho. Agora a Sra. dá licença *pra mim me aprontá pra vi* a festa. *Preciso mostrá* minha roupa nova e meus sapatos...

QUINOTA – Tens muita pressa... Precisas mesmo de algumas horas para fazer a *toalette*...

NEGRINHO – Hué! *siá* Quinota, eu também sou gente.

QUINOTA – Qual gente, nada! Tu és um filhote de macaco!

NEGRINHO – Hué, macaco!

OLYMPIA – Podes ir, Negrinho, vai preparar-te para a festa (p. 83).

No final, os alunos cantam o Hino do Rio Grande do Sul (que não é o Hino Rio-grandense, composto por Chiquinho da Vovó e musicado pelo maestro Medanha, que todos nós tão bem conhecemos).

Mesclando diálogos com canções, trovas e poesias, *A professorinha* apresenta – como era próprio das peças desse gênero – uma sátira aos costumes e à situação vigente. As críticas se voltam não apenas à política, ao analfabetismo e à insuficiência de investimentos do Estado na instrução e educação de seu povo; mas, também, ao “francesismo” reinante e, principalmente, à modernidade, que ameaça a tradição gaúcha.

Vejamos uma passagem em que a crítica recai sobre o analfabetismo. Na cena, o chefe político republicano e seu braço direito tratam da “arregimentação” de eleitores, para a próxima eleição:

SYMPHRÔNIO – E o Pedro, teu pião, já se qualificou?

Cap. PORTO – *Quê pucha!* coronel! Tem me dado água pela barba pra *le ensiná a assigná* o nome. Oh! índio burro! Faz 3 meses que ele borra papel e só aprendeu a *escrevê* até hoje o *premeiro* nome – Pedro. O Vasconcello da Conceição só *memo* daqui a 6 meses pode o bruto *escrevê*.

SYMPHRÔNIO – Também para que aquele diabo tem um nome tão grande...

Bastava Pedro só!... Pedro só!... Uma idéia... Qualifica ele com o nome de Pedro Sá.

Cap. PORTO – *Esprendido*, chefe! Boa idéia! “Pedro” já ele sabe *escrevê*... Falta só o Sá que ele pode *aprendê* num mês e pico. E temos já mais um eleitor garantido para eleição de março (p. 75-76).

A crítica ao “francesismo” reinante aparece, por exemplo, na seguinte fala de D. Marucas:

Vê? Nossa filha está embrutecendo? Também no meio de tanto bruto! Quando estava aqui a professora Mathilde, era outra cousa! A Quinota falava *franceis* com ela... Mas com essas meninas daqui, como é que a Quinota vai falar *franceis*, se elas não sabem falar nem brasileiro (p. 12).

Já a crítica à modernidade, que ameaça as tradições gaúchas, é recorrente na peça. Vejamos o seguinte trecho:

TERÊNCIO – Isso é que não, meu amigo, os tempos mudam. Os rapazes do meu tempo eram doutro feitio. Na campanha, todos eram gaúchos de verdade, montavam, laçavam e atiravam as boleadeiras que era um gosto... Hoje, raro é o rapaz que faz isso. O gauchismo está se acabando, seu! Os fazendeiros não andam mais a cavalo, andam de *otomove*... E os filhos não aprendem mais a domar potros, aprendem direito, medicina e que sei mais... Tudo *qué sé* doutor?

JEREMIAS – Quer o amigo dizer que daqui a alguns anos o gauchismo será uma lenda...

TERÊNCIO – Há de ser isso. No meu tempo também as meninas eras outras, muito mais fácil de se *chegá* nelas... não sabiam *lê*. Hoje é uma *desgracia!* O progresso está escangalhando tudo.

JEREMIAS – Nesse ponto você tem razão, seu Terêncio; encontra-se hoje na campanha, de quando em vez, meninas, que são quase doutoras... São raras, mas já se encontra (p. 53-54).

Também no longo poema “O gaúcho”, recitado por um aluno no fim da peça, a crítica à ameaça ao “gaúcho a cavalo” se faz presente:

(...)
 Entretanto o que é verdade
 É que um tal invento novo
 Mudando está, sem piedade,
 Costumes do nosso povo.
 Eu, porém, não sinto abalo
 Com os automóveis de luxo!
 Não troco por meu cavalo,
 Não troco, que sou gaúcho! (p. 109).

A crítica à modernidade – e as novidades, os modismos, a evolução da civilização, obviamente, provêm da cidade – suscita, também nessa peça, um confronto recorrente não só na literatura dramática brasileira desse período, mas também na gaúcha: o da vida urbana em oposição à vida rural – em que, via de regra, ocorre a valorização das virtudes campestres, em contraste com a degenerescência dos hábitos citadinos.

Logo no início da peça, Terêncio afirma: “Gaúcho sou, e daqueles bons que não se troca por nenhum *bonecrinho* da cidade”. Mais adiante, acusa a civilização de ser fresca, ao que Antonico retruca:

TERÊNCIO – Não sei se é fresca ou quente! Mas o que lhe afirmo é que a civilização concorre para este estado de coisas... À proporção que ela vai envolvendo as populações simples e rústicas, vai lhes corrompendo a austeridade dos costumes e a simplicidade dos hábitos. Veja! No seu tempo de moço, as moças de 15 anos andavam com vestidos que lhe cobriam o pé...

ANTONICO – Eu lhe dizia que a civilização corrompe a austeridade dos nossos costumes campestres e a simplicidade dos nossos hábitos... Os *cabarets*, hoje, existem em todas as nossas cidades de campanha, porque queremos imitar os grandes centros civilizados, onde eles abundam” (p. 58-59).

Ao falar de uma decepção amorosa, sofrida na cidade, Quinota atribui aos habitantes “urbanos” a pecha de dissimulados: “Eis porque sou pessimista, eis porque abandonei o colégio da capital e vim refugiar-me entre os meus, na campanha, onde as feições são sinceras... E a sinceridade é o apanágio das almas não envenenadas pela civilização” (p. 85).

A sinceridade – atributo máximo e exclusivo do homem do campo, que o diferencia do homem da cidade – é reverenciada também no discurso da professorinha Olympia, que é proveniente da capital:

Meus amigos, em nenhuma outra parte do mundo eu seria mais feliz do que aqui. Acredito também no destino. Foi ele que me trouxe a esta terra, onde só tenho encontrado almas simples e boas, corações bem formados. Na simplicidade tocante dos filhos da campanha, eu leio bem a sinceridade da alma gaúcha. O vosso carinho prendeu-me, os vossos costumes encantaram-me... A serenidade deste ambiente condiz com as aspirações de minha alma. Eu não parto, fico (p. 111).

A lembrança das revoluções de 1893 e 1924, pela proximidade, fez com que vários autores desse período (mesmo aqueles que tinham o propósito de apenas fazer rir) transportassem para seus textos a preocupação com o serviço militar e a defesa da pátria. Nessa opereta de João Belém, a questão é defendida pela personagem Antonico:

Eu estou contente e acho que o serviço militar é a melhor coisa inventada para *desmastrucar* os nossos rapazes da campanha, especialmente os colonos. Chega no quartel um colono, com uma cara de songa-monga, sem saber ler... Terminando o seu tempo, sai sabendo ler e escrever e com cara de homem. Perde aquele ar bisonho, apruma-se. É outro tipo! Eu, confesso, tinha acanhamento de falar com uma moça estranha. Até aos 13 anos vivi aqui, dos 13 aos 19 estive internado num ginásio de padres, onde falar em mulher era pecado. Voltei para casa e não teria perdido essa timidez campesina, se não tivesse ido para a caserna. Ali o camponês aprende a ser homem civilizado. Quando mais não seja, *desmastruca-se* (p. 56).

A semelhança do pensamento de Antonico com o da personagem André, de *Às armas*, de Manuel Faria Corrêa (texto escrito sete anos antes), é impressionante. Talvez se possa detectar, aí, uma possível influência de Olavo Bilac que, por essa época, publicou várias obras com títulos sugestivos como, por exemplo, *A pátria brasileira*, *A defesa nacional* e *Contos pátrios*. Contudo, estamos diante de um texto que foge ao teatro isento de tendências políticas e, mesmo, às questões sociais mais prementes.

3.2.3.6 *O professor dos cadáveres* – Erico Verissimo, *sketch* teatral, 1929.

O professor dos cadáveres, peça breve, escrita em 1929 (1972, p. 79) – e que o autor “por alguma razão” achou “melhor não incluir na coletânea intitulada *Fantoches*”, de 1932, segundo explica na “Nota Crítica”, que faz preceder ao texto, na edição de *Fantoches e outros contos e artigos* (1953) – é de difícil classificação. Verissimo se refere a ela como “uma tragédia miniatural”, ou mesmo como “dramalhão”: “A coisa toda tem um tom poético que lembra as novelas de rádio da atualidade. Como pude eu escrever tamanho dramalhão?” (1953, p. 106). Pedro Villas-Boas (1974, p. 537) classifica as produções de Erico Verissimo, na área da dramaturgia, como “peças teatrais breves”. Atualmente, o pessoal das artes cênicas refere-se a esse tipo de texto como *sketch* teatral.

O professor dos cadáveres e mais sete *sketches* de Erico Verissimo resultaram no espetáculo *Fantoches*, montagem do grupo Caixa de Pandora, vinculado à Associação de

Pessoal da Caixa Econômica Federal, com direção de João Pedro Gil, que fez temporada na Cia. de Arte, de Porto Alegre, nos meses de julho e agosto de 1987, sendo levado, posteriormente, a várias cidades do interior do Estado, no decorrer daquele ano, tendo participado, inclusive, em Festival Nacional de Teatro, no Rio de Janeiro (Prêmio de Melhor Ator, para Danilo Ferret).²⁴

A peça tem as seguintes personagens: Antônio, Maria, Dr. Cintra e Criado. A ação se passa num salão amplo da casa de Maria – a quem encontramos, no início da cena, relatando ao Dr. Cintra a causa do mal estar súbito de que foi acometido Antônio, seu marido: depois de muitos anos, o espírito de Febrônio (o professor dos cadáveres) voltara, para atormentá-lo. Para que o Dr. Cintra possa compreender exatamente o que está acontecendo, Maria se vê obrigada a fazer uma revelação:

MARIA – Antônio não é meu marido...

CINTRA (*surpreendido*) – Não compreendo...

MARIA – O meu marido é o professor Febrônio, aquele homem esquisito que toda a gente conhece pelo nome de “Professor dos Cadáveres”...

CINTRA – Continua.

MARIA – Foi há muitos anos... Eu era jovem. O professor, homem maduro. Frequentava a nossa casa, apaixonou-se por mim, pediu-me em casamento... Repeli-o. Achava-o antipático, repugnante... Ele me inspirava asco e medo... (*Suspira*). Mas meus pais não pensavam assim. Diziam que o professor era um sábio ilustre, de grande futuro e portanto constituía um excelente partido pra mim... Insistiram. Por fim, capitulei... Como não amasse ninguém, aceitei o professor Febrônio... (*Faz uma pausa. Enxuga os olhos*).

CINTRA – Coragem, vamos adiante...

MARIA – O que depois sofri só eu sei. O casarão em que fomos morar era grande e silencioso. Ficava no meio de árvores, longe da cidade, longe de todo o ruído. Parecia um túmulo. (*Mudando de tom*). Teve notícia das experiências científicas do professor?

CINTRA – Sim. Estava preocupado com descobrir um soro que fizesse reviver cadáveres...

MARIA – Sim. Tinha essa mania. Não pensava noutra coisa. Era horrível. A princípio empregava bichos nas experiências. Depois começou a comprar cadáveres de indigentes. Trazia-os pra casa às escondidas, de noite, envoltos em panos... (1953, p. 110-111).

Foi por esse tempo que Antônio aparecera em sua casa, em nome da Sociedade de Medicina, para condecorar Febrônio. Maria, apaixonando-se por Antônio, acabara fugindo com ele, para o estrangeiro – sempre perseguidos pelo marido traído, que agora está de volta e fazendo ameaças:

CINTRA – E onde está ele agora?

MARIA – Está na cidade de X... a duas horas daqui. Descobriu a nossa residência. Ameaçou...

CINTRA – Ameaçou? Como?

MARIA (*mostrando-lhe um bilhete*) – Leia.

²⁴ Os jornais *Zero Hora* (22/07/1987), *Jornal do Comércio* (27/07/1987) e *Diário do Sul* (07/08/1987) estamparam, em suas páginas, críticas relativas ao espetáculo, escritas por Cláudio Heemann, Maria Luiz Khaled e Antônio Hohlfeldt, respectivamente.

CINTRA (*lendo*) – “Antonio. Você entrou na minha casa onde eu vivia feliz com a minha ciência, a minha mulher e os meus cadáveres. Entrou, deixando-me uma condecoração e roubou-me a Maria. Espera. O dia da minha vingança vem chegando. Entrarei na tua casa: te deixarei aquela condecoração, que desprezo, e levarei comigo Maria, ou o cadáver da Maria. Febrônio”.

MARIA – Antônio está apavorado. Já não é o mesmo homem sereno doutros tempos. Procura escapar ao medo embriagando-se.

CINTRA – Tudo isso é muito estranho...

MARIA – No entanto, veja o que diz este jornal... (1953, p. 113).

O jornal noticia que o sábio que apresentou, há alguns anos, a sensacional tese “A ciência pode dar vida aos cadáveres”, agoniza num leito de hospital. Antônio, que agora se encontra na companhia da esposa, sente a presença do professor em toda parte. Seguindo uma voz que lhe chama, Maria se encaminha até a sacada. Quando o Dr. Cintra retorna à casa, trazendo com ele um jornal que noticia a morte de Febrônio, o Criado adentra a sala, anunciando: “Dona Maria... lá... caiu da sacada... no chão... sobre as lajes... morta” (1953, p. 116).

O professor dos cadáveres cumprira sua promessa – inclusive a de devolver a condecoração. Sobre a mesa, um atônito Antônio encontra um estojo negro, que contém a medalha de ouro, com incrustações de esmeraldas.

Verissimo explica o espírito macabro da cena: “Entre os treze e os quinze anos li intensamente Hoffmann e Villiers d’Isle Adam. Aos dezoito devorei Edgar Poe na famosa tradução de Baudelaire. Talvez esses autores sejam até certo ponto responsáveis por *O professor dos cadáveres*” (1953, p. 108).

3.2.3.7 *A dama da noite sem fim* –Erico Verissimo, *sketch* teatral, 1930.

A dama da noite sem fim, de 1930 (a data aparece à página 33, da edição comemorativa de *Fantoches*, de 1972) – que apresenta o mesmo tom macabro de *O professor dos cadáveres*, mesclado a um tom melodramático e a um forte determinismo – é, igualmente, de difícil classificação. O próprio autor se refere a ela como “dramalhão”. Na “Nota Crítica” que antecede o texto, na edição de 1953, ele diz: “Relendo *A dama da noite sem fim* vinte e dois anos após a data em que essa pecinha foi escrita, não posso deixar de achá-la um tanto ridícula nos seus tons de dramalhão, embora me pareça que a história, como tal, não seja de todo má” (1953, p. 24). Na edição de 1972, ele é mais enfático na classificação: “Neste meu dramalhão...” (1972, p. 28).

O *sketch* – que tem as personagens Mário, Luiz (seu irmão), Pedro (amigo de ambos) e Silvano (velho caçador das montanhas) – foi representado, pela primeira vez, no Instituto de

Belas Artes, de Porto Alegre, em 1956, e, posteriormente, integrou o espetáculo *Fantoches*, de que falamos ao analisar *O professor dos cadáveres*.

A ação se passa na cabana de Silvano, nas montanhas, local para o qual Luiz e Pedro acompanharam Mário, que lá se encontra por recomendação médica. Segundo Luiz, “se o clima das montanhas não lhe fizer bem... adeus! É melhor esperar o fim com paciência!”. Mais adiante, explica que Mário, “às vezes tem crises fortes, fica furioso. Frequentemente perde por completo a memória de todas as cousas. Depois vai se lembrando aos poucos...” (1972, p. 30-31). Pedro observa que Mário – que os dois vêem, lá fora, pela janela, tentando se lembrar de algo – “tem o aspecto de um homem que está à beira do precipício. Qualquer hora vem o desequilíbrio e a queda...”. A misteriosa e sinistra figura de Silvano alerta: “Não é o primeiro que cai no perau brabo”.

A observação que Verissimo anota, à mão, ao lado dessa última expressão, na edição comemorativa de 1972, merece ser aqui transcrita: “Escrevendo ‘perau brabo’ eu pagava o meu tributo à linguagem gauchesca, numa tentativa de me redimir do ‘pecado’ de fugir tanto aos temas literários regionalistas” (1972, p. 30). De fato, a exemplo do que ocorre na dramaturgia de Simões Lopes Neto, tanto a linguagem quanto o cenário gaúcho estão ausentes de sua produção teatral. Ele próprio chama a atenção, não só para esse fato: “Note-se que o autor continua a não situar geograficamente as suas histórias e a não deixar clara a nacionalidade de suas personagens. Neste conto, como do anterior [*A aquarela chinesa*], o Brasil está ausente. Como explicar isso?” (1972, p. 28).

Citamos, antes, “um certo determinismo”, que marcaria este texto, e, de fato, Mário – com seu caráter imutável, adquirido hereditariamente – é um perfeito modelo de herói do Naturalismo. Seu destino é determinado pela patologia, passada de pai para filho, como lembra Luiz, há várias gerações: “Sim... todos caem... todos. Pois não é mesmo? Porque havemos de constituir exceção, eu e o Mário? Todos caíram, avós, pais, filhos... Todos... um por um (...) É fatal... um por um... um por um... todos” (1972, p. 32).

Mário e Luiz passam a reconstituir a imagem de um quadro – que teria existido no corredor da casa de seus pais, há muitos anos – que continha a figura de uma mulher vestida de preto, com um véu escondendo o rosto, e que teria sido pintado por um louco. Diante daquele quadro (*A dama da noite sem fim*), o pai de ambos fora encontrado morto, certa manhã. Se a Maria de *O professor dos cadáveres* é guiada pela voz do ex-marido, em direção à sacada, da qual se precipita, o Mário de *A dama da noite sem fim* ouve a voz da própria, que o conduz em direção ao “perau brabo”. Vítima da mesma maldição, o irmão Luiz seguirá, inevitavelmente, o mesmo destino.

No fim da peça, Luiz faz quase o mesmo apelo do Oswald, de *Espectros*, de Ibsen (“O sol... o sol...”): “Luz! Luz! Tenho medo... Tão escuro... E se a noite não tem mais fim?? Luz! Por amor de Deus! Luz!” (1972, p. 39). No desfecho, Silvano deixa no ar a verdadeira identidade da “dama da noite sem fim”: “Sim, porque essa mulher de preto, certo, é a própria... (*E a palavra terrível que o caçador não chegou a pronunciar fica ressoando com um agouro na sala sombria*)”.

Segundo Verissimo, o tema da peça “me foi evidentemente sugerido pelos *Espectros* de Ibsen, cuja influência se faz sentida desde o início na apresentação das personagens, em que aquele ‘Silvano, caçador das montanhas’ lembra o velho Ekdal de *O pato selvagem*” (1953, p. 24).

3.2.3.8 *Noé* – Erico Verissimo, “farsa bíblica” em 4 atos, 1930.

Segundo consta na “Nota Crítica” da peça (1953, p. 48), a “farsa bíblica” *Noé* não foi incluída em *Fantoches*, mas foi publicada num dos suplementos literários do *Correio do Povo*, em 1930. A exemplo dos dois *sketches* que acabamos de analisar, este também fez parte da montagem do grupo Caixa de Pandora, levada à cena em 1987, da qual falamos ao analisar *O professor dos cadáveres*.

Nesta farsa, que tem por personagens Noé e seus três filhos, Sem, Cam e Jafé, Erico Verissimo cria uma segunda instância autoral, conforme indica na rubrica inicial:

Neste trabalho o poeta FAUSTINO apresenta uma versão nova e verdadeira do drama bíblico de que foi protagonista o velho NOÉ. A farsa foi adaptada ao ambiente brasileiro. Sem apriorismos religiosos. Honesta. Baseada em documentos hebraicos (1953, p. 49).

É sentado sobre uma pedra que o patriarca ouve, indiferente, mais que a voz, a decisão radical do Criador: decepcionado com o bicho homem – principalmente, em razão da malícia infinita, da corrupção e da iniquidade que assolam a terra –, o Todo-Poderoso anuncia ter resolvido “liquidar a massa falida”. Os únicos seres humanos a se salvarem da catástrofe serão Noé e sua família:

A VOZ (*troante*) – Durante quarenta dias e quarenta noites derramarei sobre a terra a água das nuvens. E a terra se inundará. E todas as criaturas perecerão.

NOÉ – Vai ser uma fuzarca dos diabos.

A VOZ – Faze pra ti uma arca de madeiras aplainadas. Untá-la-ás com betume por dentro e por fora. Vê lá: uma arca grande, forte... E de todos os animais de toda a carne meterás na arca dois, macho e fêmea, para que...

NOÉ (*interrompendo*) – Mas... isso não irá dar complicações? Esses negócios de família...

A VOZ (*contando*) – Faze o que te digo. Meterás na arca aves, répteis, bestas...

NOÉ – Bestas? Quer dizer que minha mulher e meus filhos também vão?

A VOZ – Claro. Levarás a tua família. E fecharás a arca. Então as águas do céu cairão sobre a terra, inundando-a. Compreendes?
 NOÉ (*coçando a cabeça*) – Compre... Mas... o diabo é que... O...
 A VOZ – Que é que há, homem?
 NOÉ – É que... eu preferia que me dessem uma lista dos animais... Francamente, sou fraco em zoologia... (1953, p. 50).

No 2º ato, as personagens se encontram no interior da arca. Antes que comece o dilúvio, um dinossauro tenta “pegar uma carona”. Noé, porém, mostra-se insensível e inflexível: “Não pode. Não está na lista. O dinossauro é um monstro antediluviano. Sejam práticos, não alteremos a história”. No fim desse ato, tem início o dilúvio. Jafé esfrega as mãos: “Vai ser uma farra notável!” (1953, p. 52).

No ato seguinte – entre uma briga e outra, envolvendo Sem e Cam –, a arca encalha em terra firme. Noé volta a ouvir a voz: “Noé! Sai da arca com a tua família e os bichos. O meu castigo se consumou. Já não há ser vivente sobre a terra. (*Pausa*). Mas estou um tanto arrependido da violência. Nunca mais amaldiçoarei a terra por causa dos homens. Nunca mais haverá dilúvio” (1953, p. 54).

No 4º ato – diante da promessa de que nunca mais haverá dilúvio e, portanto, punição ao homem –, Noé “toca a gozar a vida”. No interior de sua tenda, desfila, completamente nu e embriagado, diante dos filhos, horrorizados com a falta de pudor do velho pai. Enquanto Sem se retira para preparar-lhe um “escalda pés”, Noé revela, a Jafé, o seu plano:

NOÉ (*carinhoso*) – Ó Fefezinho, tu sabes que eu estou pensando num negócio da China?
 JAFÉ – Da China?
 NOÉ – Falo me... meet... taforicamente. Quero dizer um negócio fantástico.
 JAFÉ – Qual?
 NOÉ – Vou vender a arca pra primeira companhia de navegação que se fundar na terra. Apuro uns dinheiros e...
 JAFÉ – E...
 NOÉ – Caio no mundo. Toca a gozar...
 JAFÉ – Pai! Que blasfêmia! Lembra-te de que o Senhor te poupou do dilúvio porque eras justo e perfeito.
 NOÉ – Mas agora *s’acabaram los otarios*... Não haverá mais dilúvio (1953, p. 55).

Antes que a farsa termine, Noé sobe pra cima de uma mesa e faz um inflamado discurso, em que evidencia sua experiência de seiscentos anos sobre a terra, que o teriam levado a concluir, por exemplo, que “toda a sabedoria do mundo não vale um copo do róseo licor espumante das vinhas de Canaã” e que “não há força do céu ou da terra que se compare ao poder duns olhos bonitos de mulher”. Ao se dar conta de que tudo, a sua volta, “rebrilha ao sol” – e, mais que isso, de que tudo aquilo (vales, montanhas, rios, oceanos, horizontes, espaços...) lhe pertence, Noé incita seus filhos a saírem pelo mundo: “Erguei as vossas tendas por todos os cantos da terra. Multiplicai-vos. Conquistai. Bebei. Gozai”.

“No momento em que Noé, o herói da farsa, grita que toda a sabedoria do mundo não vale um copo do róseo licor das vinhas de Canaã”, observa Verissimo, “quem dirigiu a mão e o pensamento do autor foi Omar Khayyam cujos *Rubayat* o jovem boticário leu com paixão” (1953, p. 48).

Na rubrica inicial da peça, Verissimo escreve que “a farsa foi adaptada ao ambiente brasileiro”. Certamente para não ferir suscetibilidades, não diz ter transformado em brasileiro também o ingênuo, pândego e desonesto Noé, um legítimo protótipo dos “heróis” difundidos pelas revistas teatrais da época.

3.3 A dramaturgia produzida fora do Rio Grande do Sul

Assim como fizemos no segmento dedicado ao estudo da produção dramática local, começaremos também apresentando os números relativos à quantidade de autores gaúchos que produziram sua obra fora do Rio Grande do Sul – essencialmente, na então capital da República, o Rio de Janeiro – e os números acerca dessa dramaturgia.

Segundo os dados que conseguimos levantar, pelo menos 13 autores gaúchos produziram sua obra dramática longe de sua terra natal – uma obra bastante expressiva, se comparada com a dos 29 autores que produziram sua obra no Rio Grande do Sul: cerca de 100 textos. Como veremos adiante, a revista foi o gênero mais explorado pelos autores gaúchos, radicados fora do Rio Grande do Sul (mais da metade da produção), seguido de perto pela comédia. Já o drama mereceu a atenção de apenas três autores, que, juntos, produziram sete peças, nesse gênero.

Pelo menos oito desses autores tiveram a preocupação de perpetuar seus textos de forma escrita – seja através da publicação em livro ou periódico ou por meio de cópias datilografadas ou manuscritas. Assim, o que nos ficou como literatura dramática, totaliza cerca de 30 peças, das quais obtivemos exemplar ou cópia de 23 (dois dramas, oito comédias e 13 de outros gêneros ou formas teatrais).

Aqui, cabe igualmente registrar que alguns desses autores produziram parte de sua obra no século XIX – ou quase toda, como é o caso de Múcio Teixeira e Damasceno Vieira (o primeiro, escreveu pelo menos 15 de suas peças e, o segundo, 10, naquela centúria) – e que, outros, continuaram produzindo no período subsequente: Brício de Abreu, Marques Porto e Abadie Faria Rosa, por exemplo.

3.3.1 O drama

Eis a relação de autores e dramas do período: Mário de Artagão: *Janina** (1900); Gomes Cardim: *Orestes* (1920), *Não dá passarinho*** (1928) e *O jequitibá*** (1930); e Marques Pinheiro: *O álcool* (1913), *A renúncia* (1920) e *A lei suprema* (1929). Desses dramas, foram publicados o de Mário de Artagão (cópia pode ser obtida pelos interessados junto à Biblioteca Nacional de Lisboa, que possui em seu acervo exemplares da edição, por módicos US\$ 250,00) e os dois últimos de Gomes Cardim.²⁵

3.3.1.1 *Não dá passarinho* – Gomes Cardim, drama em 3 atos, 1928.

Diferentemente do que ocorre nos seus textos breves, que serão analisados adiante, as três peças longas do porto-alegrense Pedro Augusto Gomes Cardim (1864-1932), a que tivemos acesso – *Não dá passarinho* (1928), *O jequitibá* e *Caboclos* (ambas de 1930), todas em três atos e que nem o próprio autor classificou –, apresentam como característica comum o nativismo – marca essa, contudo, sem qualquer relação com o Estado de origem do autor. As três peças em questão têm por cenário as fazendas de gado e café de São Paulo e exploram os costumes e a linguagem próprios daquela região. Toda sua obra foi produzida e publicada em São Paulo e no Rio de Janeiro. Não consta que qualquer de suas peças tenha sido encenada em palcos gaúchos.

O drama *Não dá passarinho* tem mais de vinte personagens nominadas. As mais importantes, contudo, são, de um lado, o fazendeiro Antônio Alves (48 anos) e seu filho Dominginhos (23 anos); e, de outro, o fazendeiro Lucas Maldonado (55 anos) e seu filho Tinoco (25 anos). Além desses, Cotinha (21 anos, filha de um colono da fazenda de Alves – que acaba se tornando o objeto de disputa entre Tinoco e Dominginhos) e Melinha (17 anos, filha de Lydia, a “preceptora” das irmãs de Dominginhos, Miloca e Lili – que, a pedido de Alves, o filho trouxera consigo ao voltar de Paris), a quem Dominginhos tenta, de todas as formas, seduzir.

Na peça – calcada numa história pouco provável, uma vez que gira em torno da disputa de uma cabocla pobre e sem instrução, por dois amigos que acabam de voltar de Paris,

²⁵ Todos as peças teatrais publicadas encontram-se assinalados com asterisco (*). As informações sobre a publicação e, mesmo, sobre sua possível localização, constam em nota, no Apêndice. Os textos analisados neste estudo encontram-se marcados com duplo asterisco (**).

onde moraram cinco anos e de onde um deles voltou formado em Engenharia –, a hereditariedade, uma das principais características do Naturalismo, é ressaltada.

A personagem Dominginhos acaba seguindo uma trajetória bastante semelhante à do pai, Antônio Alves. Em tempos distintos, ambos passam anos em Paris, dilapidando o patrimônio dos pais. Os dois têm a mesma aversão ao trabalho e gosto idêntico pela aventura e pelo luxo, que os leva à ruína. O que os diferencia é que o pai se casa com uma dançarina francesa, ao passo que o destino do filho resulta indeterminado.

Apesar da extensão da peça – são mais de cem páginas, que ultrapassam facilmente a três horas de encenação –, a história fica, senão inconclusa, aberta sob diversos aspectos. Os principais confrontos que se vão armando, ao longo da peça, acabam ficando sem um desfecho. Para continuar satisfazendo seus próprios caprichos e, também, os do filho, Antônio Alves, por exemplo – já completamente endividado, sem gado e sem colonos para trabalhar –, vê-se forçado a recorrer a Lucas, em busca de mais um empréstimo. Desta vez, porém, dá a fazenda em hipoteca. Depois de patrocinar, com parte do dinheiro do empréstimo, uma estrondosa festa de São João, o leitor ou espectador, certamente, esperava assistir à derrocada do prepotente Alves.

Outro exemplo: Tinoco, apaixonado por Cotinha na adolescência, descobre que Dominginhos a engravidara, antes de partir para Paris (o filho nascera morto, sendo enterrado, pela mãe, junto a um pé de café). O enfrentamento dos dois ex-amigos até ocorre, quando Dominginhos está prestes a conseguir seu intento com Melinha:

TINOCO (*em atitude ameaçadora, voz seca*) – Onde vai com essa menina? (*No olhar de Dominginhos brilha um relâmpago de cólera.*)

MELINHA (*assustada, pronuncia, apenas, quase num gemido*) – Mamãe! (*Corre espavorida para a varanda, saindo pela vidraça da D. e volta à D. Há nesse momento uma estralada de bombas, dentro, na peça que está ardendo e a cena fica toda iluminada de forte amarelo.*)

DOMINGUINHOS – Esta agora! E que tens tu com isto? (*Toma um pouco para a E.*)

TINOCO (*entra, calmo, porém, seu olhar é turvo*) – Dominginhos, não te lembra que tens a quem prestar contas dos teus atos? (*Dominginhos encara-o*) Esqueces-te de que há um fruto de teus amores, uma prova do teu crime, dormindo, abandonada, à sombra de um pé de café?

DOMINGUINHOS (*irônico*) – Também já o sabes? Que tens com tudo isso? Não és meu tutor, nem pai dela.

TINOCO – Antes fosse pai dela; talvez a tivesse guardado melhor dessas garras sem escrúpulos, e eu não teria sofrido as do ciúme e do desespero, cravadas no coração.

DOMINGUINHOS – Olá...

TINOCO – Escapou-me. Pois bem... Sim. (*Aparece Cotinha, aterrorizada, entre os umbrais da porta da E. A.*) Eu também a queria; não para gozá-la e abandoná-la, como tu, mas porque a amava com toda a minh'alma. (*Cotinha leva as mãos à boca, para estrangular uma exclamação.*)

DOMINGUINHOS (*com um sorriso de escárnio*) – Então, porque não m'a disputaste? Eras o mais forte...

TINOCO (*tem agora a fisionomia mais branda e a voz mais feroz*) – Por que? (*Dolorosamente*) Porque te considerava meu irmão... Habitua-me a querer-te bem... A tua fraqueza era uma espora na minha estima por ti... exatamente por ser eu... o mais forte. (*Dominguinhos olha-o medroso, mas logo reage, sarcástico, lembrando-se do revólver que tem no bolso.*) Quando vi que ela te correspondia recolhi-me, entrei dentro de mim mesmo, para melhor ocultar, de todo o mundo, o meu segredo.

DOMINGUINHOS (*irônico*) – Herói!

TINOCO (*com um ronco de leão*) – Cuidado! Não brinques com a minha dor... E tu, fica-o sabendo, vais casar com ela.

DOMINGUINHOS (*irônico*) – Reparar o mal...

TINOCO (*terrivelmente ameaçador aproxima-se dele.*) – Vais casar com ela.

DOMINGUINHOS (*arrogante*) – Hein? Quem me obriga?

TINOCO – O teu dever.

DOMINGUINHOS – Talvez o meu dever seja outro... (*Ouve-se dentro rápido estralar de bombas e, tanto fora como dentro, em cena, é tudo iluminado por intenso clarão rubro.*) Cheguei d’Europa... nada sabia... enterraram uma criança no cafezal... Disseste bem: isto é um crime. (*Na fisionomia de Tinoco se vai espelhando ira feroz, conforme se denuncia o perverso pensamento de Dominguihos.*) Talvez prefira ir ao delegado de polícia.

TINOCO (*Com um ronco abafado, de um pulo, está junto de Dominguihos, e, cara a cara, boca a boca, cospe o insulto.*) – Canalha! (*Dominguihos, num ímpeto de raiva, recua um passo, levanta, enérgico, o chicote e vai desferir o golpe sobre o rosto de Tinoco. Tinoco, ágil, lança-lhe a mão esquerda ao pulso que segura o chicote, enquanto com a direita, rápido, puxa a faca que tem à altura dos rins, na cinta, e, curvando o braço para trás, vai rasgar-lhe as entranhas.*)

COTINHA (*com ânsia, tem acompanhado a cena, refletindo-se-lhe na fisionomia os sentimentos, por vezes opostos, provocados pelo diálogo incandescente dos dois e, agora, pela ameaça de morte que suprimiria um e inutilizaria outro. Por entre os dedos crispados com que preme os lábios, escapa-se-lhe um grito surdo.*) – Ah! (*Termina o clarão vermelho. Ouve-se, dentro, rápido barulho de rojões que sobem e estalam no ar.*)

VOZES (*dentro, F. D.*) – Bravos! Viva o fogo! (*Tinoco, ao ouvir a exclamação de Cotinha, lança rápido olhar para esta, suspende o golpe, e, com a mão esquerda, torce o braço de Dominguihos em enérgica flexão. Dominguihos quase ajoelha e, forçado, larga o chicote que cai no chão; Tinoco, então, deixa-lhe o braço.*)

DOMINGUINHOS (*endireita-se e, olhos na faca de Tinoco, para a qual não cessara de olhar, durante a luta, ainda apavorado*) – Tinoco, tinhas coragem de meter-me aquela faca? (*Isto deve ser feito, absolutamente, sem ridículo.*)

TINOCO (*com voz cavernosa*) – Se o teu chicote me toca... (*Com medonha ferocidade, voz opaca*) até ao cabo.

DOMINGUINHOS (*desviando o olhar*) – Eu... não daria; tenho gênio impetuoso, bem sabes, mas... era só o gesto...

TINOCO (*secamente*) – Casas com ela?

DOMINGUINHOS – Pois sim... Não precisa brigar... Eu também acho... enfim... é minha opinião... casarei (*Tinoco olha-o, desconfiado da sinceridade daquela afirmativa.*)

COTINHA (*aproximando-se.*) – Obrigada, Tinoco. (*Olhando de revés para Dominguihos.*) Quando eu me lembro... que... tenho nojo de mim mesma. Sou eu que não me quero casar; prefiro as cusparadas dos perversos à vergonha de ser mulher disto. Não, Tinoco, sou eu quem não quer (p. 99-102).

Mas, na última cena, fica no ar a ameaça de Dominguihos: “(*olhos vesgos pela raiva, punhos cerrados, sacode o chicote num gesto baixo*) – Cachorro... Hás de m’as pagar!... (*Olhos rancorosos, cravados à frente, como se ali estivesse o seu inimigo*) – Cachorro!” (p.105).

É também nessa última cena que a octogenária Mãe Lúcia justifica o comportamento e a índole de Dominginhos, atribuindo-os à hereditariedade. Na ocasião, explica, também, o título da peça:

DOMINGUINHOS (...) – Mãe Lúcia, porque sou tão ruim?! (...)
MÃE LÚCIA (*passando-lhe a mão, carinhosa, pela cabeça, afaga-o maternalmente*) – Não zanga... meu fio não tem culpa... (*olha-o, com profunda ternura e compaixão.*) Meu fio... é sangue quente... (*Repete a frase, enublado-se-lhe a voz como que a transformar-se na frase seguinte.*) É sangue quente... (*E com olhar apertadinho, embaciado, a pairar-lhe no espaço, em uma grande evocação de tempos idos... ela murmura para si mesma, quase no seu íntimo, voz sumida, este desabafo, longamente represo no fundo da alma*) Ovo de cobra... não dá passarinho... (p. 106-107).

Em *Não dá passarinho*, Gomes Cardim recorre freqüentemente ao linguajar caipira – grande parte das vezes, com a clara intenção de, tão-somente, provocar o riso. Veja-se o caso de Mãe Lúcia:

Às *veis* vinha da cidade a gente do seu Chico Ferrêra, todo mundo tratava eles *di* banda; *sinão*, tinha sempre *ua* viola... *frauta* e *sinfona*. E, às *veis*, o *nhô* Fidencio, um Zinho muito alegre, *lenhadô* no Sítio grande, vosmecê não conheceu ele, *acuntava ua'storas de sombração qui fazia ri tudo, intão-se* ele trazia seu *ficridis*. Sabe, um *trumento* grande com um *voção* muito grosso; mais isso... *faiz* tempo que Mãe Lúcia não vê ele, nem ninguém *c'o ficridis*" (p. 76-77).

Ou, então, do capataz Sebastião (“O seu Juquinha *mandô avisá* o *senhô*, em *particulá*, p’rá não *esquecê* daquela letra que *vence-se depois d’aminhá*. [...] Seu Tonho Arve, não *sesqueça* de me dá *mercuro* p’rá *curá* o *maiado*; aquela *bichera tá* grande... e afunda sempre” – p. 14), de Cazuzza (“Eh! Mãe Lúcia! Galinha ta de briga co’o leitãozinho *di nhá* Lili; ta picando ele tudo, ele quis *pegá mio* e ela *pinçou qu’ele* queria pinto... [...] E meu *sinhô m’insinô* qui não é p’rá *dizê* rabo, é *cadua*. Agorinha *mêmo*, eu falei p’ro Bastião do rabo da galinha e falei a *cadua*...” – p. 19), de Manduca (“É que o Santini, aquele que tem uma *famiage* comprida: duas *fia*, a *muié*, três *fio* e o genro; ele foi p’rá cidade, com licença, *tratá* de *uns negócio* decerto de *famia*, e não *vortô praquê* adoeceu de gripes; o genro *taí*, *veiu* *preguntá* se ele pode *arrecebê* pelo sogro” – p. 52) ou, ainda, de Borges:

Eu falava aqui p’ro seu *Tóninho Arves* [...] p’ra *explical* p’r’*ele* as *razão* de não *vim* cá tanta *veis*, é *qu’aquele* bocado de *cafézá* não é tão mesquinho e *sêmo* só *nois* *treis* a *tratá* dele, *proquê* *aquele* dois *veios vermeio* sabe? O dia é *pôco* p’ra *bebel*, *ficál* nas *alegria* e *cosinhal* elas. *Meneco pôco pôde judal* agora, coitado. Eu tenho le dado *aqueles pirulas*, mais o *dianho das maleita* tão *garrada* nele... (p. 22-23).

3.3.1.2 *O jequitibá* – Gomes Cardim, drama em 3 atos, 1930.

Em *O jequitibá* (1930) – peça que tem a metade da extensão e, também, a metade das personagens de *Não dá passarinho* –, Gomes Cardim segue apresentando o mesmo panorama

dessa última peça. Agora, porém, introduz um elemento fantástico na história: uma “mãe d’água”, que vive numa “aguada”, próxima de um enorme jequitibá.

Nessa peça, o fazendeiro Antônio Macaúbas (46 anos) e seu filho Nhôsinho (22 anos) reproduzem os perfis do fazendeiro Antônio Alves e de seu filho Dominginhos, de *Não dá passarinho*. Também aqui o pai gasta seu dinheiro com o filho que sai de casa para estudar, mas este só quer saber de passar seu tempo em festas.

A atenção da peça é dividida entre dois casais: Maneco (violeiro e capataz da fazenda de Macaúbas, 25 anos) e Maria (empregada de uma fazenda vizinha) e Nhôsinho e Sylvia (menina criada em casa dos Macaúbas e tratada como filha, 20 anos) – e, é claro, a estranha criatura denominada “mãe d’água”, que é evocada já na primeira cena, numa conversa entre Sinhá, Sylvia e Didi (mulher e filhas de Macaúbas, respectivamente):

DIDI – Ora, mamãe, a senhora acha bonito que ela venha se encontrar, todas as tardes, no jequitibá com o Maneco? É só ele dar um rasgado na viola e aí vem ela, a correr como uma franga desazada.

SINHÁ – Já são quase noivos... E, depois, a fazenda do seu Rubens é pertinho da nossa...

SYLVIA – Pois olhe, eu não vinha me juntar naquela árvore com o meu noivo, se tivesse algum...

SINHÁ – Pois é um bonito jequitibá. E que sombra que ele faz!

DIDI – Não admira. Dizem que é o rei da floresta...

SYLVIA – (*abaixando a voz*) – E a “Mãe d’Água”? Não tem cinco metros de distância do jequitibá...

DIDI (*apavorada, em voz baixa, ordena silêncio, olhando para a porta do F., que se acha aberta*) – Sciu!...

SINHÁ – (*mesma marca*) – Sciu!... (p. 7).

No início do último ato, Maneco comunica o desaparecimento de Maria. Suas suspeitas recaem sobre Nhôsinho, que deixara a fazenda, voltando para a cidade na tarde do dia anterior. Teria ele levado consigo a Maria? Quando Macaúbas, Maneco e alguns peões estão prestes a ir atrás de Nhôsinho, o fazendeiro recebe, das mãos de um caipira, uma carta do filho. Nela, Nhôsinho revela haver “tirado a honra a Sylvia”, antes de partir para a cidade. E mais: que pretende abandonar os estudos, para se casar com ela.

Comprovado o não envolvimento de Nhôsinho no desaparecimento de Maria, a suspeita se volta para um caixeiro viajante, que teria sido visto nas proximidades do jequitibá, na tarde em que Maria sumiu. E é exatamente essa personagem (O desconhecido) que, pouco depois, batendo à porta da casa de Macaúbas, em busca de pouso, esclarece o sumiço da noiva de Maneco:

O DESCONHECIDO – (...) Depois de passar por um moinho velho, pareceu-me ouvir alguém gritar, ali para os lados de um grande jequitibá. (Nhôsinho, os capatazes e caipiras levantam-se e olham firmes para o Desconhecido). Aproximei-me do jequitibá e vi uma cena horrível: uma rapariga, ainda moça e bonita, agarrava-se desesperadamente à árvore, lutando com um bicho enorme, pardacento, assim como uma cobra monstro que se esforçava para arrancá-la do jequitibá; afinal, como

não conseguisse apoderar-se de sua presa, começou a enleia-la na árvore. Então, aproximei-me daquela espécie de medonha jibóia e, encostando-lhe o revolver quase à cabeça, disparei. Vi que o bicho afrouxava os anéis e caía num rolo aos pés da árvore, rodando daí para o rio, onde, enroscado noutra, desapareceu na escuridão das águas. Apeei-me e segurei a moça que me pareceu desmaiada. Deixá-la ao pé da árvore era pô-la à mercê de outros monstros que por ali houvesse. Ergui-a na intenção de levá-la mais para diante, de onde ela, ao recuperar os sentidos, voltasse para sua casa. Mas, ao segurar aquele corpinho frágil da caboclinha, que ainda apresentava toda a sua beleza, fiquei horrorizado, por constatar que ela estava morta (p. 56).

Antes que a peça termine, ouve-se, fora de cena, os gritos lamentosos de Maneco, que se atira ao rio, para ir se juntar à sua Maria.

A exemplo do que ocorre no drama *Não dá passarinho*, em *O jequitibá*, a linguagem caipira é igualmente explorada – principalmente, através das personagens Miguel Ladino (“*Polcaria? Porque eu não guardo essas imundície... Ó mocinha, faça ele mi dá um gole desse diabo que ta chêrando tão bão. Mecê sabe, eu sô ladino, dêxa ele falá que sô trôxa...*” – p. 13), Zeca Moleiro (“Então parece que vai sê um infêlno, lá no pastinho do seu Ricardo. Seu Ricardo já não stá sastifeito. E, se de noite ele sôrta os animá, depois vem dizê qui eles fugiu! Mi parece que vai sê um tempo quente, não, seu Macaúba?” – p. 27) e o Caipira (“O mocinho me deu a calta e eu obedeci as olde, mas, mecê sabe, quem fais quarqué serviço percisa arrecebê uns cobrinho...” – p. 42).

3.3.2 A comédia

Mesmo perdendo para o gênero revista, a comédia é bastante expressiva se comparada com o drama. Eis a relação de autores, com sua respectiva produção no gênero cômico, no período de 1900-1930: Brício de Abreu: *A eterna comédia* (1924); Gomes Cardim: *Anita* (1914), *Lelé** (1929) e *Caboclos*** (1930); Matheus da Fontoura: *O arranha-céu** (1928), *Sua excelência, o senador** (1929) e *O que eu quero é dormir* (1930); Álvaro Moreyra: *Adão, Eva e outros membros da família*** (1925), *Noé e os outros* (1927) e *Arco da velha* (1927); Guilhermina Johnson Rocha: *Quarto separado* (1915); Abadie Faria Rosa: *Nossa terra*** (1917), *Longe dos olhos*** (1919), *Os sete pecados* (1920), *A filha da dona da pensão* (1921), *Levado da breca** (1922), *Dr. João André, médico e operador*** (1925), *Soldadinhos de chumbo* (1925), *Foi ela quem me beijou*** (1926), *O líder da maioria*** (1928) e *Sangue gaúcho*** (1930); e Múcio Teixeira: *Na ponte grande* (1904).²⁶

²⁶ Todas as peças publicadas encontram-se assinaladas com asterisco (*). As informações sobre a publicação e, mesmo, sobre sua possível localização, constam em nota, no Apêndice. Os textos analisados neste estudo encontram-se marcados com duplo asterisco (**).

3.3.2.1 *Nossa terra* – Abadie Faria Rosa, comédia em 3 atos, 1917.

Apesar de formado em São Paulo, toda a obra do pelotense Alexandre Abadie de Faria Rosa foi produzida no Rio de Janeiro. Não consta que qualquer de suas peças tenha sido representada no Rio Grande do Sul. Das peças que obtivemos cópia, a única que apresenta cenário gaúcho é *Nossa terra* (1917).

Segundo Lafayette Silva (1938, p. 167), esta seria a peça de estréia do autor. Contudo, Faria Rosa já tivera uma revista/burleta (em parceria com Arlindo Leal) encenada no Teatro São Pedro, do Rio de Janeiro, em 05/03/1915. Além disso, João do Rio, em sua “crítica”, que antecede o texto, na edição de *Nossa terra*, fala de outra peça – *O declive* – que estaria, então, em fase de montagem, pela Companhia de Leopoldo Fróes.

A peça, representada, pela primeira vez, no Teatro Trianon, do Rio de Janeiro, na noite de 23 de julho de 1917, pela Companhia Leopoldo Fróes, tem as seguintes personagens: Clara Ruiz Paranhos, Alice Paranhos, Elsa Schultz, Anna (velha criada da família Paranhos), Coronel Pedro de Freitas Paranhos, Mário Paranhos, Gustavo Schultz, Dr. Raul Noronha e Fritz von Helholtz.

O resumo de *Nossa terra* (1917), que transcrevemos abaixo, é de João do Rio²⁷ e consta na introdução da própria obra:

É apenas isto: – “Um rico negociante alemão, viúvo e com uma filha a quem faz todas as vontades, é íntimo de uma família brasileira, pai rico, mãe bondosa, dois filhos, a menina que vai casar e o rapaz, que naturalmente estima a filha do negociante. Essa menina, Elsa, vive quase na casa da família brasileira. As notícias da guerra e a corrente aliadófila dos brasileiros colocam o alemão num estado de irritação terrível. Ele alivia-se grunhindo desaforos, que os velhos amigos amainam. Ora, precisamente a notícia do torpedeamento do PARANÁ exacerbou ainda o alemão, que vê ser impossível explicar razoavelmente a fúria teotônica. No dia do pedido de casamento da filha do dono da casa – chegam de repente as notícias dos conflitos, dos incêndios. O alemão perde a cabeça e vocifera. O rapaz, que ama Elsa, ama ainda mais a nossa terra. Toma a palavra e, com a aprovação geral, expulsa o alemão de casa. Para obstar que Elsa tenha o menor contato com os seus ex-amigos, o negociante alemão põe-na pensionista num colégio distante e dá-lhe como noivo um recém-chegado teuto-brasileiro, flagrante caricatura desses espíritos de disciplina do povo alemão. Mas o alemão está isolado e furiosamente triste. Mas Elsa está ferida e, por consequência, amando mais. Consegue, assim, vir visitar a amiguinha, cujo casamento é no dia seguinte. E quando está na sala, chega o seu ex-noivo, que é soldado voluntário. Elsa veio com o teuto-brasileiro, que lhe obedece cegamente e a espera no jardim. À vista do voluntário, ela diz o seu amor. Que importa a casmurrice de seu pai? Ela não, ela é brasileira e, como brasileira – graças a Deus! – capaz de conseguir tudo quanto deseja. E consegue. À humilhação do pai ela faz compreender que a culpa é dele, porque não se insulta a terra dos outros, ao homem que ama ela mostra amá-lo mais, porque nada mais nobre do que amar a nossa terra,

²⁷ João do Rio é o nome literário de Paulo Barreto, um colunista e contista que traduziu *Salomé* e *O retrato de Dorian Grey*, de Oscar Wilde, para o português. Segundo Erico Verissimo (1996, p. 87), esse autor “escreveu belas páginas sobre o Rio – seus costumes, religiões e povo. Era sofisticado e, como Wilde, acreditava que ‘a vida imita a arte’ ao invés da arte imitar a vida”.

e a todos demonstra que, seja como for, é inútil impedir o amor de uma mulher que não só ama a terra em que nasceu, como o jovem que sabe defender essa terra acima de tudo. E, como o velho alemão, para não perdê-la, resigna-se, o jovem teuto-brasileiro tem uma compensação: é padrinho do casamento” (p. 11-12).

O entusiasmo com que João do Rio saúda a nova revelação do teatro brasileiro se justifica, porque Abadie Faria Rosa foi, dentre todos os dramaturgos gaúchos das três primeiras décadas, de fato, o autor que produziu algumas das comédias mais criativas e divertidas. Do que disse João do Rio, talvez se pudesse questionar, hoje, apenas sua afirmativa de que “*Nossa terra é uma comédia deliciosa*”.

Além do assunto, mais próprio, parece-nos, para o drama que para a comédia, o tratamento conferido aos dois primeiros atos – excetuando o sotaque alemão do Sr. Gustav, pai de Elsa, e de Fritz, o jovem teuto-brasileiro, que insiste em irritar Elsa, falando alemão – é essencialmente dramático. Toda a tensão do conflito – que, em razão do enfrentamento de brasileiros e alemães, culmina no rompimento de uma longa relação de amizade entre duas famílias e no fim de um grande amor – só se desfaz no terceiro ato – este, sim, um ato cômico por excelência –, quando Elsa resolve contrariar o destino que lhe reservara o pai.

Aliás, Elsa contraria o desenho de sua própria imagem, construída no primeiro ato: deixa de ser a garota infantil – que passa o tempo inteiro repetindo: “Papá, vou te dar um beijo porque vieste comigo”, “Papá, vou te dar um beijo, porque vieste abraçar Alice” –, para se transformar numa jovem extremamente astuta, que consegue enredar seu pai e seu noivo com suas artimanhas, de tal modo que, quando estes se dão conta, o casamento com Mário já é fato consumado.

Como dissemos, a peça se passa em Porto Alegre (no preâmbulo consta: “Em Porto Alegre, arrabalde do Menino Deus, nos nossos dias”). No entrecho, encontramos várias passagens que falam da capital gaúcha: “Mário contou-me que o povo está reunido à rua da Praia. Receiam-se, hoje, acontecimentos ainda mais graves” (p. 17); “Não. Porto Alegre está hoje em verdadeira polvorosa. (...) Há para mais de 5 mil pessoas no maior desatino” (p. 43); “Não. Mudou-se. Há um tempo! Soube, depois, pela filha do Dr. Flores, que o pai fôra morar para o arrabalde dos alemães, lá para os lados dos Moinhos de Vento” (p. 85).

3.3.2.2 *Longe dos olhos* – Abadie Faria Rosa, comédia em 3 atos, 1919.

Longe dos olhos (1919) é outra comédia que, a exemplo de *Nossa terra*, guarda relação com a Primeira Guerra. A ação dessa, porém, passa-se no Rio de Janeiro – cenário, aliás, de todas as demais peças de Abadie Faria Rosa. Em pelo menos três de suas comédias –

Longe dos olhos, O líder da maioria e Sangue gaúcho – as personagens retratadas fazem parte do mundo aristocrático decadente e/ou em transformação, da então capital do Brasil. O conflito entre defensores do Império e da República; entre pais conservadores (que continuam insistindo em determinar o destino das filhas) e pais liberais; entre os “encantadores” e “melindrosas” e os “almofadinhas”..., enfim, o conflito entre o passado e a modernidade é constante.

Longe dos olhos tem as seguintes personagens: Gastão de Lara Santos, Tenente Arthur Drummond, Antônio Victor dos Santos, Boaventura José Braz, Dr. Bernardo de Mello, Carlinhos Seixas, Paulo de Mello, Firmino (*chauffeur*), D. Gertrudes Buarque dos Santos, Sylvia de Lara Santos, Odette Noronha, Mme. Laurinda de Lara Santos, Sra. Wanda Noronha de Mello, Marieta Seixas, Rosinha Saraiva, Viúva Georgina Marcos Pedrozo e Braulina (criada).

Representada, pela primeira vez, pela Companhia Leopoldo Fróes, no Teatro Trianon, do Rio de Janeiro, na noite de 23 de julho de 1917, a comédia – cuja ação se passa “na véspera da partida da esquadra que esteve na guerra ao dia seguinte da sua chegada, de volta do teatro das operações” – gira em torno da história da família do decadente capitalista Antônio Victor dos Santos, casado com Mme. Laurinda de Lara Santos e pai de Sylvia e Gastão. Logo no princípio da peça, em conversa com o açambarcador Boaventura, Antônio define sua situação:

Julguei-me rico. Acostumei-me a este trem de vida extraordinário. Fui herdando, fui mantendo a aparência sempre com o mesmo aparato e hoje sinto-me... (...) Tenho tudo hipotecado, bem o sabes. Amanhã ou depois será o “crack”. Ah! É uma coisa horrível. E não é por mim. Por eles só. Minha mulher nunca soube o que fosse uma provação. Minha filha, meu filho acostumaram-se à satisfação de todos os seus desejos. E agora... (p. 14).

Credor de Antônio, o solitário e rústico Boaventura (que enriqueceu durante a guerra, exportando cebolas, banha, toucinho...), interessado em sua filha Sylvia, insinua-se como um possível salvador:

O que eu precisava era de um entesinho, uma mulherzinha que gostasse um pouco de mim, sentisse por mim qualquer coisa, tivesse por mim alguma simpatia, uma pequena cuja ligação fosse além do interesse... Ah! Mas isso não pode ser. Seria muita felicidade – dinheiro e amor. Quem sou eu? Sou um rude, um homem de negócios, um açambarcador como por aí me chamam (p. 16).

A partida do tenente Arthur, namorado de Sylvia, com a esquadra brasileira rumo à guerra na Europa, é providencial para os planos de salvar a família Santos da ruína, principalmente para Mme. Laurinda (mulher gananciosa, que já devorou duas heranças do

marido, segundo revela a sogra Gertrudes), a quem cabe a tarefa de convencer a filha a aceitar o pedido de casamento de Boaventura.

No 2º ato, Sylvia enfrenta a mãe e só sucumbe quando esta lhe revela a situação da família:

LAURINDA – Esta nossa vida... todo o trem desta casa... o Gastão no seu modo de viver... o teu luxo... o meu... tudo, tudo isso embarçou os negócios de teu pai... Ele, então, teve de lançar mãos de hipotecas da fazenda, desta casa, dos móveis... para não nos privar a nós de qualquer cousa.

SYLVIA – Coitado!

LAURINDA – Essas hipotecas complicaram-se... Não sei como. As necessidades de dinheiro continuaram... Teu pai sem fazer nada... Gastão nunca trabalhou... Foi assim que ele teve de recorrer a amigos, para evitar a penhora.

SYLVIA – É então um sacrifício que me pedem?

LAURINDA – Não. Apenas a nossa e a tua própria salvação.

SYLVIA (*calma, pausada*) – Tranqüilize-se. Pode ir. Continuaremos como dantes – eu, a senhora, papai, Gastão... O mesmo luxo, o mesmo aparato na casa, a mesma vida. Diga a papai...

LAURINDA (*angustiosa*) – Sylvia!

SYLVIA – Que me sacrífico.

LAURINDA (*indo a ela*) – Minha filha!

SYLVIA (*afastando-se e saindo*) – Não, minha mãe.

LAURINDA – Mas... que vais fazer?

SYLVIA – Endireitar-me. Enxugar os olhos. Lavar o rosto. Pôr um pouco de pó de arroz (*irônica*) para vir ter com o meu noivo... (p. 106-107).

Os planos de Antônio, Mme. Laurinda e Boaventura, contudo, correm o risco de fracassar, pois Arthur, depois de treze meses longe, retorna da guerra – exatamente no dia do casamento de Sylvia e Boaventura. Num encontro às escondidas, com Sylvia já vestida de noiva, Arthur fica sabendo do verdadeiro motivo que levou sua amada a trocá-lo por outro.

Se, em *Nossa terra*, é Elsa quem enfrenta o pai e o noivo, responsabilizando o primeiro pelo amor que sente por Mário e pelo Brasil e convencendo o segundo a abrir mão do compromisso assumido, em *Longe dos olhos* é Gastão quem enfrenta os pais (mais a mãe que o pai) e o noivo da irmã: aos primeiros, responsabiliza pelo fato de o haverem tornado um inútil (“Que culpa tenho: criaram-me assim. Não souberam dar-me uma direttriz. Educaram-me assim, à solta, satisfazendo-me todas as minhas vontades. Não sou nada porque meus pais não me ensinaram como deviam” – p. 171); e, ao segundo, demove-o da idéia do casamento com a irmã, conforme revela o próprio Boaventura: “O Dr. Gastão abriu-me os olhos. Ele tem razão. Os seus argumentos são irrefutáveis. Convenceu-me. Também era muita felicidade junta. Com a autorização que acabo de ter do Comissariado pelo telefone, ganho aí, em menos de uma hora, para mais de 50 contos” (p. 179).

No fim, a história acaba bem. Pelo menos, para Sylvia e Arthur. A questão financeira da família não se resolve, mas isso... é apenas um detalhe.

Quem realmente dá as tintas da comédia *Longe dos olhos* é Gastão, personagem cercada por inúmeras mulheres – principalmente por Odette, que é apaixonada por ele –, mas que foge do casamento como o diabo foge da cruz. No final, ante a ameaça de perder Odette para o agora descompromissado Boaventura, Gastão sucumbe: “Odette é minha noiva!”. E arremata: “O senhor poderá açambarcar gêneros de primeira necessidade. Mulher não é assim batata ou manganês que se compra às toneladas” (p. 179).

3.3.2.3 *Adão, Eva e outros membros da família* – Álvaro Moreyra, comédia em 4 atos, 1925.

Apesar de totalmente ausente da Semana de Arte Moderna, quando se quer falar do teatro nacional naqueles anos em que o movimento modernista buscava revolucionar a cultura brasileira, um único nome é imediatamente lembrado: o do porto-alegrense Álvaro Moreyra (1888-1964). Fala-se, via de regra, de seu *Teatro de Brinquedo*, mas pouco se comenta acerca da literatura dramática por ele produzida.

Álvaro Moreyra não é, em termos de dramaturgia, como muito estudiosos afirmam, autor de um texto só. Além de *Adão, Eva e outros membros da família* (1925)²⁸, esse autor escreveu pelo menos mais três comédias: *Noé e os outros* (1927), *Arco da Velha* ou *Espetáculo do “Arco da Velha”* (1927) e *Jardim sem grades* (sem data); uma pantomima: *Circo* (1932); uma revista: *Tudo é carnaval* (sem data); e mais dois textos não classificados: *Cabaré, café, sarau e etc. e tal e Cocaína* (ambas sem data). A maioria desses textos consta no catálogo *on-line* da SBAT (apesar das insistentes buscas, as mesmas acabaram não sendo localizadas nos arquivos daquele órgão). Portanto, o único texto que obtivemos para análise é, efetivamente, sua peça mais famosa.

Adão, Eva e outros membros da família é uma comédia em quatro atos, que “narra” a ascensão social de três personagens, originalmente nomeadas de *Outro, Mulher e Um*: o primeiro, um ex-representante comercial, que deu um golpe na empresa em que trabalhava – logo, um ladrão; a segunda, uma prostituta; e, o terceiro, um mendigo. Além dessas personagens, a partir do 2º ato, temos ainda: Redator que acumula, Secretário, Contínuo, Teatral, Jovem poeta, Datilógrafa, Escritor, Amigo, Cômico, Velha, Velha atriz, Moça e

²⁸ Há controvérsia quanto a data efetiva da escritura dessa obra, já que a mesma aparece em praticamente todos os estudos como sendo de 1927 (em 10/11/1927 ocorreu sua estréia no Cassino Beira-Mar, no Rio de Janeiro). Na orelha da edição do SNT (1959), consta: “Esta comédia é de 1925, época em que, por exemplo, ‘duzentos contos’ era uma quantia ‘vultuosa’”. A peça foi publicada, pela primeira vez, no Rio de Janeiro, por Pimenta de Mello & Cia., em 1929.

Criada. A peça estreou no Cassino Beira-Mar, do Rio de Janeiro, no dia 10 de novembro de 1927. Em Porto Alegre, ela seria apresentada no Teatro São Pedro, em 1938.

O 1º ato se passa numa praça, segundo o autor, “depois da meia-noite. Recanto de jardim público. Uma lâmpada colabora com o luar”. As três personagens principais são apresentadas. A *Mulher* – que fala de suas inclinações para o teatro – convida *Outro* para um programa, em sua casa. Este, mergulhado num conflito – o golpe que deu e que revela a *Um*, assim que a *Mulher* se retira –, recusa o convite. *Um* se apresenta como mendigo, que mora naquela praça. Sendo *Um* dotado de um raciocínio poético-filosófico bastante original, o *Outro* logo vê nele um aliado, para o projeto que tem em mente: a fundação de um jornal. *Um* recusa, pois tem seus próprios planos: abrirá uma agência de informações... falsas. No final do ato, os dois se despedem com um “até logo”.

O 2º ato transcorre na sala de redação de um jornal da tarde – “O Estandarte”, cujo dono e diretor geral é, obviamente, *Outro*. Três anos se passaram (*Outro*: “Lá vão três anos...” – p. 73). A *Mulher* é, agora, amante de *Outro* e faz o maior sucesso – não só entre o pessoal da redação do jornal (Redator que acumula, Secretário, Redator teatral, Contínuo, etc.), mas também nos palcos dos teatros da cidade, em que é a mais bem sucedida atriz (*Que Acumula*: “Conquistou um lugar de destaque no nosso meio teatral. O reclame não adiantaria se ela não tivesse talento. Alia o talento à elegância. São tão raras as atrizes que sabem vestir!” p. 92).

Quase no final desse ato, reaparece *Um*, para aconselhar a *Outro* que deixe a *Mulher* e se case (“Não aconselho. Aviso. Olhe se um dos seus amigos, da política, dos quais depende, apesar de tudo, o encontra com ela e ela dá para chamar ao homem, ‘Meu santo!’ Meu santo, um político! É um inimigo nas suas costas...” – p. 78). Ante a resistência de *Outro*, frente à idéia do casamento, *Um* sugere: “Arranje, então, uma amante na sociedade, uma senhora decorativa, que freqüente os salões, conheça a Europa, colecioner autógrafos” (p. 79).

O 3º ato tem lugar no *living-room* da casa da *Mulher* – que, com uma festa-jantar, comemora a inauguração de seu bangalô (na verdade, um prédio mandado construir por ela). Novas personagens são introduzidas: Ator cômico, Velha, Moça, etc. É a primeira vez que *Outro* vê a *Mulher*, após o rompimento do “namoro”. Na festa, encontra-se também *Um*, que é inquirido por *Outro*, quando ficam a sós, no final do ato:

OUTRO (*rápido, excitado*) – Desde que cheguei aqui e o encontrei entre os convidados dessa mulher, sufoco uma pergunta: como foi que o senhor veio ter a esta casa?

UM – De automóvel...

OUTRO (*explosão*) – Desista do ar de escárnio. Não há mais platéia! Responda-me sério!

UM – Dificílimo...

OUTRO – Achava essa mulher “inconfessável”, quando ela era minha amante!

UM – Achava...

OUTRO – Agora, aceita um convite dela, senta-se na mesma mesa com as relações dela!

UM – Bem viu...

OUTRO – Por quê?

UM – Porque...

OUTRO (*gritando*) – Por quê?

UM (*baixinho*) – Mistério... O amor... O velho amor que recomeça sempre como o mar... *La mer, la mer toujours recommencée*... É de Paul Valéry... O Sr. não conhece... (*Saindo*). Vamos ao bacará... (*Sai*).

OUTRO (*morde a boca, apanha o boneco de pano, fixa-o estupidamente, estupidamente o atira longe, engasgado de ódio*) – Literato! (p. 118-120).

O 4º ato – brevíssimo se comparado com os atos precedentes – transcorre no mesmo jardim, “de há anos”, do primeiro ato. Nada mudou: o banco, a árvore, a lâmpada, a hora. Vindos, cada um de um lado, de “algum teatro, de algum concerto, de alguma recepção na academia”, *Outro* e *Um* se encontram. *Um* agride *Outro* com bengaladas, em razão deste último ter-se vingado com a publicação de uma matéria no jornal, em que *Um* foi alvo de difamação. *Outro* se defende: “Tirou-me, com um plano vil, a mulher de quem eu gostava. Não pude mais suportar a sua arrogância, o tom de alto com que me tratava. Vinguei-me. Tenho um jornal. Tenho força! Escrevi aquelas verdades a seu respeito” (p. 124).

Quem aparece para apartar a briga dos dois é a *Mulher*. *Outro* e *Um* não só fazem as pazes, como o primeiro ainda acaba aceitando o segundo como seu sócio no jornal. Antes que a peça termine, *Outro* revela a transformação proporcionada pelo poder: ao ver dois maltrapilhos na praça, primeiro dirige-se a eles, com desprezo, chamando-os de “desclassificados”; depois, observa: “Não sei como a polícia consente esses miseráveis pelas ruas!” (p. 130).

Osmar Rodrigues Cruz (1956 citado por SOUSA, 1960, p. 246) registra as seguintes palavras do mentor do *Teatro de Brinquedo*, após o final dessa experiência bastante próxima do modernismo:

Eu queria um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar. Um teatro com reticências. O último ato não seria o último ato... justamente, eu queria o Teatro de Brinquedo, que tinha a legenda de Goethe – A humanidade divide-se em duas espécies: a dos bonecos que representam um papel aprendido, e a dos naturais, espécies menos numerosas, de entes que vivem e morrem como Deus os criou... Um teatro de bonecos? Sim. Mas suponho que nessa estação do século XX, os bonecos, de tal maneira aperfeiçoados, dessem a sensação de gente de carne, osso, alma, espírito... Por que de brinquedo? Porque os cenários imitavam caixas de brinquedo, simples, infantis.

Essa idéia do teatro de bonecos, Álvaro Moreyra a coloca, explicitamente, no final de *Adão, Eva e outros membros da família*:

MULHER (*voz lenta, sumida*) – Vamos comer?

OUTRO (*também*) – Estou com fome.

UM (*também*) – Não acredito.

MULHER – Não acredita?

UM – Não.

OUTRO – Por quê?

UM – Porque os mortos não comem. E a minha última opinião sobre nós é que nós morremos.

MULHER – Cruzes!

UM – Cortaram os nossos fios. Tivemos princípio, meio, fim. Contamos uma história. Fim...

OUTRO – Fim!...

MULHER – Fim?...

UM (*enquanto a cortina se fecha, bem lentamente*) – Era... uma vez... e... entrou por uma porta... saiu pela outra... acabou-se a história... (p. 132-134).

Assim como ocorre em algumas das peças de Abadie Faria Rosa, o casamento, tratado como uma catástrofe na vida dos homens, é motivo de riso. Vejamos a reação do Secretário, ante o pedido de um amigo para a publicação de uma “notícia de casamento”: “Oh! Que duas pessoas se casem, admito! Mas, que ainda por cima, peçam para publicar nos jornais!... isso eu acho um exagero!...” (p. 65). Quando *Outro* recusa a possibilidade de se casar, o raciocínio de *Um* é o seguinte: “Quem subiu tão rapidamente a tamanha altura não deve temer sacrifícios...” (p. 79). A mulher também recebe um tratamento pouco ameno. Na opinião de *Um*, “as mulheres acreditam em tudo que não existe. Em mais nada” (p. 102).

Ainda que o título da comédia remeta aos primórdios da humanidade, seu painel é de fim dos tempos, principalmente nas intervenções de *Um* (para quem “o essencial é dizer. Não há sentimentos. Há palavras”):

CÔMICO – Doutor...

UM – O senhor está ficando fora do mercado. A delicadeza desaparece das criaturas, de geração em geração... Entramos no período da brutalidade universal...

VELHA – Bem dito!

UM – Um homem polido, dentro de pouco tempo, espantará. Hão de olhá-lo como fenômeno.

QUE ACUMULA – Não é tanto assim.

TEATRAL – A polidez, muitas vezes, é preguiça.

UM – Um moribundo, há dois séculos, recebendo à última hora uma visita teimosa, dessas que não saem, murmurou-lhe no suspiro final: “Desculpe... sou obrigado a morrer na sua presença”. Esse moribundo não fez discípulos.

ESCRITOR – Não há mais discípulos...

UM – Fez discípulos a denominada “educação moderna”, que é, sem tirar nem pôr, aquilo a que os nossos avós chamavam “falta de educação”. Não é verdade, minha senhora?

VELHA – É verdade. Mas, estou muito moça para ser sua avó... (p. 98-99).

Para *Um*, “as Sagradas Escrituras são as únicas escrituras em que um homem de negócios ainda pode confiar...” (p. 111). Mais adiante, permite-se imaginar o fim do mundo:

Suponho que o fim do mundo vai ser uma imitação daquelas antigas fitas cinematográficas, não se lembram? Uns corriam na frente, outros atrás, ninguém sabia a razão de tal corrida... De repente, tchá! – todos dentro d’água!... Aliás, se o fim do mundo for desse jeito, não apresentará nada de escandaloso, porque, desde o início, é desse jeito. Eu corro, tu corres... todos correm... (p. 112).

O homem parece já ter chegado a todas as conclusões possíveis. O raciocínio do *Escritor* segue na mesma linha amargurada e pessimista de *Um*: “Nascemos sozinhos, vivemos sozinhos, morremos sozinhos...” (p. 113); mas para *Outro*, ainda há solução e uma saída: “Necessitamos de quem nos mostre a verdade. (...) Necessitamos de quem veja as coisas como as coisas são e assuma a responsabilidade de ser sincero! Só deste modo conseguiremos progredir, corrigindo o que está errado!” (p. 115).

Também nesta comédia o “francesismo” reinante merece uma passagem – só que, dessa vez, não em forma de crítica, mas de um deboche dirigido àqueles que entendiam que recorrer ao uso do francês na literatura era uma falta de patriotismo:

OUTRO – Traga os seus artigos. Não gostei do de hoje. Se tivesse vindo, eu mostraria os pedaços para modificar. Detesto citações em francês. O povo não compreende.

ESCRITOR – Uma frase de La Fontaine, conhecidíssima.

OUTRO – Para que citou um escritor estrangeiro? Não possuímos escritores nossos? Falta de patriotismo! É por isso que este país não progride! (p. 67).

Diante do que disse Álvaro Moreyra, acerca do teatro que pretendia fazer, talvez se pudesse ver a representação do próprio autor na figura do *Escritor*, já que ele expressa aquele mesmo desejo:

Teatro é negócio. Precisa de lucros. Para que arruinar os empresários? Eu queria um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar... Um teatro com reticências... O último ato não seria o último ato... Continuaría na sensibilidade e na inteligência dos espectadores... (p. 58).

3.3.2.4 Dr. João André, médico e operador – Abadie Faria Rosa, comédia em 3 atos, 1925.

A comédia *Dr. João André, médico e operador* foi representada, pela primeira vez, no Teatro Rialto, do Rio de Janeiro, na noite de 1º de outubro de 1925, pela Companhia Jayme Costa-Belmira de Almeida. A peça – cuja ação se passa num consultório médico-cirúrgico – tem as seguintes personagens: Dr. João André, Pedro, Raul, Belmiro, José Sanchez, Bonifácio, Nair, Laura, Carmen, Thereza, Carlota, Carlotinha e Geny.

Trata-se de uma comédia com estrutura de ação e diálogos ágeis, que permitem a movimentação e o ritmo próprios do gênero. A trama é interessante e divertida, com personagens engraçadas e bem definidas. Escrita para fazer rir, a peça é rica em peripécias e surpresas e tem como herói um médico de pouco mais de 30 anos, “especialista em moléstias de senhoras”, que se envolve, amorosamente, com todas as suas pacientes. Suas tentativas de driblar as amantes (nas quais conta sempre com a ajuda do criado Belmiro), para que as

mesmas não esbarrem, umas nas outras, em seu consultório, suscitam inúmeras confusões e, inclusive, a adoção de procedimentos médicos equivocados.

Sua namorada titular no momento é Laura, mas esta já está perdendo seu lugar para uma nova conquista: Carmen, esposa do “manso” advogado José. Tem, ainda, Thereza, a amante que gosta de apanhar; Geny, que é casada e mora em São Paulo, mas vem ao Rio só para se tratar com o Dr. João André; e a jovem Carlotinha, que sofre de crises nervosas e é sempre levada ao consultório pela mãe Carlota, que acalenta o sonho de ver a filha casada com o médico.

A única personagem feminina – exceto Carlota, é claro – que não tem um envolvimento amoroso com o Dr. João André, é a enfermeira Nair. E é exatamente ela que, arditamente – como se verá mais adiante –, faz com que todas as “pacientes” de seu chefe tomem conhecimento de seu envolvimento com as demais. E é assim que, de um momento para o outro, o Dr. João André se vê sozinho, bem na véspera do Natal:

JOÃO (...) Tudo contra mim.

RAUL – Que é que tens?

JOÃO – Devias perguntar o que é que não tens.

RAUL – Vá lá: o que é que não tens?

JOÃO – “Flirts”, namoros, nem um só para amostra. Nem mesmo a Carmen para, ao menos, gozar-lhe o olhar divino no “reveillon” do Glória.

RAUL – E porque não? Brigaste com ela também?

JOÃO – Eu não briguei com ninguém, foram elas que brigaram todas comigo, logo na véspera do Natal.

RAUL – Carmen, também?

JOÃO – Pior que briga! A estas horas como estará a coitada!

RAUL – Mas que ouve?

JOÃO – Imagina que sem estar doente, arrumei-lhe no braço uma injeção de terebentina, injeção que só se dá na nádega, quando se quer provocar um abscesso de fixação.

RAUL – E por que fizeste isso?

JOÃO – Para disfarçar. O marido entrava na ocasião em que conversávamos... Não houve outro remédio (p. 68-69).

Mais adiante, ficar-se-á sabendo porque razão Nair afastou, de perto do Dr. João André, todas as mulheres:

JOÃO – Até agora você era de uma indiscrição absoluta, de uma humildade tocante. Subitamente... Não compreendo. (*Pausa*). Não. Agora fale, senão fico embaraçado, sem saber se foi Belmiro, se foi você, se foi Pedro...

NAIR – Não. Fui eu. Mas o doutor me perdoe.

JOÃO – Como? Você? (*Pausa*). Diga então tudo. (*Pausa*). Diga. Não tenha medo.

NAIR – “Seu” Dr. Pedro disse que se o senhor um dia ficasse sozinho, desamparado, que era capaz de mudar de vida, sossegar, trabalhar... casar...

JOÃO – Agradeço-lhe muito o cuidado que toma por mim, mas não posso permitir que suba além da sua condição de mera empregada. Não tenho ninguém por mim que me possa governar, nem pai, nem mãe. (*Pausa*). Até você, que sempre julguei uma rapariga exemplar, agir assim contra mim.

NAIR – Pensei que agia bem.

JOÃO – E vai daí...

NAIR – E vai daí... eu. Não. Foi irresistível. O Dr. Pedro disse-me aquilo. Como um lampejo, tive a intenção. Mas dissipou-se logo.

JOÃO – E então?

NAIR – Depois, agi guiada por uma força estranha à minha vontade.

JOÃO – Não compreendo.

NAIR – Nem eu. Deu-me aquilo ao ver todas essas mulheres em volta do senhor.

JOÃO – E despachou-as.

NAIR – Sim.

JOÃO – Mas é de entontecer a gente. E como fez para as despachar? (*Há uma pausa*). Diga. Já agora diga tudo. Despachou uma a uma?

NAIR – Uma a uma.

JOÃO – E preparou a injeção de terebentina que dei em dona Carmen, propositalmente, sabendo que provocaria um abscesso?

NAIR – Sabendo. O senhor havia dito.

JOÃO – Mas é incrível! (*Pausa ligeira*) E depois fez entrar o marido, obrigando-me a utilizar-me da injeção?

NAIR – Sim. (*E como que fora de si, reanimando-se aos poucos*). E aguicei o ciúme da corista, para que ela entrasse quando dona Laura lá estivesse. E provoquei a revolta de dona Geny, para que ela lhe lançasse em rosto que não era resto... E... E só senti-me bem, quando o vi abandonado, isolado na vida, com o coração vazio...

JOÃO – Nair! Será possível! (*Como quem varre uma idéia da cabeça*). Ah! Não! Não pode ser. É um sonho, uma alucinação. Era muito no dia de hoje! Era o maior presente do natal! (*Ela está ao lado dele: fitam-se*). Que olhos!... E eu que nunca havia reparado. Céus! Tens um jeitinho... quando eu podia pensar! E este teu andar! (*Ela não diz palavra, sorri... E, depois, cai-lhe nos braços, ocultando o rosto no peito de João*) Ah! Meu amor, tu é que és o meu primeiro, o meu verdadeiro, o meu único amor! (p. 76-77).

Mas Nair não é como as demais mulheres da relação do Dr. João André: é uma moça honesta, que só se entregará a ele casando. Decidido a se “regenerar”, o médico mulherengo ordena a seu motorista que vá até a casa do pai de Nair e o traga a seu consultório, para pedir-lhe a mão da filha. Nesse ínterim, porém, Laura aparece no consultório e o médico logo se esquece de Nair. Azar dele, porque Laura não viera para reatar a relação e, sim, para lhe dizer “umas poucas verdades”.

Sentindo-se rejeitada, Nair vai buscar consolo nos braços do Dr. Pedro, um médico residente, há muito apaixonado por ela. Assim, quando o pai de Nair aparece no consultório, a saída encontrada pelo Dr. João André é surpreendente: “Desculpe-me tê-lo incomodado... Mas a alegria era tanta que não resisti. (*Todos estão suspensos às suas palavras*). Seu Bonifácio, mandei chamá-lo, para pedir a mão de sua filha... para... o meu amigo Dr. Pedro Benevides, interno da minha clínica” – p. 87.

Mas o Dr. João André não acaba sozinho: Thereza, a amante masoquista, volta para ele, “roxinha por apanhar uma sova!”.

3.3.2.5 *Foi ela quem me beijou* – Abadie Faria Rosa, comédia em 3 atos, 1926.

A comédia *Foi ela quem me beijou*, de Abadie Faria Rosa, foi representada, pela primeira vez, no dia 3 de agosto de 1926, no Teatro Cassino, do Rio de Janeiro, pela Companhia Jayme Costa. A peça – cuja ação se passa num prédio em reforma, na cidade do Rio de Janeiro – tem as seguintes personagens: Clementina, Maurício, Bibi, Nilza, Ernesto, Zezé, Pintor, Juquinha, Silva, Beltrão, Jacyntha, Rosa e Investigador.

De todas as comédias de Abadie Faria Rosa (falamos, evidentemente, das que tivemos oportunidade de ler), a mais divertida e com intriga mais engenhosa é, indiscutivelmente, *Foi ela quem me beijou*. Nessa peça, Clementina – mãe de Nilza (que é apaixonada pelo “pé-rapado” Ernesto) e tia de Bibi – dá uma verdadeira aula sobre “como agarrar um marido... para a filha”. A vítima de suas artimanhas e tramóias é o comerciante Maurício, que se autodefine como sendo “um celibatário por princípio, por temperamento e por experiência”.

A exemplo de Clementina e sua família, Maurício – que foge do assédio de Jacyntha, viúva e dona da pensão em que mora – está à procura de uma casa para alugar. No bairro em que vivem, porém, os imóveis disponíveis para esse fim são escassos. Como os dois se interessam pela mesma casa, que é grande e está em fase final de reforma, Clementina – que chegou primeiro e, por isso, tem a preferência – faz a Maurício uma proposta de sublocação de um quarto e sala. Para isso, porém, impõe uma condição: o estabelecimento de um “parentesco da afinidade” ou, mesmo, “uma promessa de parentesco futuro”.

Para que o leitor tenha uma idéia da hilaridade dessa situação e do poder de convencimento de Clementina, permitimo-nos transcrever a cena XII, do 1º ato:

CLEMENTINA – É deste modo que se ensina um grosseirão desses.

MAURÍCIO – Mas ele não fez por querer...

CLEMENTINA – Não faz mal, aprende. Então se entra assim de chapéu na cabeça onde se acha uma senhora? Depois era preciso afastar mais um concorrente à casa [o concorrente, se verá depois, é o próprio proprietário].

MAURÍCIO – Bem, bem. Vamos ao nosso caso. (*Ele já está nervoso e gaguejando*) Qual é essa misteriosa situação, esse quase parentesco que não percebo e que devo aceitar para poder morar no apartamento? Já agora estou decidido a tudo, contanto que me veja livre da tal viúva.

CLEMENTINA – Já viu que não tenho papas na língua. Pois bem. Basta que o senhor se torne noivo.

MAURÍCIO (*Num pulo*) – Heim?

CLEMENTINA – Apenas isso.

MAURÍCIO – Eu noivo? (*Solene e gago*) A senhora tem coragem de dizer a um homem que timbra em manter uma linha de cavalheiro perfeitamente equilibrado que fique noivo, para poder morar numa sala?

CLEMENTINA – É uma condição que tem por fim manter a moralidade do meu lar.

MAURÍCIO – Mas eu é que não posso aceitar essa condição. (*Gaguejando*) Sou um homem que sei porque tenho a cabeça em cima do pescoço.

CLEMENTINA – Ouça o resto e depois esbraveje à vontade. É assim que o senhor age lá no seu negócio?

MAURÍCIO – O casamento para mim não chega a ser nem um negócio.

CLEMENTINA – Se não é um negócio, que é então?

MAURÍCIO (*Fora de si e gago*) – É uma maroteira, uma patifaria, um logro, uma loteria em que só há bilhetes brancos. Mas vá lá, fale.

CLEMENTINA – Já sabe. Sou uma mulher franca.

MAURÍCIO (*Ar zangado*) – Já vi. Prossiga.

CLEMENTINA – Pois bem. Tenho uma filha, que não é gorda, e conta apenas 22 anos.

MAURÍCIO (*Solene e gago*) – Minha senhora, que tenho eu com isso? A senhora quer empurrar a um celibatário impenitente uma filha para que ele se case com ela, comprometendo-se antes mesmo de a conhecer?...

CLEMENTINA – Quem falou aqui em casamento, homem de Deus?

MAURÍCIO – Ah! Então? Não é para casar... Cai-me a alma aos pés

CLEMENTINA – É, mas também não é para o que o senhor pensa. Veja lá. Sou uma mulher honesta e minha filha é um anjo de candura.

MAURÍCIO – Então para que é? (*Gago*) Para namoro só. A senhora quer que eu banque apenas o noivo de sua filha, não é?

CLEMENTINA – Quero. Exijo como condição principal do aluguel.

MAURÍCIO – Mas a senhora é cega: não vê que isso é pior, que assim acabarei comprometendo sua filha e comprometendo-me a mim mesmo?

CLEMENTINA – Eu que sou mãe é que sei porque não se dará o que tanto receia.

MAURÍCIO – Não sei ser noivo de ninguém e a senhora quer me sujeitar a uma situação ridícula para um homem que foge acintosamente do casamento.

CLEMENTINA – Ah! Meu caro amigo, eu disponho de uma casa vazia e quem agora dispõe de uma casa vazia pode exigir tudo do locatário. O dono desta casa quer 900\$000 de aluguel e mais fiança de negociante matriculado e mais três meses de depósito e mais dois anos de contrato, além de cinco contos de luvas. Eu peço por três peças apenas 500\$000, nada de luvas, nada de fianças, mas desejo que o homem que venha morar aqui me preste ao menos o apoio moral do seu convívio.

MAURÍCIO – Quer saber uma coisa: o simples fato da senhora ter em casa uma filha e uma sobrinha em idade de casar era o suficiente para eu recusar toda e qualquer proposta de sua parte.

CLEMENTINA – Pois bem. Fique onde está e dentro de seis meses ou menos o senhor estará casado, ou cousa pior ainda.

MAURÍCIO – Se for preciso vou para um hotel.

CLEMENTINA – Na idade do senhor é um desastre. Acabará sofrendo do estômago.

MAURÍCIO (*Sempre que fica zangado gagueja um pouco*) – É preferível a acabar escravo dos caprichos de uma mulher qualquer.

CLEMENTINA – Sabe que mais: sua alma sua palma. Acabo de fazer um grande esforço para prestar-lhe um obséquio extraordinário.

MAURÍCIO (*Gaguejante e seriíssimo*) – Minha senhora, o noivado é a saleta da entrada da casa mal assombrada que é o casamento.

CLEMENTINA – Pensa que encontrará facilmente nesta época moradia sem exigências, talvez mais perigosas para um solteirão como o senhor?

MAURÍCIO – Paciência. Defender-me-ei com unhas e dentes da viúva.

CLEMENTINA (*Assustadora*) – Veja lá o que vai fazer. Eu de minha parte lavo as mãos como Pilatos. Quis salvá-lo, em troca de um pequeno serviço. Depois não se queixe.

MAURÍCIO – A senhora fala de um modo.

CLEMENTINA – Vejo as cousas longe. Sou franca.

MAURÍCIO (*Comovido*) – A senhora me assusta, a senhora me apavora, a senhora me convence. Não há outro remédio. O destino vai assinar a sentença da minha morte.

CLEMENTINA – E então?

MAURÍCIO – Aceito.

CLEMENTINA – Ainda bem. E não me agradece o serviço que lhe presto?

MAURÍCIO – Ah! Ainda tenho que lhe agradecer?

CLEMENTINA – É da educação.

MAURÍCIO – Então... muito obrigado.

CLEMENTINA – Não tem de que. Se o senhor não aceitasse era-me impossível alugar essa casa tão cara e com exigências de contrato tão descabíveis. Agora espere-me aqui um momento.

MAURÍCIO – Que vai fazer?

CLEMENTINA (*Saindo*) – Vou chamar minha filha que ficou lá fora no jardim com a prima, vendo as flores.

MAURÍCIO – Já, não. Para que?

CLEMENTINA – Ora... Essa é boa... Para lhe apresentar a sua noiva... (*E sai sem nada ouvir*).

MAURÍCIO (*Indo atrás dela, terrorizado e gaguejando*) – Não... Faça favor... Tem tempo... (*Voltando*) Minha noiva! (*E cai sentado sobre uma barrica*) A que está sujeito um homem solteiro que precisa de casa hoje em dia no Rio de Janeiro! (p. 18-21).

Isso é apenas o início do calvário de Maurício, nas mãos de Clementina. Quando aquele se dá conta, já é fiador do contrato de locação do imóvel:

CLEMENTINA – (...) E esse proprietário vem ou não vem?

SILVA – Mas o proprietário sou eu.

CLEMENTINA – Por que não disse ainda há pouco, quando me interrompeu?

SILVA – A senhora não me deixou falar.

CLEMENTINA – Pois comunico-lhe que fico com a casa.

SILVA – Isto agora!

CLEMENTINA – Como isto agora?

SILVA – Conhece as condições?

CLEMENTINA – Conheço. Aceito-as todas.

SILVA – Vamos. Em primeiro lugar quem é o seu fiador?

CLEMENTINA – O meu fiador! (*Ligeira pausa. Apontando o fiador*) Aqui, o meu futuro genro. (*E vai buscar Nilza pela mão. É um espanto geral*).

SILVA – Heim? Que diz?

MAURÍCIO (*Estupefato e gaguejando*) – Mas... mas... mas...

(...)

CLEMENTINA – Se recalcitrar, perdemos a casa. (*Alto*) Agora beije a sua noiva (p. 26).

No dia dos anos de Nilza, a noiva, esta recebe um belo buquê de cravos, com um cartão de Maurício. Esses cravos, é claro, foram entregues pela floricultura a mando de Clementina, que, antes, fizera a filha acreditar que Maurício estaria apaixonado por ela e só não se declarava em razão de sua timidez. Quando o pobre celibatário, já desconfiado da trama de Clementina, tenta esclarecer o mal-entendido acerca das flores, acaba ainda mais comprometido com Nilza:

MAURÍCIO (*Solene, sério, de súbito, para Clementina a gaguejar*) – Dona Clementina, eu desejo falar em particular com a senhora.

CLEMENTINA (*Para as duas*) – Vai marcar o dia. (*Para Maurício*) Pois não... Mas primeiro complete as suas felicitações: beije a sua noiva, como no dia em que me pediu a sua mão. (*Bibi olha-o demoradamente*).

NILZA – Mamãe!

CLEMENTINA – Como sei do seu acanhamento, só lhe concederei o momento de atenção que me pede, depois de ter beijado, justamente no dia em que ela completa vinte anos, a moça que o senhor escolheu para sua companheira na vida.

BIBI (*Ao ver os olhares que ele lhe dirige*) – Por quem é? Não se acanhe, “seu” Maurício. Eu viro-lhe as costas. (*E assim faz*).

MAURÍCIO – Vá lá, mais este sacrifício! (*Aproximando-se de Nilza, que se retrai um pouco diante de Maurício*).

CLEMENTINA – Vamos, meus filhos. Nada de acanhamentos. É tão bonito ver duas almas que se amam e se compreendem, como vocês, os dois, se unirem num beijo de respeito e de sinceridade. (*Há um instante. A cara de Maurício ora finge alegria, ora estampa a raiva. Por fim ele dá um beijo na testa de Nilza. E recua, como que apavorado do ato que praticou.*)

CLEMENTINA (*Num repente*) – Ah!

BIBI e NILZA (*Juntas*) – Que é? Que há?

CLEMENTINA – Quem sabe se entre as flores não haverá escondido um presente, alguma jóia? (*Maurício sorri contrafeito*). Deve haver com certeza. Olá se há... (p. 34-35).

De fato, havia uma jóia (um anel) escondida entre as flores. Quem o encontrou, por acaso, antes dessa cena, foi Juquinha – um pelintra, viciado em jogo, que vive às custas da amante Zezé (esposa de Beltrão), e que é filho de Clementina. O “roubo” do anel, aliado à fuga de Nilza com Ernesto, faz com que a polícia seja chamada para apurar esse fatos, o que causa uma grande confusão, porque Juquinha, ao tomar conhecimento da queixa à polícia, promete à mãe “trazê-la de volta”. Juquinha refere-se, evidentemente, à jóia; a mãe, no entanto, pensa estar ele se referindo à filha fujona.

Como Juquinha vendera a jóia a Beltrão, marido de sua amante Zezé, não lhe é difícil recuperar a mesma. A comédia tem um desfecho surpreendente, que não nos permitimos revelar aqui, para não privar os eventuais leitores de peças teatrais do prazer de desvendá-lo por si mesmos. Vale dizer, no entanto, que estamos diante de uma daquelas comédias em que tanto as personagens quanto as situações que se sucedem, sem qualquer momento de quebra ou monotonia, são todas dotadas de um humor refinado ou, então, de uma extrema hilaridade.

Em *Foi ela quem me beijou* não se pode deixar de destacar, principalmente, as cenas protagonizadas por Clementina e Maurício, em que a primeira incita o segundo – acometido de gagueira, toda vez que fica nervoso ou com raiva – a falar cantando, chegando mesmo a cantar com ele em determinado momento.

Não bastasse isso, ao recorrer às frases curtas na construção dos diálogos – fato que confere às suas peças um ritmo acelerado, perceptível até mesmo na leitura das mesmas (em *Foi ela quem me beijou* esse ritmo chega a ser alucinante) –, Faria Rosa demonstra um profundo domínio da carpintaria da comédia, cujo gênero explorou proficuamente e no qual, pode-se afirmar sem erro, é superado por muito poucos na dramaturgia nacional.

3.3.2.6 *O líder da maioria* – Abadie Faria Rosa, comédia em 3 atos, 1928.

A comédia *O líder da maioria* (ou *O leader da maioria*, como aparece grafada) teve sua estréia no Teatro Lírico, do Rio de Janeiro, em de 11 de setembro de 1928, pela

Companhia Leopoldo Fróes. Suas personagens: Alda de Souza, Clarice da Silva e Freitas, Laura Antunes, Judith Antunes, Maria (criada), Octávio dos Anjos, Carlos de Souza, Silvério, Pedro da Motta, Oscar Paranhos Leite, João Freitas e José (criado).

A ação de *O líder da maioria*, comédia de 1928, se passa em “Botafogo, na residência do Dr. Carlos de Souza, por ocasião da renovação das Câmaras, durante as vinte e quatro horas que vão das primeiras de uma noite às da noite seguinte”. A comédia trata, de certa forma, de um problema ainda bastante atual: o do alijamento das minorias, pelos partidos majoritários, nas grandes decisões do Congresso Nacional.

Repare-se que 1928 é um ano de intensas agitações políticas no Brasil (no Rio Grande do Sul, Vargas é guindado ao cargo máximo do Estado), que, intensificadas pela grave crise econômica – que chegaria a seus extremos com o *crack* da bolsa, no ano seguinte –, culminariam na revolução de 1930 e, conseqüentemente, no fim da chamada República Velha.

Na peça, o Dr. Carlos de Souza, eleito deputado “contestante” pelas minorias, com o triplo de votos de um candidato “diplomado” do partido majoritário, espera a confirmação de sua cadeira, por parte da Câmara. O presidente da república acaba de dar uma declaração de que irá respeitar o direito das minorias, mas...

Rico, viajado, “bacharel em direito por orgulho de usar o dr.”, casado com uma linda mulher, também rica, Carlos de Souza “instalara-se” no Rio, vindo do Sul, para dar início a sua carreira política. Da confirmação do mandato de deputado depende seu futuro e, para consegui-la, conta com o (suposto) apoio do líder da maioria, o deputado Octávio dos Araújo.

O que o Dr. Carlos ignora, no entanto, é que o líder da maioria só se aproximou dele, freqüentando inclusive sua casa, com o objetivo de conquistar-lhe a mulher, Alda. Mas, para isso, Octávio antes terá de se livrar de Clarice, mulher do deputado João Freitas, que é sua amante. E Clarice é amiga de Alda – ou melhor, era, porque agora Alda, mais moça e mais formosa, tornou-se sua rival.

Diante da insistência de Octávio – dotado, como o próprio cargo que ocupa sugere, de um grande poder de convencimento –, Alda acaba por concordar com um encontro com ele: recebê-lo-á em sua casa na tarde seguinte, exatamente no horário em que a Câmara decidirá a sorte do marido. Desse modo, quando o Dr. Carlos mais espera contar com o auxílio do líder da maioria, esse não se encontra no Congresso.

Mesmo alertada por Clarice, Alda quase sucumbe ante o poder de sedução de Octávio. O que a salva é a chegada providencial de duas amigas – Judith e Dorinha –, no momento em

que Octávio se preparava para beijá-la. Providencial é, também, mais adiante, a discussão entre Clarice e Octávio, cujo final é ouvido por Alda:

OCTÁVIO (*Novamente preocupado que entre alguém, mas resolutivo, incisivo, insolente*) – Clarice! Acabou-se tudo. É inútil lutares comigo. Agora, mais do que nunca! Fazes-me perder a calma. Depois do que se passou, não me importa mais nada! (*Chega-se a Clarice, olha antes para todos os lados, como quem cuida insistentemente alguém*) Olha! Deixa-te de jogos comigo, que ela há de cair, como tu, como as outras. (*Entra Alda do terraço, sem ser vista. Octávio continua nervoso*) Alda há de ser minha amante como já foste tu, como foram as outras todas que eu quis. Ouviste. Alda há de se entregar, ainda que seja uma só vez. Eu quero! E depois, se for preciso, ou quando me aborrecer, hei de deixá-la como te deixei a ti e às outras. Compreendeste? (*Alda, fora de si, investe para a cena*).

ALDA – Octávio! Você é um infame.

OCTÁVIO – Dona Alda!

ALDA – Um miserável!

CLARICE – Estavas ouvindo, Alda?

ALDA – Ouvi pelo menos as palavras finais. Bastam! (p. 86).

Carlos ignora tudo que ocorreu entre sua mulher e Octávio, mas fica sabendo da relação deste com Clarice, mulher de seu amigo, o deputado João Freitas. Derrotado na Câmara, convida o líder da maioria a se retirar de sua casa, no que este é seguido pelos demais presentes, exceto Silvério, que encerra a peça dizendo: “Fresca maioria essa que acompanha os ‘leaders’. No tempo do Império, sim...”.

As críticas mais ásperas à situação política, então vigente, partem dessa personagem – que, além de se dirigir a seus interlocutores pronunciando-lhes os nomes completos (“Era, Sra. D. Laura Guivar dos Santos Antunes, um poeta, um grande poeta”; “Contudo, Sr. João da Silva e Freitas...”; “Folgo imenso, Sr. deputado Octávio dos Araújo...”), usa freqüentemente o bordão “No tempo do Império...” (“Porque este país é o país das patifarias, Sr. Pedro da Motta. No tempo do Império...”; “No tempo do Império qualquer moça conhecia um homem da estatura de Casimiro de Abreu”; “No tempo do Império, Sra. D. Laura Guivar dos Santos Antunes, era outro falar”).

Vejamos duas cenas em que a crítica é bastante contundente:

SILVÉRIO – Injunções políticas! Então é melhor não se fazer mais eleições. Esta cadeira era para aquele, aquela para o outro, uma para o filho do chefe tal, a outra para o irmão da madrinha da amante do senador Fulano, etc... etc... etc... Gastava-se muito menos dinheiro e a gente não estava exposta a ficar com a cabeça quebrada, como me aconteceu quando fui votar no Nilo Peçanha e um cabo eleitoral do Pingo queria que eu votasse no Bernardes.

PEDRO – Vê como o Sr. se apaixonou.

SILVÉRIO – Pode até ser. Mas é que me dói, me envergonha esse desrespeito à vontade popular, essa República de conchavos políticos, esses governos de apadrinhamentos e proteções individuais. No tempo do Império... Mas para que malhar em ferro frio?... Outras épocas, outros costumes. Desculpe, Sr. Pedro da Motta; desculpe, Sr. Dr. Oscar Paranhos Leite. (p. 14).

Na segunda cena, Silvério pede explicações ao líder da maioria, para a derrota do Dr. Carlos de Souza:

SILVÉRIO – Conte-nos lá, Sr. deputado Octávio dos Araújo, como se passaram as cousas. O senhor é o “leader” da maioria.

OCTÁVIO – Tudo quanto há de mais imprevisito. Política! Um golpe habilidoso de alguns paredros. Concessões por um lado a favor de um dos candidatos das grandes bancadas obrigaram os “leaders” das bancadas que me acompanhavam a abrir mão de algumas das suas exigências, o nome de Carlos era uma delas... E é tudo.

SILVÉRIO (*Numa explosão*) Bolas! E os votos? E os votos, Sr. deputado Octávio dos Araújo? Uma miséria! Uma sujeira! Uma imundície! Nunca se viu uma desfaçatez dessas no tempo do Império...

OCTÁVIO – Como amigo e como “leader” fiz o que pude.

JOÃO – O critério não é de votações, é de conchavos.

CARLOS – Até agora, pelo menos...

SILVÉRIO – E é para patifarias dessa ordem que essa gente ganha 200 mil réis por dia. São uns marrecos, só servem para tratantadas (p. 71).

3.3.2.7 *Sangue gaúcho* – Abadie Faria Rosa, comédia em 3 atos, 1930.

Dois palacetes – um em Copacabana e outro em Botafogo, no Rio de Janeiro – servem de cenário para a comédia *Sangue gaúcho*, de Abadie Faria Rosa. A peça, que tem por pano de fundo a revolução ocorrida em 1930, foi representada, pela primeira vez, no Teatro Cassino, do Rio de Janeiro, pela Companhia Brasileira de Comédias, na noite de 13 de novembro daquele ano. *Sangue gaúcho* tem as seguintes personagens: Renato, Doutor Jorge, Senador Rosauero, Julieta, Lúcia, Dona Carlinda, Laura, Joana e Cabo Antão.

A peça inicia com a chegada da notícia da revolução à casa do Senador Rosauero Rodrigues de Albuquerque e D. Laura, sua esposa. O casal tem dois filhos: Lúcia e Renato. Lúcia é namorada do Dr. Jorge, cujo pai, já morto, lutara ao lado do Senador Rosauero, na revolta gaúcha de 93. A revolução estoura exatamente no dia em que Jorge se encontra na casa dos Rodrigues e Albuquerque para pedir a mão de Lúcia. A relação dos dois, porém, termina antes do noivado, já que Jorge – por ser contrário ao governo e não aceitar a “legalidade” vigente – não pretende se alistar como voluntário – algo indigno para um homem em cujas veias corre o sangue gaúcho.

Renato – que, além de andar envolvido em confusões com mulheres, vive pedindo dinheiro emprestado a todo mundo, inclusive aos criados da casa –, não acreditando nos perigos da revolução, aceita a determinação do pai de se alistar como voluntário do exército. Temos assim, na visão dos Albuquerque, de um lado um homem corajoso, o filho Renato; de outro, um covarde, o Dr. Jorge.

Ocorre, porém, que, quando a revolução ganha vulto e esquentada, Renato – que antes não poupou Jorge, acusando-o de covarde – bate à porta da casa do ex-cunhado em busca de ajuda:

RENATO – Eras capaz de me prestar um grande favor?

JORGE – Se estiver nas minhas posses...

RENATO – Ah! Está. Está, não há dúvida.

JORGE – Mas que há então?

RENATO – Que é? Ouve lá. Não sirvo mais. Estes poucos dias bastaram. Preciso safar-me já e já. Pela madrugada vai arrebentar aqui.

JORGE – Aqui? Como sabes?

RENATO – Contou-me o tenente da minha companhia. Podes ter a certeza. Convidou-me para entrar na encrenca. São os próprios generais que vão dirigir a revolta. A polícia parece que é contra. Vai morrer gente a beça.

JORGE – É uma loucura fugir!

RENATO – Loucura é ficar aqui.

JORGE – E foges assim? Depois dos jornais terem anunciado o teu nome, como um dos que primeiro se apresentaram?

RENATO – Mais uma razão: serei um dos primeiros a azular!

JORGE – Serás mesmo o primeiro.

RENATO – Mas não serei o único. É que quem foge, faz como eu, sai de mansinho. Dos reservistas nem a quarta parte se apresentou. Faço como tu.

JORGE – Mas eu sou contra o Governo. Não aceito esta legalidade. Revolto-me contra a inconsciência desse louco que, se sabe perdido, mas sacrifica assim desapidadamente a gente moça do seu país.

RENATO – Pois eu não (...).

JORGE – Mas contraíste uma dívida de honra!

RENATO – Qual honra, qual nada!

JORGE – Continuo a não te compreender. No primeiro momento, estavas tão entusiasmado...

RENATO – É. Mas agora a cousa é séria. Dentro de uma ou duas horas vai chover bala dessas fortalezas que é capaz de arrasar a cidade.

JORGE – Mas naquele momento...

RENATO – Naquele momento não pensei em nada. Agora sim. Não. Vou é para a fazenda de tua mãe. É melhor! É mais seguro (p. 40-41).

Jorge empresta a Renato um terno seu, para a fuga, e, de posse da farda deste, adere à revolução: “É. Vou aproveitar a farda do Renato. O Governo perde um soldado medroso e a revolução ganha um defensor que não é um covarde. Como se fosse possível ser pusilânime quem tem nas veias o sangue gaúcho” (p. 44).

No auge da revolução, a família Rodrigues de Albuquerque, que rumava para um refúgio em Petrópolis, tem sua viagem interrompida. As ruas estão congestionadas e só lhes resta uma alternativa, já que é impossível seguir ou retornar: pedir guarida na casa de Jorge. É lá que, vendo o governo derrotado, o senador Rosauro adere à revolução (“Não sou oportunista, mas não posso deixar passar sem o meu protesto a inabilidade, a falta de visão, os processos empregados pelo Washington na orientação política de seu governo” – p. 60); é lá que Renato é desmascarado e assume a sua covardia; é lá, também, que Jorge – após retornar da revolução, senão como herói, pelo menos como um bravo – volta a pedir a mão de Lúcia... e tudo acaba bem.

O título da comédia cria uma expectativa no leitor ou espectador, que não se confirma, já que a mesma não apresenta no rol de suas personagens nenhum gaúcho heróico. Pelo contrário: o covarde Renato – que recorre à desculpa de haver nascido no mar, não tendo, portanto, nenhuma terra a defender – é filho de gaúchos. E Jorge, além de servir em trincheira oposta a de seu finado pai, um legalista fervoroso, adere à Revolução não para defender a pátria ou uma causa coletiva, mas unicamente para desfazer a imagem de covarde e reconquistar o amor de Lúcia.

Renato é, certamente – ao lado de Clementina, de *Foi ela quem me beijou*, de Gastão, de *Longe dos olhos*, entre outros –, uma das mais divertidas e hilárias personagens, não só dentre as criadas por Abadie Faria Rosa, mas de toda a comédia gaúcha produzida no período em análise e, quiçá, de todos os tempos.

Na comédia *Dr. João André, médico e operador*, do mesmo autor, temos uma personagem bastante semelhante a Renato: trata-se do Dr. Raul, que além de viver filando cigarros e refeições, passa seu tempo pedindo dinheiro (ou, então, o carro) emprestado ao Dr. João André. Se o Dr. Raul acaba ficando com uma das ex-pacientes do Dr. João André (a rica herdeira Carlotinha), Renato acaba casando com a rica viuvinha Julieta, para ajudá-la a “botar fora o dinheiro que o falecido deixou”.

3.3.2.8 *Caboclos* – Gomes Cardim, comédia em 3 atos, 1930.

Em *Caboclos* (1930), comédia de Gomes Cardim, a “mãe d’água” de *O jequitibá* dá lugar a uma suçuarana. Desta vez, porém, a história acaba bem: o herói mata a fera, salvando a heroína de suas garras e, de quebra, ganha definitivamente o seu coração. A peça tem como personagens principais dois caboclos fazendeiros de São Paulo – os irmãos Chico e Joca Bituára, de 40 e 42 anos, respectivamente –, o escrivão da fazenda de Chico, Nonô, de 22 anos, e a filha de Joca, Cisinha, de 17 anos.

Empreendedor e progressista, Chico encabeça um projeto de construção de uma ferrovia que ligue os diversos municípios da região. Joca, ao contrário, é um conservador. Mas tem uma bela filha de 17 anos, pela qual o tio e padrinho Chico – o homem mais rico da região – se apaixona e quer desposar. O coração de Cisinha, porém, já pertence a outro: Nonô. Órfão de pai e mãe desde bebezinho, Chico tomara conta dele como se fosse um filho, mandando-o, mais tarde, fazer o ginásio em Rio Preto.

Quando Chico descobre o envolvimento de Cisinha com Nonô, logo após este ter-lhe salvado a vida, matando a onça, Nonô é desafiado por Chico:

CHICO (*aproximando-se de Nonô, raivoso*) – As nossas facas vão sair das bainhas ou falarão nossos revólveres. (*Com voz rouquenha*) Sabes que estou para casar com Cisinha e, abusando de um incidente que a comoveu, procuras namorá-la. Isto é de um canalha.

NONÔ (*pálido e trêmulo*) – Senhor Francisco Ignácio, tem sido para mim mais que um pai extremoso. Devo-lhe quanto valho. Nunca minha faca brilharia, movendo-se contra meu pai, a quem tanto respeito e quero. (*Tira a faca, jogando-a em cima da mesa*) Se o ofendi aqui a tem, meu pai, mate-me.

CHICO (*muito comovido, aproxima-se de Nonô e abraça-o*) – Meu filho, acabas de dar-me uma grande lição de bons sentimentos.

NONÔ – Posso seguir já para a vila ou para Rio Preto; por lá encontrarei trabalho para a minha atividade. (*Com voz embargada pelas lágrimas*) Há por aí muitos recantos, na fazenda, onde uma alma quebre as cadeias do sofrimento. Depois, vem o tempo para esquecer e uma cruz onde os devotos piedosos porão velas sem mesmo saber por quem.

CHICO (*comovido até as lágrimas*) Não digas tais coisas, meu filho. A suçuarana, companheira da que foi morta, há de vir-lhe, por aí, ao rastro. Eu não posso andar de vigia; ficarás tu aqui para salvar Cisinha se de novo for atacada.

NONÔ – Mas...

CHICO – É minha ordem e conto que obedecerás.

NONÔ (*abaixando a cabeça*) – Obedecerei (p. 28-29).

Chico perdoa Nonô, mas não desiste de Cisinha. Presenteia-a com o mais belo alazão que tem na fazenda e, também, com um piano. A admiração de Chico por Nonô aumenta quando descobre que este desenvolveu todo um estudo acerca da construção da ferrovia e seu impacto positivo sobre a economia da região. Com a ajuda de Nonô, consegue a adesão de Joca – o segundo maior fazendeiro da região – ao projeto. Nonô, mais tarde, irá se tornar um dos diretores da companhia construtora.

Chico consegue uma procuração do irmão, para se casar com sua filha. Mas quando todos se preparam para ir de auto à cidade, para a cerimônia de casamento, ocorre uma surpresa: Chico manda Nonô em seu lugar:

JOCA – Que embrulhada é esta? Você ontem falou-me no seu casamento, levou procuração minha para o casamento da Cisinha; afinal eles vão e você fica em casa?

CHICO – É que eu mudei de idéia.

JOCA – Como?

CHICO – É o que lhe digo. Mudei de idéia, porque percebi que o tiro da suçuarana me tinha acertado na cabeça. A Cisinha está apaixonada pelo Nonô e é com ele que ela quer se casar. Ora, como considero Nonô meu filho, facilitei-lhe os meios de começar sua carreira: terá uma fazenda, com boas terras e boa moradia e será acionista e diretor da companhia em via de organização. Você deu-me procuração para casá-la; em vez de a casar comigo, caso-a com ele.

JOCA – Mas, está tudo preparado?

CHICO – Tudo. E se você quiser ir, no outro auto há lugar para cinco... (p. 50-51).

Surpreendentemente, *Caboclos* é a única das peças longas em que Gomes Cardim não explora a linguagem do tipo característico que lhe dá título. Nessa peça, o Realismo/Naturalismo vem à tona – a exemplo do que ocorre em *Não dá passarinho* e *O jequitibá* – através do regionalismo e dos cenários e personagens que ilustram o real – imitando, assim, a vida – e do eventual questionamento de valores e dúvidas inerentes ao ser

humano. A grande quantidade de personagens, contudo, impede que a observação dos indivíduos em seu contexto doméstico e a análise psicológica dos mesmos cheguem à minúcia.

Gomes Cardim não lida com problemas sociais e políticos do mundo claustrofóbico da burguesia provinciana da época; ao contrário, passa ao largo da grave crise econômica e política do final da década de vinte, optando por explorar situações particulares. Além disso, chama a atenção o fato de que, em nenhuma das peças que analisamos, Gomes Cardim faz qualquer referência ao seu Estado natal: o Rio Grande do Sul.

3.3.3 Outros gêneros, formais ou classificações teatrais

No período relevante (1900-1930), os autores que produziram fora do Rio Grande do Sul exploraram, além do drama e da comédia, pelo menos mais quinze “formas teatrais” distintas. A revista foi a principal forma utilizada, com 39 produções (sendo que 35 delas de Marques Porto): Brício de Abreu: *O lafranhuado*, (1922); Marques Porto: *Cangote cheiroso*** (1920), *Penas de pavão* (1923), *À la garçonne* (1923), *Minha terra tem palmeiras* (1923), *A botica do Anacleto* (1923), *Secos e molhados* (1924), *Comidas, meu santo*** (1925, em parceria com o gaúcho Ari Machado Pavão), *Mão na roda* (1925, em parceria com Ari Machado Pavão), *A mulata* (1925), *Guerra ao mosquito* (1925), *Entra no cordão* (1925), *Verde e amarelo* (1925, em parceria com Ari Machado Pavão), *Pirão de areia* (1926), *Chanchada* (1926), *Prestes a chegar* (1926), *Paulista de Macaé* (1927), *Muito me contas* (1927), *Ninguém não viu* (1927), *Não quero saber mais dela* (1927), *O Bagé* (1927), *Miss Brasil* (1928), *Rabo de saia* (1928), *Melo das crianças* (1928), *Microlândia* (1928), *Cadê as nota* (1928), *Mineiro de botas* (1929, em parceria com Ari Machado Pavão), *Pátria amada* (1929), *Banco do Brasil* (1929), *Chora, menina* (1929), *Prata de casa* (1929), *Dá nela*** (1930), *Pensão Meira Lima* (1930), *Pau Brasil* (1930), *Dá no couro* (1930) e *Vai dar que falar* (1930); Abadie Faria Rosa: *Dentro da noite* (1927) e *Chora que passa* (1930); e Múcio Teixeira: *A urucubaca*, 1914.

Em termo de “outros gêneros e formas teatrais”, foram produzidas ainda quatro operetas: Marques Porto: *Flor de Sevilha* e *Os saltimbancos* (ambas de 1928) e Abadie Faria Rosa: *As pastorinhas* (1920) e *A sereia* (1925); quatro burletas: Marques Porto, em parceria com Ari Machado Pavão: *Canalha das ruas* (1922) e *Cabocla bonita*** (1923) e Abadie Faria Rosa: *A rainha mãe* (1915) e *Libélulas do amor* (1924); duas óperas cômicas: Gomes Cardim: *Caso colonial* (1902) e *Um caso singular* (1926); três sainetes: Gomes Cardim: *Um grande*

momento (1909)**; Matheus da Fontoura: *Braço forte* (1930) e Marques Pinheiro: *Um plano* (1930); três poemas dramáticos: Mário de Artagão: *No rastro das águias* (1925)* e Gomes Cardim: *Zangas de um avô* (1902)** e *Quem disse* (1914)**; dois monólogos: Gomes Cardim: *Maldita serenata ou Serenata indiscreta* (1914)** e *Gargalhada sinistra* (1929)**; um *lever de rideau*: Gomes Cardim: *Uma prova de consideração*** (1900); um *sketch* cômico: Gomes Cardim: *O carnet* (1920)**; um ato cênico: Gomes Cardim: *A procuração* (1915)*; um entreato: Marques Pinheiro: *Se fosse assim* (1930); um ½ ato cômico: Abadie Faria Rosa: *Entrou de caixeiro e saiu de sócio* (1923)**; e uma pastoral: Felipe D'Oliveira: *Terra cheia de graça* (1915)**.²⁹

3.3.3.1 *Uma prova de consideração* – Gomes Cardim, *lever de rideau*, 1900.

A guerra dos sexos, que parece ter se tornado ainda mais acirrada após o evento e a popularização do uso da Internet, é o assunto de *Uma prova de consideração* (1900), de Gomes Cardim, peça representada no Teatro Sant'Anna, de São Paulo, por Maria Falcão e Telmo, em 1900, e classificada pelo autor como *lever de rideau*³⁰.

Trata-se de um diálogo entre marido e mulher (Alberto, 30 anos, e Albertina, vinte e poucos), em que o foco da discussão recai sobre o desequilíbrio que marca a relação homem/mulher, com direitos em demasia para o sexo masculino e um excesso de deveres para o sexo oposto.

Vale a pena transcrever um trecho da primeira cena, desta peça que muito possivelmente seja a melhor de todas quantas produziu Gomes Cardim:

(Alberto vê-se ao espelho do lavatório, consertando a gravata. Está em mangas de camisa. Albertina escova o colete de Alberto).

ALBERTO (*limpando os botões do punho*) – Mulheres! Mulheres! Problema eterno sempre discutido e nunca elucidado! Querem que se lhes diga a verdade, isto é, o que elas julgam a verdade, e, à menor transparência de exatidão nas suas conjecturas... aí desaba um mundo de recriminações, lágrimas, doestos, ameaças, quando não represálias, quase sempre de funestos resultados! (*Virando-se para Albertina*) Olha, filhinha, é preferível um amor iludido à guerra declarada. (*Voltando à sua ocupação*) Há nas relações dos esposos certa semelhança com as internacionais – a diplomacia criteriosa e arguta evita rompimentos desastrosos!

ALBERTINA (*escovando o colete*) – Com a diferença que, entre as nações, a diplomacia é recíproca, e na vida conjugal só os senhores maridos se arrogam o direito a diplomatas. As mulheres... essas que sejam leais, francas, dedicadas, amorosas e sinceras! Não está má essa diplomacia doméstica! De um lado carrega-se

²⁹ Todas as peças publicadas, ou que nos foram legadas através de cópia datilografada ou manuscrita, encontram-se assinaladas com asterisco (*). Todas as informações sobre a publicação constam em nota, no Apêndice. As peças analisadas neste estudo encontram-se marcadas com duplo asterisco (**).

³⁰ Expressão que, em inglês, significa *Curtain Raiser* e, em português, “Levantar de cortina”. Em outras palavras, trata-se (ou tratava-se, por ser um gênero extinto) de uma pequena peça em um ato, considerada sem importância, por ser representada antes da peça principal e enquanto o público ia chegando ao teatro.

a balança com todas as liberdades e licenças, do outro... faz-se o equilíbrio com o peso de deveres e encargos. Pela diplomacia falseia-se a verdade, estabelece-se uma atmosfera de mentiras e ilusões, corresponde-se à dedicação com a infidelidade; e as vítimas que não gemam, porque à liberdade do marido é correlata a escravidão da mulher. Cômoda teoria, não há dúvida. Eu, porém, é que me não conformo com ela! Entendeu?

ALBERTO (*ocupando-se sempre da sua toilette*) – Ta... ta... ta... O que aí vai!... E depois digam que a leitura de romances não é prejudicial à paz do lar...

ALBERTINA – Romances?

ALBERTO – Está claro. Puro romance! Incongruências dessas... só em tiradas retóricas de romancistas baratos se podem encontrar. Com tais argumentos procuram eles basear as falsidades de situações imorais e inaceitáveis. Ao que a mulher chama escravidão, é a mais elevada e nobre das missões. Não são correntes pesadas de martírio, mas laços amenos de amor e constância, os que prendem a esposa aos deveres da família, à harmonia do lar, à ordem doméstica. A rebelião contra as leis naturais e morais que regem as relações vinculadas pelo matrimônio, é um delito; e, um coração bem formado, um espírito bem educado, não lhe podem dar guarida nem aquartelamento. Vê, minha filha, se a desenvoltura de um marido alcança a reputação de sua mulher; não. E, no entanto, ao menor descuido de uma esposa, é o marido apontado pela sociedade com esgares de desprezo humilhante ou provocador sorriso de moça.

ALBERTINA (*pondo o colete no braço esquerdo*) – Esquece-te ainda a decantada garantia da legitimidade da prole. (*engrossando a voz*) O homem deixa o produto da sua libertinagem fora do lar e a mulher pode mesclar a família de elementos espúrios!!... Já conhecia o argumento *mater*; não há dúvida; é irrespondível! Mas, são lógicas, são morais, são humanas, essas leis que assim prendem dois seres dotados igualmente de inteligência, de sentimento, de vontade e... de nervos, para conceder – a um, plena expansão de suas faculdades e a outro – impor o sopitamento do sistema nervoso, um *abat-jour* às cintilações do espírito? Ao mais forte permitem-se nímias fraquezas, enquanto que do mais fraco se exige a maior força. E haja submissão, que a lei é nossa e assim o queremos!!! (*continua escovando o colete*).

ALBERTO (*pondo a gravata*) – Eis o ponto principal do engano. A lei não é nossa – é natural. Olha para o ensinamento que nos vem das selvas. O mais fraco é elemento de vida ao mais forte. Que culpa teve o carneiro de não haver nascido leão? É a ordem natural das cousas. Não é tua a culpa de teres nascido mulher, bem sei; mas já que assim o quis a sorte, filha minha, é sujeitares-te à esfera de ação em que gira o teu sexo.

ALBERTINA (*pondo o colete no braço direito*) – Para que servem então as promessas e juramentos aos pés do altar ou perante um magistrado? Para que perguntas e respostas livres e conscientes? Se é lei natural de sujeição, siga-se essa lei, sem hipócritas aparências de espontaneidade e mútuo consenso. Agarre-se e submeta-se. É, ao menos, como pensa... o gato.

ALBERTO – As formalidades... (*à parte*) Que gravata, não assenta! (*alto*) Uma questão de formalidades... garantidoras do direito de herança, a que a religião deu o prestígio de um sacramento e a forma de uma tutela voluntária, que, por esse mútuo consenso, torna indestrutível a proteção do homem sobre aquela que escolhe para organizar família.

ALBERTINA (*continuando a escovar o colete*) – Seja; no casamento religioso. Mas no civil, que é hoje a pedra de toque do progresso, como dizem os senhores modernistas, também há meros compromissos de tutela?

ALBERTO – Ah! O civil... com o seu corolário lógico – o divórcio... toma certo caráter... Contudo, por isso mesmo que o casamento civil, como simples contrato, equipara os deveres dos contratantes e reconhece na mulher direito à liberdade de ação, com a sua conseqüente responsabilidade, a mulher combate-o, guerreando o divórcio. Prova da sua inferioridade intelectual e da consciência de sua fraqueza. – Convence-te, a natureza não erra. Todos os seres ocupam o seu devido lugar na engrenagem universal. Mas... nós discutimos em tese; singularizando... crê que não tens razão de queixas; amo-te e... sou fiel à minha querida mulherzinha.

ALBERTINA (*pondo o colete no espaldar de uma cadeira e começando a escovar o fraque*) – Amo-te e sou fiel à minha querida mulherzinha... E acabou-se. Os fatos por si negam tais afirmativas, mas disse-o S. Exc.^a – o mais forte... e chega (p. 63-67).

Todo esse diálogo ocorre enquanto Alberto se prepara para uma suposta partida no *Club*. Albertina, no entanto, sabe que ele está mentindo e que irá, na verdade, a uma *soirée*. Diversas vezes encontrara as provas das traições do marido, até mesmo no bolso de seu paletó. Jamais admitindo e sempre falando “por hipótese”, Alberto defende que o marido que oculta uma falta à esposa, dá-lhe uma prova de consideração: “Desgraçada a mulher cujo marido a atraiçoa às escancaras; sem receio de que ela o saiba; às suas vistas... Então, sim, essa infeliz terá perdido toda a consideração do esposo” (p. 70).

Albertina provará ao marido, com uma bela armação, que não existem dois tipos de consideração – uma para o marido e, outra, para a mulher. Antes que Alberto saia, ela subtrai do bolso de seu fraque a carteira e a chave de casa. Depois, sozinha, ajeita todo o ambiente de tal modo que esse deixe a impressão de que ali duas pessoas jantaram e, depois, fizeram sexo. Deixa sobre a mesa dois pratos, dois copos e duas xícaras, com restos de comida, bebida e café. Desarruma o divã e não esquece de circular pela sala com um charuto aceso. Por fim, deixa a janela aberta, para dar a impressão de que alguém possa ter saído por ela, às pressas.

Quando Alberto retorna para buscar sua carteira, é a esposa – e não a criada – quem lhe abre a porta. Irritado, pela frustração do encontro que havia marcado com uma mulher (“A primeira entrevista... o que não pensará ela de mim? Que idéia não ficará fazendo do meu comportamento?... É capaz de me desprezar...” – p. 76), Alberto nem se dá conta, a princípio, do estado do ambiente. Quando, enfim, repara na desordem, Albertina lhe dá explicações evasivas.

No final, quem fala “por hipótese” é ela:

ALBERTINA – Pois bem. Concedamos que assim seja; suponhamos que te tirei a chave do bolso para evitar uma surpresa; que aqui estive um meu amante; que ele fugiu pela janela enquanto entravas pela porta... desde que tudo te nego e tudo te procuro ocultar, não te dou uma prova de consideração?

ALBERTO – Como, então é verdade? Enganaste-me?

ALBERTINA – Enganei-te.

ALBERTO – Ah! Desgraçada! (*Tira um revolver*).

ALBERTINA (*dá uma gargalhada*) – Ah! Ah! Ah! (*Alberto fica estático*) Enganei-te quando te disse que ceiei só; porque ninguém ceiou, assim como ninguém se deitou, assim como fui eu quem fumou, quem propositalmente abriu a janela e te deixou sem dinheiro e sem chave para voltares e suspeitares.

ALBERTO – E para que tudo isso?

ALBERTINA – Para te mostrar que nem sempre é aceitável – uma prova de consideração.

ALBERTO – Que susto! (*Beija-a na testa*) (p. 79-80).

É de se atentar para o fato de que, não tendo o palco inteiro à disposição (este era reservado para a atração principal, já com o cenário montado), a cena não sugere muita ação, sendo sustentada pela palavra. Para o fim que foi escrita, trata-se de uma composição digna de aplauso.

3.3.3.2 *Zangas de um avô* – Gomes Cardim, poema dramático, 1902.

Zangas de um avô (1902), de Gomes Cardim, é um poema dramático, composto por 20 versos, em sextilhas rimadas – em que o autor rima, invariavelmente, as estrofes 1-2, 3-6 e 4-5. Segundo informação que consta abaixo do título da peça, o poema foi “criado com grande sucesso por A. Peixoto, no Teatro Sant’Anna, de São Paulo, em 1902”.

No poema, um avô narra, num triste lamento, as “brejeirices” de um neto que morreu, fato que o leva a não mais gostar de crianças:

(Lacrimoso)

Ter-se um netinho, o desvelo
Da nossa vida, e perdê-lo!?
Foge do avô, deixa os pais,
Sem que se saiba porquê;
Nem a gente mais o vê,
Nem ele nos beija mais!

(Raivoso)

– Não gosto mais de crianças.

(Dolorosamente)

São as nossas esperanças
E nós os amores seus;
E um belo dia, a sorrir,
Nos deixam para subir,
Lá, para junto de Deus (p. 20-21).

3.3.3.3 *Um grande momento* – Gomes Cardim, sainete, 1909.

Um grande momento – peça classificada como sainete³¹ – foi representado no Teatro Sant’Anna, de São Paulo, por Gabriela Montani, Lucilia Peres e E. Louro, em 1909. A peça tem, como se vê, três personagens: D. Anna, 55 anos; Luísa, sua filha, 20 anos; e Joaquina, a criada, 50 anos.

Órfã de pai desde os oito anos, sem amigos e dedicando seu tempo quase que exclusivamente ao trabalho (é a costureira das roupas que sua mãe vende na loja da família), aos 20 anos, Luísa começa a apresentar um comportamento distraído e nervoso. A mãe atribui

³¹ Trata-se de uma peça breve, geralmente cômica, com personagens que, quase sempre, representam pessoas da camada popular e que são vizinhas entre si.

o estado da filha ao excesso de trabalho. A criada Joaquina, porém, vê algo mais na alteração do humor e do comportamento de Luísa:

JOAQUINA (*continuando*) – A menina por única distração, além dos *crochets* e dos bordados, que para ela já se tornou mais uma obrigação que um divertimento, apenas vai, aos domingos, passar algumas horas com a sua amiga Laura, a filha dos velhotes cá do andar de cima.

D. ANNA – Bem, bem...

JOAQUINA – É... que... sim, como o outro que diz: toda a planta quer ar... e... (*olha, intencionalmente, para D. Anna; esta encara-a, firmemente*). Não entende?

D. ANNA – Não.

JOAQUINA – Pois, olhe que não está difícil. Que idade tem a menina?

D. ANNA – Vinte anos.

JOAQUINA – Está aí!

D. ANNA (*com espanto*) – Está aí, o quê?!

JOAQUINA (*vai, pé ante pé, à D. e volta, enquanto D. Anna lhe acompanha os movimentos muito admirada. A meia voz*) – A menina Luísa está precisando... está precisando... de... (*resoluta*) de casamento, ora aí tem!

D. ANNA (*levantando-se agastada*) – Que dizes, Joaquina!... Vens com cada uma!!... (p. 41-42).

O distúrbio comportamental de Luísa, porém, tem uma razão mais concreta e atende pelo nome de Arthur, um jovem médico, conforme ela própria, mais adiante, revelará a Joaquina, com a mãe ouvindo atrás da porta:

LUÍSA – Ora, há uns três meses, tem o Doutor Arthur vindo todos os domingos de visita à família de seu amigo e, já se sabe, entretém-se em conversa comigo e com a Laura. (*Pausa*) A Laura começou a gostar dele...

JOAQUINA (*concluindo*) – E a menina também.

LUÍSA (*surpresa*) – Como é que sabes isso?!

JOAQUINA (*mostrando o dedo mínimo*) – É cá um dedinho...

LUÍSA (*com carinho*) – Bruxa!... (*mudando de tom*). Pois sim. Eu também...

JOAQUINA – E ele?!

LUÍSA – Ele... ora, parecia inclinar-se para Laura, ora, para mim. Um dia, antes que ele chegasse, eu e Laura tivemos uma explicação e resolvemos, como boas amigas, esperar que o Doutor Arthur se manifestasse definitivamente por uma ou por outra, devendo a preterida receber sem rancor, a preferência pela outra (p. 52-53).

O “grande momento” – a decisão do Doutor Arthur – acontecerá naquele dia:

LUÍSA – Ele disse... afirmou... que às duas horas estaria aqui... Ou subiria a escada e bateria as palmas no primeiro andar, e, nesse caso, ficaria eu sabendo ser Laura a preferida... ou pararia à nossa porta, para tocar, com força, aquela campainha... (*apontando para a campainha da porta da E.*) e então ouvindo-a, saberia Laura, lá em cima, ser eu a escolhida. (*Olha para o relógio*). Falta um minuto (p. 59).

Na seqüência, Joaquina descreve o derradeiro minuto: os passos na escada, os silêncios, a indecisão de Arthur e, finalmente, o toque na campainha... e o riso histérico de Luísa, que vai chegando à gargalhada, enquanto o pano desce.

3.3.3.4 *Quem disse* – Gomes Cardim, poema dramático, 1914.

Quem disse (1914) é outro poema dramático (28 versos, em sextilhas rimadas), em que Gomes Cardim recorre à mesma métrica e rima utilizadas em *Zangas de um avô*. No poema – que não consta ter sido, alguma vez, representado –, uma mulher de meia idade, com “vestuário velho, denotando, porém, fausto passado”, narra todas as suas desventuras, a começar pelo casamento, com um primo:

Casei. Oh! Supremo instante
Em que o nosso peito amante
Julga o céu no coração!
(*Com expressão*)
– Dia que nunca se esquece...
(*Tristemente*)
Dia em que às vezes fenece
A mais querida ilusão! (p. 10).

A morte do filho de um ano e, posteriormente, a morte do marido; a solidão e a carência que seguem a viuvez; seu envolvimento com um homem casado, com quem foge de trem e que, certa noite, sai de casa, para não voltar nunca mais:

Destes sonhos... quem desperta
É como gaiola aberta
A passarinho que foge.
Assim meu sonho fugiu!
Paulo uma noite saiu,
E não voltou até hoje (p. 14).

Depois disso, a desafortunada mulher transforma-se em uma “legionária do vício”, a quem só a morte pode trazer algum conforto:

Preza ao fado miserando
Corri o mundo, alugando
Por antros e lodaçais
O coração à pousada. (*pausa*)
(*Recordando-se*)
Cousa estranha... um só – Coitada!
Não mais ouvi... nunca mais...
(...)
(*Expressivamente*)
Mas, na sorte a mais infesta,
Uma esperança me resta:
– Aproxima-se a velhice,
Com ela – o fim da jornada!...
(*Para a platéia, procurando. Naturalmente*)
Quem foi que disse – Coitada!?
Não pude ver quem m’o disse (p. 16).

3.3.3.5 *Serenata indiscreta* ou *Maldita serenata* – Gomes Cardim, monólogo, 1914.

Serenata indiscreta ou *Maldita serenata* (1914)³², de Gomes Cardim, é um texto classificado como “monólogo em verso e prosa metrificada” pelo seu autor. Porém, ainda que tenhamos apenas uma personagem (Maia, o marido), esta dialoga algumas vezes com outra (a esposa), que se encontra fora de cena.

Flagrado, na volta de uma “noitada”, pela mulher, que – vendo-o ainda todo vestido – lhe pergunta se ele está chegando naquele momento, Maia, o sub-diretor de uma secretaria de Estado (na descrição do autor, um “tipo de *noceur*; 30 anos; traje de *frack*, um tanto em desalinho; gravata deslocada para um lado; chapéu duro ao alto da cabeça; sobretudo no braço, quase tocando o chão; bengala. – Os vapores do champanhe aguçam-lhe os nervos...”), se sai com essa:

Eu? Hom’essa!
Levantei-me. Vou sair...
É que me tinha esquecido
dizer-t’o. Vou à ‘estação
despedir-me de um amigo...
E é necessário ir depressa...
Tenho o comboio a partir!
Nem sei mesmo se consigo
chegar a tempo. Até já (p. 85).

Já é madrugada. Lá fora, no entanto, ouve-se ainda o som de uma serenata. Maia dissera à mulher que retornaria dentro de uma hora. Essa hora, ele a passa na sala – entre uma “baforada” e outra, a que segue a expressão “que champanhe ordinário!” –, ora se remoendo pela traição; ora, recordando amores vividos:

Mas dize, Maia, a quem cabe
a culpa, senão a ti? (*Senta-se*)
(*Com a voz levemente chorosa*)
És pior que um Grão-vizir
nessas cousas que preferes!
És um Nero em saturnais!
Não me faças isso mais...
Não tens vergonha? Iludir
a mais santa das mulheres! (p. 87).

(...)

Que foi que me sucedeu
com a Julia? Um camafeu!
E a Lola! Que despautério!
Um caso... de amor... a sério!
Do legítimo. Daquele
que quase nos leva a pele...

³² Em 1914, a peça foi publicada com o título de *Maldicta serenata*. Na 7ª edição, de 1929, ela aparece como *Serenata indiscreta*.

de que nunca mais se esquece!
 Não digo fosse dos tais
 de venenos e punhais,
 à guisa de folhetim...
 lá tanto, não: mas enfim,
 foi coisa que se parece (p. 90).

Ao se lembrar da cena em que pediu a mão de sua mulher, Maia ri alto. A mulher acorda e o chama para a cama. O sol já entra pela janela... e tudo acaba bem:

D'esta feita a coisa escapa
 e não teremos contenda;
 mas hei de tomar emenda!
 (*Ao entrar no quarto*)
 Pfff. (baforada) Que champanhe zurrapa!
 Outra vez quando lá for...
 hei de escolhê-lo... melhor! (p. 96).

3.3.3.6 *Terra cheia de graça* – Felipe D'Oliveira, pastoral³³, 1915.

A pastoral *Terra cheia de graça* (1915), do santa-mariense Felipe D'Oliveira (1891-1933) – obra publicada, postumamente, no Rio de Janeiro, pela Sociedade Felipe D'Oliveira, em 1934 –, foi representada, na cidade natal do autor, em forma de leitura dramática, na comemoração festiva do 79º aniversário de seu nascimento, em 1969, e também na cidade de Alegrete.

Escrita num tempo em que o Brasil era ainda um país essencialmente agrícola, *Terra cheia de graça* é uma verdadeira elegia ao homem do campo, em que o ato de cultivar a terra é vista como um ato religioso. Como diz Cláudio:

O cultivador da terra é uma espécie de pequeno Deus. Rasgar o chão com o arado, deitar, num gesto forte, aos sulcos abertos as sementes que hão de ser planta e fruto e hão de dar sangue e energia aos homens, depois que as colheitas se santificarem para o pão (...) – é uma afirmação de onipotência, quase uma sensação de divindade (p. 157).

O texto é, na verdade, um poema dialogado (em vários estudos historiográficos o mesmo aparece, inclusive, classificado como “poesia”) que, além de profundamente filosófico, contém um lirismo de rara beleza: trata-se de uma história simples de amor – ao mesmo tempo triste e bela – que, por um desses desencontros ou mal-entendidos da vida, não chegou a se concretizar, mas que se tornou a razão de viver de, pelo menos, uma das partes envolvidas.

Quando parece não haver mais saída, nenhum caminho possível para a redenção, o que restará ao homem? Buscar refúgio no seio da mãe natureza, talvez? A peça, que tem apenas

³³ Forma de representação, com argumento mítico-lendário, que teve origem na Itália renascentista, e que, posteriormente, evoluiu para a ópera. Da pastoral se derivou a comédia pastoril, gênero dramático já extinto.

quatro personagens – o poeta Cláudio, o artista plástico Túlio, Helena (filha de Túlio) e o Senhor Pedro (um “colono”) –, é fortemente marcada pela oposição campo-cidade. O “urbano” Túlio chega mesmo a defender que o homem só tem beleza em seu estado primitivo e enquanto não for contaminado pela civilização. Apesar de Cláudio haver conseguido retornar às suas “origens”, depois de passar dois anos na cidade, o caminho campo-cidade aparece como sendo uma via de mão única.

Túlio lamenta haver trocado o campo pela cidade, pela “deturpação” de sua arte e, principalmente, pela “contaminação” de sua filha: “É sobretudo por isso que não me perdôo. Poderia convertê-la em criatura de exceção, dar-lhe ao espírito feição pura. Mas abandonei-a ao *nosso meio* e ela se impregnou de frivolidade, de ceticismo falso, do enfaro elegante da gente que nos cerca” (p. 155). Quando Cláudio lhe pergunta: “Se lhe pesa um remorso e lhe dói a saudade de existir livremente, como outrora, por que não recomeça o velho tempo?”, sua resposta é: “Muito tarde. A terra não acolhe a volta do filho pródigo” (p. 156).

O poeta de *Vida extinta* (1911) – obra essencialmente marcada pelo tom de subjetividade e amargura, que perpassa os temas de amor, solidão e morte – e *Lanterna verde* (1926) – obra eminentemente modernista, remetendo ao experimentalismo técnico futurista e ao culto da civilização industrial – transporta para a criação teatral o simbolismo característico de sua poesia. Em *Terra cheia de graça* o ambiente e as personagens são idealizados. O campo é um lugar perfeito, em que não existe sofrimento.

Tome-se, como exemplo, o Senhor Pedro: um colono culto, que se expressa como poucos e que tem uma visão extremamente poética da vida e do mundo. Cláudio, ao apresentá-lo a Túlio, diz: “Eis o mestre. Foi seu estímulo que acordou em mim a alegria do *memento vivere*. Senhor Pedro é o mensageiro da paisagem, o arauto da Beleza perene que resplandece sob o sol...” (p. 162). Mais adiante, Túlio definirá essa figura: “Extraordinário, o Senhor Pedro... Simbólico: o próprio espírito da terra que te abençoa” (p. 163).

Como dissemos antes, a pastoral trata de uma história de amor não realizada, em razão de um mal-entendido – uma história de amor da qual só tomamos conhecimento já quase ao fim do texto. Até então, o que se sabe é que, após uma semana no campo, na casa de Cláudio – que morou na cidade por dois anos –, seu amigo Túlio e a filha deste, Helena, preparam-se para voltar à cidade. O seguinte diálogo, em que ocorre a revelação, se passa enquanto Túlio está terminando de arrumar as malas:

HELENA – E esgotaste com papai as tuas confidências todas?

CLÁUDIO – Todas...

HELENA – Não lhe escondeste um único segredo, um pensamento íntimo, desses que nos levam a procurar alguém que os escute mudamente, sem olhar-nos?

CLÁUDIO – Eu só penso aquilo a que eu aspiro, ou melhor, aquilo a que eu posso aspirar. Por isso falei-lhe somente num ideal atingível – no meu modesto ideal...

HELENA – ... no teu novo ideal... No ideal que há três anos te impuseste, depois que nos deixaste, de um jeito tão imprevisto – uma verdadeira fuga...

CLÁUDIO – Queres que eu te peça desculpas. Eu te peço desculpas. Não leves a mal não ter antes rogado o teu perdão. Faz tanto tempo, e foi tão pequena a minha ousadia que supus a tivesses esquecido...

HELENA – Não esqueci, Cláudio. Mas eu é que rogo o teu perdão...

CLÁUDIO – Não houve culpa. O perdão é inútil. Quanto à promessa – nunca me prometeste...

HELENA – Recorda-te...

CLÁUDIO – Não me lembro.

HELENA – Há três anos... A festa noturna... O nosso parque tranqüilo... A noite linda, a harmonia de uma balada, ao longe... E as tuas palavras nervosas, comovidas...

CLÁUDIO – Eu te peço desculpas.

HELENA – Recordas-te, agora?

CLÁUDIO – Vagamente, como num sonho de éter... Mas, para que lembrar? Conservei desse curto passado o que me era legítimo conservar: a cinza de uma ilusão, de uma suave ilusão.

HELENA – A tua voz, na sombra, era macia e grave como um veludo sonoro...

CLÁUDIO – Cala... O sol nos separa. Foi uma noite morta, há muito tempo. O sol veio depois. Tu ficaste dentro da noite. Eu vim para o sol.

HELENA – Um perfume de rosas, um perfume acre de seiva nova subiam para a noite...

CLÁUDIO – Recordo. A noite era uma caçoula imensa onde queimavam essências antigas...

HELENA – ... um banco de mármore esquecido num velho parque renascença.

CLÁUDIO – ... e os dois corpos tão próximos que as minhas artérias pareciam intumescer de um sangue suave como os óleos, transfundido das tuas veias...

HELENA – Havia acordes agonizantes que flutuavam na bruma fria... O banco era uma nave encantada, entre a ondulação sonora da neblina...

CLÁUDIO – Os meus sentidos tinham adormecido. Não via, não ouvia... Adivinhava-te, na meia-tinta. Sei apenas que eu falava. Um murmúrio de lábios que o meu espírito não entendia... Oh! mas o fim da exaltação... Foi quando os meus lábios murmuraram pela terceira vez: – eu te amo... Tu te ergueste, de súbito, e tuas mãos repeliram meus braços que te buscavam na treva...

HELENA – O luar rompera a fuligem da névoa. A claridade quebrou o encantamento: revelou dois corpos onde eu acreditava duas vozes.

CLÁUDIO – À luz inesperada, ainda pude ver que fugias em direção à casa da festa. Ao fim da alameda, te voltaste, e umas palavras tuas morreram, inaudíveis, na noite.

HELENA – Eu disse: – “espera... eu volto... Foi a promessa...”

CLÁUDIO – Eu não ouvi e tu não voltaste, porque vi nascer o sol no mesmo sítio.

HELENA – Aqui me tens. Vim cumprir a promessa.

CLÁUDIO – Vieste tarde demais... O meu pobre amor de exilado no teu mundo hostil, o sol desfez. Neblina, bruma... Mas foi tão religioso, tão profundo, que devia merecer-te um respeito sagrado (p. 164-167)

Mais adiante, Cláudio dirá: “Em poucos minutos, terás ido embora... Eu continuarei a colher o pão. Pronunciarei teu nome, quando semear o trigo, e o louro do trugal far-me-á depois sonhar com teus cabelos...” (p. 168-169). Mesmo ficando sem Helena, restará a Cláudio o consolo do loureiro plantado por ela, no início da peça:

CLÁUDIO – Tu plantaste uma árvore... Tua presença permanecerá, na minha vida, esparsa na sombra que deitar a fronde do teu loureiro. Terei uma sombra generosa a cujo abrigo eu me deixe envelhecer, até morrer um dia, a sorrir, e estendendo os braços às folhas mais próximas, no esforço de atingi-las para coroar de louro os

meus cabelos brancos, – como a única recompensa de ter vivido a vida e ter amado o amor... (p. 169).

O mesmo “findar lento da cantiga monótona dos ceifadores”, presente no início da peça, será agora o pano de fundo para a oração final de Cláudio: “Ave, terra, cheia de graça! O Senhor é convosco! Bendita sois vós entre estas árvores! Bendito é o fruto de vosso outono...”.

3.3.3.7 *O carnet* – Gomes Cardim, *sketch* cômico, 1920.

Em *O carnet* – *sketch* cômico, dividido em cinco cenas, “representado com calorosos aplausos no Teatro Royal, de São Paulo, por Leopoldo Fróes e Lucília Peres” –, de Gomes Cardim, temos como personagens Ele (Rui) e Ela (Marocas). A temática é a mesma de *Uma prova de consideração*: a infidelidade masculina. Dessa vez, porém, o marido se envolve com a esposa de um amigo seu (Jayme).

A peça inicia com o casal voltando do Teatro Municipal. Diante da absoluta mudez da mulher no retorno a casa, o marido a questiona sobre a razão:

ELA – Sabes muito bem o que se passou... Falso, hipócrita, é o que tu és... Nem na minha presença... Conquistador reles...

ELE – Que dizes!?

ELA – Conquistador reles, repito.

ELE – Mas...

ELA – Uma mulher casada... esposa de um seu amigo...

ELE – Desarrasoas...

ELA – Queria ver... se fosse... comigo... que não faria este cavalheiro... Era preciso acompanhá-la a casa? Fosse só, ninguém a comeria (p. 74-75).

Ao longo de toda a primeira cena, Ele tenta se explicar, mas Ela, invariavelmente, lhe corta a palavra. Irritado e sem que a esposa perceba, o marido se retira, deixando-a falando sozinha. Na segunda cena, Ela trama sua vingança: resolve sair de casa, naquela noite mesmo. Dessa vez, porém, resolve não ir para o refúgio mais provável: a casa da mãe. Decide apelar para a ajuda de Jayme, o marido traído, que, naquele momento, encontra-se jogando no Clube. A cena toda é um monólogo, ao telefone, ao cabo do qual Ele acorda com o toque do aparelho. Na terceira cena, é ela quem deixa o marido falando sozinho. Na quarta cena, o monólogo é dele:

(...) Agora, aqui estou eu às voltas com minha mulher... E, de hoje para o futuro, adeus confiança... Perdi o crédito... Como desnor-teá-la?... Negar?... Isso negarei... toda a vida... (*sentando-se na otomana*) Se eu lhe conhecesse o ponto fraco... o seu botão elétrico... que lhe domina o organismo... O caso é dar-se-lhe com ele... Sabendo-se onde está o botão... é pôr-se-lhe o dedo e, por mais renitente que o indivíduo seja, cede... E o desta senhora?... Estará na vaidade?... No amor próprio?... são botões que, às vezes, se confundem... e os mais comuns. O do interesse, em certas classes, é o mais fácil de se encontrar... mas nesta senhora... No

sentimentalismo?... Não tenho desculpas... Dois anos de casados e ainda não sei onde ela o tem... Todo o homem inteligente e precavido... ao casar-se... a primeira coisa que deve fazer, é estudar o temperamento, a índole, as inclinações... o caráter da esposa... para lhe achar o ponto fraco, o botão elétrico, das grandes ocasiões... Eu fui um animal!... Descuidei-me... (*levanta-se*) E agora? (p. 85-86).

A tarefa de Rui, na última cena, é descobrir o ponto fraco de sua mulher. Após várias tentativas frustradas – um par de brincos de solitários; elogios à sua beleza, à sua inteligência, à sua habilidade no manejo da gramática, etc. –, encontra o que procurava (o ponto fraco da esposa) num *carnet*, que se achava guardado numa gaveta da secretária, que ela, no afã de deixar a casa, esquecera aberta:

ELE – (*desanimado*) Desse modo... (*prestando atenção ao carnet que tem na mão*) O *carnet* da nossa primeira contradança... Foi... neste baile... que te fiz o primeiro juramento de amor. (*pausa curta*) Tinha-te visto à entrada... com uma capa branca... Como te ia bem!... Muito longa... caía-te dos ombros, em pregas elegantes... À cabeça, uma echarpe finíssima... deixando transparecer o escuro sedoso dos teus cabelos... Tiraste-a... estavas de violeta claro... (p. 90).

Com a leitura das declarações apaixonadas, que ela escrevera no tal *carnet*, o casal acaba empreendendo uma viagem ao passado; a paixão de outrora é reavivada... e tudo acaba bem!

3.3.3.8 *Cangote cheiroso* – Marques Porto, revista, 1920.

O rio-pardense José Agostinho Marques Porto (1897-1934) foi, de longe, o mais profícuo autor teatral gaúcho e, quiçá, do Brasil – tanto que, ao morrer, em São Lourenço, MG, com apenas 37 anos de idade, havia escrito mais de cem peças teatrais (essencialmente revistas), conforme informa J. Galante de Sousa (1960, Tomo II, pp. 431).

Já dissemos que esse gênero constituiu, desde o princípio, uma sátira aos costumes, principalmente à política, e que, como tal, se manteve até o seu declínio total. Nas revistas de Marques Porto – que não apresentam aquela “continuidade do enredo”, que caracterizava as produções desse gênero nos primeiros tempos – a sátira aos costumes é predominante. A sátira política aparece apenas ocasionalmente e, ainda assim, de forma indireta. Isso, talvez, em razão de um recrudescimento da censura, que é mencionada inúmeras vezes nos próprios textos.

Numa das raras cenas de *Cangote cheiroso* – revista em parceria com Luiz Peixoto, representada no Teatro Recreio, do Rio de Janeiro, no dia 08 de dezembro de 1927 –, em que ocorre referência direta ao governo, por exemplo, esse parece estar sendo elogiado (usamos o

termo “parece”, porque o tom de voz empregado pelo ator, na representação, pode perfeitamente ter transformado o texto numa ironia):

COMÈRE – O Brasil tem um grande governo! Sua Excia., o Presidente da República vive com o Povo, no meio do Povo, sentindo as necessidades do Povo!

COMPÈRE – Essa não é a opinião de...

COMÈRE – De quem?

COMPÈRE – De meia dúzia de negociastas profissionais, mas é a opinião do Brasil ordeiro e trabalhador que tem os olhos voltados para o regenerador dos nossos costumes!

COMÈRE – Roma não se fez num dia.

COMPÈRE – Mas o Brasil, se Deus quiser, vai ser feito dentro destes quatro anos (p. 44).

Compère e Comère são os chamados “compadres das revistas de recreio”, aos quais Marques Porto recorre não só nesta, mas também em outras revistas, para conferir ao “enredo” – formado por quadros isolados, independentes uns dos outros em termos de personagens e assuntos explorados para produzir humor – uma certa unidade. A função desses “compadres”, as próprias personagens a explicam em *Comidas, meu santo* (1925).

Percebe-se claramente que, nesta e, também, nas outras duas revistas de Marques Porto, que veremos adiante, predominam os maus caracteres: cambistas, banqueiros do jogo do bicho, pequenos comerciantes que enganam os fregueses, jogadores, vagabundos e malandros de toda espécie, prostitutas, maridos traídos, mulheres que gostam de apanhar e ser maltratadas, etc.

Diretamente, ou através de frases e diálogos com duplo sentido, o homossexual é, com frequência, motivo de riso e vítima de chacota. Veja-se, como exemplo, a seguinte passagem:

BARBALHO – Eu já lhe disse seu Bermudes que quando eu estiver escrevendo o nome do bicho, eu não quero que ninguém aproxime! *Bá* pra porta fazer o reclame da casa! Se os fregueses pedirem palpites diga-lhes que o jacaré, o *alifante* e o *beado* são os mais cotados para hoje (*Faz subir por meio de um fio o rolo de papel*).

BERMUDES – O veado deu ontem, patrão.

BARBALHO – Olha que burro! *Antão* como *beado* deu ontem não pode repetir hoje...

BERMUDES – É que eu pensei...

BARBALHO – O senhor não pensa seu Bermudes! Nesta casa só quem pensa sou eu! O senhor *izecôta*, *izecôta* as minhas ordens e não n’as *descôte*! O *beado* deu ontem, pode dar hoje, amanhã e sempre! O que é que o senhor tem com os *beados*?

BERMUDES – Eu, nada! *Vôte!* (p. 13).

Apesar da licenciosidade e do humor por vezes grosseiro, da maioria dos quadros, alguns deles nos dão uma idéia precisa dos modismos e da mentalidade da época; das inovações tecnológicas que, na medida em que surgiam, iam modificando os hábitos dos brasileiros; da imagem do Brasil que então se construía e que se mantém até hoje; da intervenção do Estado nas manifestações artístico-culturais, através da censura, etc.

O quadro “Voto feminino”, por exemplo, retrata a mentalidade machista do homem brasileiro do início da década de 1920 e sua resistência à emancipação política da mulher:

Entram Compère e Comère.

COMPÈRE – Viu todo este embrulho? É a mulher!

COMÈRE – Sempre a mulher.

COMPÈRE – A mulher é sempre um caso sério na nossa vida.

COMÈRE – Na vida dos homens, só? Qual, meu amiguinho, a mulher, agora, com voto feminino, ingressando na política, mostrará ao Brasil para quanto vale a mulher.

Música – Voto feminino

CORO:

A mulher emancipada
Votando, sendo votada
É um buraco!
Não há mais razão
Para chamá-la, então
Sexo fraco.

ATRIZ:

No Senado a discutir
No Conselho a discursar
E na Câmara a obstruir
Projetos fazer passar!
Com bastantes argumentos
Ela vai para o plenário
Aumentar os vencimentos
Do marido funcionário.
E ai daquele que ao votar
Seus projetos contrariar
Ninguém, amigos, se queixe!
Vai ser em praia de peixe
Num bate boca danado
O Congresso transformado!

COMPÈRE – Confesse que a mulher é muito interessante... olhada por outro prisma.

COMÈRE – Como prefere a mulher?

COMPÈRE – Em Copacabana, com roupa de banho, como no último Concurso de Sombrinhas...

COMÈRE (*maliciosa*) – Vestida de pouca roupa... (p. 10-11).

No quadro “Sessões contínuas”, Comère convida o público a ouvir um discurso da mulher no Parlamento:

1ª VOZ INTERNA (*feminina*): Vossa Excia. retira o insulto!

2ª VOZ INTERIOR: Não retiro!

3ª VOZ: Atenção! (*Soam os tímpanos*).

1ª VOZ (*feminina*): Ou Vossa Excia. retira ou eu parto-lhe a cara!

2ª VOZ: Não vejo homem na minha frente!

Gritaria. Móveis partidos. Campanhas, etc. Pela escada saem populares aos trambulhões. Silêncio. Cai sobre a cena um cartaz dizendo: “Todos os dias sessões contínuas. Entrada grátis” (p.12).

As revistas de Marques Porto são os textos, na área da dramaturgia, que mais nos dão idéia da ingerência do Estado, através da Polícia Federal e seu Departamento de Censura, nas

produções artístico-culturais. *Cangote cheiroso*, por exemplo, começa com uma “Música censurada”:

Eu vi o Presidente
 Muito alegre e sorridente
 (*gesto*)
 O Vianna do Castello
 Calçando um pé de chinelo
 (*gesto*)
 O Sezefredo às mulheres
 Fazendo o pé d’alferes
 (*gesto*)
 O jovem Coriolano
 A olhar a todo pano
 (*gesto*)
 E o resto da malícia
 Deixa de ser relatada
 Porque foi pela polícia
 Censurada (p. 1).

A revista *Dá nela* (1930), que analisaremos mais adiante, é a que nos dá a noção mais exata da atuação da Censura, mesmo antes do recrudescimento imposto com a decretação do Estado Novo, em 1937.

3.3.3.9 *Cabocla bonita* – Marques Porto, burleta em 2 atos, 1923

A burleta *Cabocla bonita* (1923), de Marques Porto, escrita em parceria com o bageense Ari Machado Pavão (1900 – ?), foi representada pela Cia. Otilia Amorim, no Teatro Recreio, do Rio de Janeiro, em 11 de maio de 1923. A peça – cuja ação se passa numa fazenda – tem as seguintes personagens: Dona Ana, Coronel, Generosa, Zé Luiz, Laurinda, Zacarias, Rosinha, Dr. Rogério, Dr. Betinho, Padre, Professor e Caiuby.

Em que pese o fato de seu título remeter a uma personagem secundária e sem grande importância na trama – trama essa pouco consistente, como se verá adiante – *Cabocla bonita* apresenta algumas personagens bem constituídas, que conferem muita graça e humor ao texto, especialmente a dupla formada pelo Professor e o Padre Raposo, inimigos declarados, que passam o tempo todo se engalfinhando.

Rosinha, a “cabocla bonita”, é uma criada da família do Coronel, tendo sido destinada por ele ao jovem violeiro Caiuby, também empregado da fazenda. Apesar de ser a cabocla mais linda da região, Caiuby a despreza, pois nutre uma paixão por siá Laurinda, filha de seus patrões. Estranhamente, ninguém, exceto Betinho, filho do Coronel – que tenta lhe roubar uns beijos –, se interessa por ela. A história, na verdade, gira mais em torno de outras duas

personagens: Laurinda e Rogério – este, amigo de Betinho, que veio com ele da capital, para passar uma semana na fazenda.

Caiuby, que no 1º ato da peça foge ao assédio de Rosinha, deixando claro a ela que só se casará por se tratar de uma determinação do patrão, no 2º ato se rebela, alegando que, em não sendo escravo, o Coronel pode dispor de seu serviço, mas não de seu coração. Uma vez consumada a relação amorosa de Laurinda e Rogério, porém, o caso de Caiuby com sua cabocla bonita é resolvido às pressas e meio que na marra. Uma simples conversa com o Padre Raposo faz com que Caiuby, quase no fim da peça, recupere a lucidez e o bom senso:

PADRE (*Entrando*) – O que é isto? O nosso cantor tão macambúzio? O que tens rapaz?

CAIUBY – Nada, seu padre. É uma doença que não tem cura.

PADRE – Por que não vais ao médico?

CAIUBY – Não é doença de *doutô*.

PADRE – É então doença do coração? Tu que tens a felicidade de ser o preferido da cabocla bonita... O que queres mais, meu rapaz? Isso é um desperdício de felicidade!

CAIUBY – Felicidade. Eu nunca mais terei felicidade, seu padre!

PADRE – Conta-me a tua mágoa... Para esses males foi que se fizeram ao padres para essas confidências. Desabafa. Gostas de outra?

CAIUBY – Quem lhe disse, seu padre? (*Rosinha vem entrando, oculta-se*).

PADRE – Disseste-o tu, agora. Nós, os padres, conhecemos muito mais as moléstias da alma, que os outros. O teu mal tem cura e o remédio é a Rosinha.

CAIUBY (*Triste*) – Pobre da Rosinha, como tenho sido mau para ela!

PADRE – Procura, meu rapaz. Pede-lhe perdão, o perdão nem sempre humilha. Ela é muito tua amiga. Se lhe foges a matas de tristeza. Lembra-te que espiritualmente és o seu esposo há muito tempo. Desde pequeninos.

CAIUBY – Tem razão, seu Padre. Nunca ninguém me falou assim.

PADRE – Ela é humilde. Se não fosse o grande amor que te tem, há muito te teria desprezado. Rosinha não tem segredos para mim. Tem sofrido muito, calada e sempre resignada, como uma boa esposa... Reflete, meu rapaz, antes de dar um ponta pé na sorte.

CAIUBY – Tem razão, seu Padre. Tenho sido muito mau para Rosinha. Talvez esse sonho, esse mau pensamento que se passou pela cabeça sirva para me fazer ainda mais feliz. Eu juro que serei bom para Rosinha e juro por Deus! (p. 36).

Como dissemos, as cenas mais hilárias da peça são protagonizadas pelo Professor Terêncio e pelo Padre Raposo, que, desde o princípio, deixam claro sua diferença:

CORONEL – O reverendo fica conosco. Quero que compartilhe da nossa felicidade.

PADRE – Com o máximo prazer. Soube da chegada do Betinho pelo professor... (*com ironia*) Foi eleito, segundo creio, orador oficial.

CORONEL – Mas não impingiu o discurso. Foi substituído pelo Zé Luiz. Só diz: já, já... já...

PADRE – Coitado, ele tinha o improviso preparado há quatro meses. Ele não perdoará a substituição, vantajosa, aliás.

D. ANA – E o reverendo não perdoa a sua alfinetadazinha no professor...

(...)

PADRE (*Ao professor*) – Então, formidável representante do magistério? Não conseguiu impingir o improviso?

PROFESSOR – Fui mais infeliz que o urubu que impinge impunemente a ladainha aos incautos...

(...)

BETINHO – E o Padre Raposo como vai? Sempre de turra com o Professor Terêncio!...

PADRE – Numa luta desigual! O adversário é fraco.

PROFESSOR – É a luta da ciência contra o embuste.

PADRE – *Burri-gère.*

PROFESSOR – *Sestre volo tuan...*

CORONEL – Entremos, meu filho. Convide o doutor Rogério a vir mudar de roupa e tomar um cafezinho.

(...)

PROFESSOR (*Segurando o padre pela batina, quando este vai sair*) – Então, pregador da roça. Ouviu falar em café, heim? Beiço bateu.

PADRE – Café é bebida de gente. Pro senhor já puseram a garapa no cocho. Vá bebê-la!

PROFESSOR – Não posso. Você passou e bebeu tudo.

PADRE – Não, eu passei, olhei e deixei (*Sai pela varanda*).

PROFESSOR – Não, você passou, olhou e chupou. Seu viúva de satanás! Papa hóstias d'uma figa!

(...)

ROSINHA (*Vindo da varanda*) – Seu Coroné manda chamá o Profêssô pra tomá café.

PROFESSOR – Não vou. Está lá dentro a raposa da freguesia. Dá o meu café a ele.

ROSINHA – Foi ele mesmo quem mandou *chamá*.

PROFESSOR – Foi ele mesmo? No mínimo, já cuspiu dentro.

ROSINHA – Não *senhô*. Botou mosquitinho.

PROFESSOR – Viu Caiuby! *Botá* mosquito ensinado dentro do café pra *estragá* o *celestino* da gente. Não vou... (p. 4-6).

Além do Padre Raposo e do Professor, também outras personagens protagonizam cenas bastante engraçadas, principalmente o garoto Zacarias, filho de Zé Luiz e Generosa, que, através de chantagem, extorque dinheiro do Professor e do Padre. Essa graça se deve, em grande parte, ao fato de que Marques Porto recorre exaustivamente à linguagem “cabocla”, para provocar o riso.

Na seguinte cena, ele incorpora, a essa linguagem, o hábito comum de se usar expressões francesas, na Capital:

GENEROSA – Não sei porque é, eu entico com aquele moço só por causa do caquinho de vidro no olho...

ZACARIAS – Que caquinho, Sá Generosa, aquilo é *molóquio*.

ZÉ LUIZ – É o que?

ZACARIAS – *Molóquio*. É vidraça de *botá* no olho. Seu *doutô* Rogério vai *me dá um molóquio pra mim*.

ZÉ LUIZ – Era só o que faltava você de *ôio* arreganhado.

ZACARIAS – Seu *doutô* disse que no Rio há preto almofadinha que usa *molóquio* e até estica cabelo. Seu *doutô* *ta* puxando por mim. Ele até já me chama de “avec”...

GENEROSA – E o que *qué dizê* isso, heim?

ZACARIAS – “Avec” é secretário em francês. E a senhora é...

GENEROSA – O que é que eu sou?

ZACARIAS – *Mamasela*.

GENEROSA (*Ofendida*) – É você, que é, seu porqueira.

ZACARIAS – É assim que seu *doutô* chama sá Laurinda (*Aparecem na varanda D. Ana, Coronel, Rogério, Betinho e Laurinda*).

CORONEL (*Descendo*) – Pois seu doutor vai gostar desta vida do mato. Temos boas caçadas, bons passeios a cavalo... (*Todos têm descido*).

ROGÉRIO – Oh! Eu amo as caçadas, adoro as cavalgadas. A mademoisele também monta a cavalo?

BETINHO – Como gente grande.

ROGÉRIO – Bravos. Então mademoisele será a minha equitadora.
 ZACARIAS (*À Generosa*) – Viu como ele chama sá Laurinda de *mormosele*?
 GENEROSA – É *meso*. Este mundo *ta* perdido! (p. 13-14).

A oposição campo e cidade, em que o primeiro representa a simplicidade e a pureza e, a segunda, o ambiente poluído e envenenado, também aparece em algumas cenas desta Burlleta:

ROGÉRIO (*A Laurinda, apontando o horizonte*) – Que belo panorama... Como devem saber amar os corações neste paraíso...
 LAURINDA – Não tanto como as moças da Capital.
 ROGÉRIO – Ora, na Capital tudo é artifício e fingimento.
 LAURINDA – Tem razão. Na Capital tudo é fingimento e falsidade, enquanto que aqui tudo é puro e sincero.
 PROFESSOR (*Intervindo*) – É... tudo aqui é puro e sincero... só o que não é puro é este padre!
 (...)
 ROGÉRIO – É majestoso o cair da tarde. Empolga o nosso sertão. (*A Laurinda*) Mademoisele rezava com muita devoção.
 LAURINDA – Pareceu-lhe? Dizem que o cair da tarde no Rio, visto do Pão de Açúcar, é encantador.
 ROGÉRIO – Pode ser, mas o barulho ensurdecido do progresso enfastia-nos...
 ROSINHA (*Vendo Caiuby entrar com a viola*) – Bravos! Olha o nosso Caiuby com a indispensável viola.
 D. ANA – Caiuby continua a ser o rei dos cantadores do sertão.
 CORONEL – Vamos, rapaz, alegre a festa. Canta uma das tuas modinhas...
 LAURINDA – É o Caiuby que acompanha as modinhas que canta.
 ROGÉRIO – Naturalmente inspirado no amor de alguma cabocla.
 CAIUBY – Pois não é não sinhô moço. Inspirado na grandeza da nossa terra... Aqui é tudo diferente do que o senhor imagina. Os perfumes das nossas flores não têm a falsidade, e o coração da nossa cabocla não se dá nem se vende por interesse. Quando ela se apaixonou é sempre pelo caboclo vigoroso que se improvisa na viola, atrai o laço com destreza e enfrenta a fera bravia do mato. Nós aqui não conhecemos nem o posticho nem a falsidade. (*Com ironia*) E nem se usa caquinho no olho (p. 15-16).

Cabe assinalar, ainda, que *Cabocla bonita* apresenta, também, letras de canções engraçadas, como esta em que o Professor e o Padre Raposo se engalfinham numa trova:

TODOS: Ai! Bate, bate,
 Na viola com fervor
 Vamos ver quem leva a palma (*Bis*)
 Do primeiro cantador.
 BETINHO: Do que vale a flor da mata
 Do que vale a luz da serra. (*Bis*)
 Comparada com a cabocla
 Mais bonita desta terra... (*Bis, com coro*).
 PADRE: Com duas coisas no mundo
 Não me posso conformar. (*Bis*)
 Quem quiser ser mestre escola
 Tem que primeiro estudar... (*Bis, com coro*).
 PROFESSOR: Pobre do catolicismo
 Cada vez anda pra trás. (*Bis*)
 Desde que entrou na igreja
 A mulher do satanás... (*Bis, com coro*).
 PADRE: Ai, pobre do professor
 Desta vez vai pro poleiro. (*Bis*)

Virou garnisé de briga
Dá lição no galinheiro... (*Bis, com coro*).

PROFESSOR: Mais vale ser garnisé
Do que *sê* padre nabiça. (*Bis*)
Que vai pra dentro da igreja
Bebê cachaça na missa... (*Bis, com coro*).

CAIUBY: A fava é *fia* da vage
O pai da couve é o repolho. (*Bis*)
Como é que se chama o bicho
Que tem caquinho no olho?... (*Bis, com coro*).

ROGÉRIO: Quem tem caquinho no olho
É... é... é... é... (*pára a música*) (p.19).

3.3.3.10 *Entrou de caixeiro e saiu de sócio* – Abadie Faria Rosa, ½ ato cômico, 1923.

O “1/2 ato cômico” *Entrou de caixeiro e saiu de sócio* (1923), de Abadie Faria Rosa – que teve sua primeira representação no Teatro Trianon, do Rio de Janeiro, em 5 de dezembro de 1923 – é um *sketch* com quatro personagens: o dono de armazém, Marcondes, e sua mulher, Eulambia; o caixeiro do armazém, Antonico, e a empregada de Marcondes, Rosinha.

A última pretende casar com Antonico, mas a situação financeira deste não permite. O interesse, por um lado, de Marcondes pela empregada; e, por outro, de Eulambia pelo caixeiro, facilita os planos do casal. Ao apanhar Antonico no colo de Eulambia, Rosinha oferece o seu silêncio em troca de um melhor tratamento para si. Depois, faz com que o caixeiro a apanhe sentada no colo do patrão. Desta vez, o silêncio tem um preço mais elevado: exige que Marcondes torne Antonico seu sócio no armazém.

Se em *Nossa terra* o cenário é Porto Alegre e em *Sangue gaúcho* algumas personagens são originárias do Rio Grande do Sul, nesta cena breve de Abadie Faria Rosa temos, também, a presença de um elemento gaúcho: Antonico:

ANTONICO (*aproximando-se, entre dentes*) – Meu filho?! Que será que ela quer?
EULAMBIA [*que, apesar de louca pelo caixeiro, trata-o como filho*] – É que eu quero que você me prepare uma encomenda lá no armazém (*e olha para Antonico com uma insistência devoradora*).

ANTONICO – Ah, sim senhora (*à parte*) Esta velha me engole!
EULAMBIA (*sempre a olhá-lo*) – Você é daqui do Rio?
ANTONICO – Não senhora; sou do Rio Grande do Sul.
EULAMBIA – Eu logo vi... Um rapaz guapo assim... (*um momento. Um suspiro longo*). Sabe que o acho bonito, varonil, másculo... (p. 10).

3.3.3.11 *Comidas, meu santo* – Marques Porto, revista em 2 atos, 1925.

A revista *Comidas, meu santo*, de Marques Porto (escrita em parceria com o bageense Ari Machado Pavão), foi representada no Teatro Recreio, do Rio de Janeiro, em 4 de junho de

1925. Pelos seus dois atos e 25 quadros desfilam dezenas de personagens. A exemplo do que ocorre em *Cangote cheiroso* (1920), também aqui o homossexual é motivo de piada e riso:

LIGEIRESA (*despertando com grande susto*) – Que bicho deu hoje?
 AQUINO – Lá está o senhor com bicho na cabeça seu Ligeiresa...
 LIGEIRESA (*mostrando uma lista*) – Eu fiz uma fezinha hoje.
 AQUINO (*tomando a lista*) – Deixa ver isto (*lendo*) Francisca Bertini 300 réis; Theda Barata...
 LIGEIRESA – Barata, não, patrão, Bará...
 AQUINO – Ou isso. Theda Bará 50 réis e Rodolpho Valentino 100 réis. Que quer dizer isto?
 LIGEIRESA – Não vê o senhor que o bicheiro ali da esquina, por causa da polícia, banca o jogo com o nome dos artistas de cinema...
 AQUINO – Ai o maroto!
 LIGEIRESA – Ele diz que são comidas, meu santo. Tem graça não tem patrão? Francisca Bertini é cobra, Theda Bará é peru e...
 AQUINO – Rodolpho Valentino é veado...
 LIGEIRESA – Não senhor. Rodolpho Valentino nunca foi veado, é bode... (p. 25-26).

Conforme antecipamos em *Cangote cheiroso*, para conferir uma certa unidade às suas revistas – todas elas formadas de quadros isolados, independentes –, Marques Porto recorre freqüentemente a duas personagens – Compère e Comère, “os compadres das revistas de recreio” –, cuja função elas próprias explicam, na seguinte cena:

UMA VOZ NA GERAL – Tá na hora!
 VÁRIAS (*cantando*) – Tá na hora! Tá na hora!... (*rompem ao mesmo tempo os dois grandes ovos; surgem Compère e Comère. Cessa a gritaria na geral*).
 COMPÈRE – Calma no Brasil!...
 COMÈRE – É cedo para a pateada...
 COMPÈRE – A senhorinha?...
 COMÈRE – Sou a agulha, e o cavalheiro?
 COMPÈRE – A linha! Não ponha mais na carta; nós somos os ternos compadres das Revistas de Recreio...
 COMÈRE – A linha e a agulha que cosem a revista... E com a nossa boa vontade ela ficará bem cosida e mal paga dos seus pecados... Cuidado para não quebrar a linha...
 COMPÈRE – Cuidado para não picar demais...
 COMÈRE – Não há perigo, a censura é como a justiça...
 COMPÈRE – Não vê?...
 COMÈRE – Não! Não dorme!... (p. 13).

No quadro “A rádio-mania”, a invenção do telefone sem fio serve para fazer humor:

CHEPA – [*falando do navio em que mora*] Ele vai agora pro dique sofrer uns reparos nas caldeiras e na telegrafia sem fio. (*Entram Compère e Comère*).
 AQUINO – Não me fale em fio, seu Chepa. Imagine que levei um tiro pelo telefone... (*saem*).
 COMÈRE – Um tiro pelo telefone? Agora que tudo que tem fio está por um fio...
 COMPÈRE – Gostei do trocadilho.
 COMÈRE – É bom?
 COMPÈRE – Puro 1830.
 COMÈRE – O meu amiguinho é galante...
 COMPÈRE – E graças ao fio... (p. 42).

No mesmo quadro, *Comidas, meu santo* traz um registro da “última descoberta, que fez sucesso, que fez furor”: o rádio, que com suas ondas sonoras passava a invadir os lares

brasileiros, atingindo, de certa forma, o teatro, como dizem Comère e Compère, após uma longa música sobre a nova mania:

COMÈRE – Não é preciso sair de casa para ouvir música...
 COMPÈRE – Por isso os nossos teatros vivem abarrotados...
 COMÈRE – De cadeiras vazias...
 COMPÈRE – Há tanto seresteiro por aí, para deleitar os ouvidos da população...
 COMÈRE – E tanta Rometa e Julieu pelos telhados...
 COMPÈRE – Paraíso dos gatos, dos cães e dos mosquitos...
 COMÈRE – Oh! Cidade da luz!... (p. 43).

Comidas, meu santo, assim como *Cangote cheiroso*, também faz referência à Censura, em várias de suas passagens – como nesta, da personagem Chandas, por exemplo: “*Ecce homo!* Pisa, Estrela, descose os alinhavo, que a besta da minha mulher tá lá em casa pra *cosê* de novo... Cospe na minha cara e me diz tudo que a censura cortou, minha negara!...” (p. 8-9); ou nesta, em que fala Aquino: “Alô? Quem fala? Aquino Rego. É o marido da senhora que levou o vestido trocado? *Bírgula!* É *bocê*, seu cachorro. Eu não lhe digo mais porque a censura cortou. Dá o tiro se você é homem, dá... (p. 38); ou, ainda, nesta outra:

D. CHINCHA – Já tirei o meu retrato nua e vou ‘o’ publicar nos jornais e pregar ele nas esquinas...
 CHANDAS – Nua? A polícia sapeca o lápis vermelho...
 D. CHINCHA – O nu artístico a censura não corta e eu despida sou uma artista. O senhor não adivinha as minhas fórmulas? (p. 48).

3.3.3.12 *Gargalhada sinistra* – Gomes Cardim, monólogo, 1929.

Gargalhada sinistra, de Gomes Cardim, é outro texto que recebeu de seu autor a classificação de “monólogo”, com o acréscimo de “em um teatro de subúrbio” (abaixo do título consta “Creado por Divina Fraga, no Theatro do Recife, em 19..”). Em que pese ter-se apenas uma personagem na peça, vozes provenientes da platéia interferem na “récita” da mesma.

Trata-se de um texto breve, de pouco mais de seis páginas de um livro em formato *pocket*, em que uma atriz chega ao teatro para um ensaio e se depara com enorme platéia:

ATRIZ – Ih! Senhor Deus, quanta gente!
 Desculpem, mas francamente,
 a mim, me parece mal,
 não sendo ensaio geral,
 um público de escol, fino, de raça,
 vai ao teatro assistir a uma peça de graça!
 UMA VOZ NA PLATÉIA – Nós prestamos um favor,
 acedendo ao convite expresso do autor.
 Tem topete a comediante!...
 OUTRA VOZ (*de português*) – Não *puode ofendere, Hom’essa!*
 Mais respeito, *cumpreendeu?*
 ATRIZ – Mas eu... eu...
 OUTRA VOZ NA PLATÉIA – Não precisa *tratá* o povo de *filante*,

percebeu?
 ATRIZ – Mas... eu... eu...
 OUTRA VOZ NA PLATÉIA (*de alemão*) –
Pouque parrulha, eu fim cá pra escutá peça.
 VOZES GERAIS – Muito bem! Muito bem! (p. 101-102).

A atriz deixa de lado ensaio e acaba contando, em versos rimados, a história da leitura de um texto intitulado *Gargalhada sinistra*, pelo seu autor:

ATRIZ – Mas... vamos à “Gargalhada”
 “Gargalhada sinistra!” – É o nome desta obra,
 a grande surtus fadada.
 Um aviso:
 a empresa, se a levar, aos senhores não cobra.
 Tem juízo.
 No palco o autor aparece;
 solene mas sorridente;
 sob o braço grosso rolo;
 cumprimenta toda gente
 e esquece
 nos olhos uma prece
 para que não achem falho
 de valor o seu trabalho.
 Mas se bancara o insinuante,
 não quer que o chamem tolo:
 senta-se... grave... importante... (p. 104).

A história que a atriz conta não é totalmente desprovida de humor. O que o tal autor passara a ler, diante de toda companhia, “era uma peça de tese,/ com argumento cerrado/ e muita psicologia,/ sobre os efeitos sociais/ dos casos de encefalgia/ no abuso da ‘mayonnaise’ (p. 105) – leitura que fizera todo mundo dormir, menos ela, que a certa hora, sentira o “demônio de um grilo a cantar-lhe na garganta”.

Diante de uma passagem engraçada da leitura, a atriz conta ter deixado sua gargalhada rebentar, “como um clarim, estridente,/ acordando toda a gente”. O riso dela e de todos que acordara com sua risada, diante de um autor “trêmulo e encalistrado”, é que teria acabado por produzir, na verdade, a “Gargalhada sinistra”.

A primeira cena transcrita acima, como dissemos no início, contraria a classificação atribuída pelo autor à sua criação. Mas não é esse o detalhe mais importante que chama atenção nessa peça e, sim, o fato de que temos, aqui, pela primeira vez, num texto da literatura dramática gaúcha, a interação do palco com a platéia. Três anos mais tarde (1932), Erico Verissimo viria a recorrer a esse expediente, em peças como *O cavalheiro da negra memória* e *Pigmalião*, fazendo personagens da peça contracenarem com personagens posicionadas na platéia (no lugar das vozes do português e do alemão, por exemplo, nas peças de Verissimo veremos o Crítico e o Senhor Grave).

3.3.3.13 *Dá nela* – Marques Porto, revista, 1930.

A revista *Dá nela*, de Marques Porto (escrita em parceria com Luiz Peixoto) foi representada no Teatro Recreio, do Rio de Janeiro, em 24 de janeiro de 1930. Nos primeiros quadros da peça, em que o carnaval é a temática predominante, temos um Rei Momo que, sofrendo de um mal desconhecido, está “com um pé aqui e outro no outro mundo”. Inúmeras escolas – carnaval africano, francês, espanhol, cubano, português – desfilam diante do rei, sem que nenhuma delas consiga fazer o Rei Momo ficar de pé. Mas eis que entra em cena o Carnaval do Brasil, simbolizado na figura de Orgia, vestido de baiano, que canta, acompanhado por um grupo de *girls*:

Oba! Oba!
 Eu gosto de samba
 Quando só dá gente bamba.
Coro repete
 Não me passo pra laranja
 Eu sou mesmo da orgia
 Quem é bom sempre se arranja
 Vamos pro samba, Maria.
Coro repete
 Nossa vida é pequenina
 Não dá tempo para nada
 Só o samba que fascina
 O resto é patuscada.
Coro repete (p. 11).

Após essa canção, o Rei Momo levanta-se, dizendo: “Bravos! Só o Carnaval do Brasil poderia operar tão grande milagre!”.

Escrita no ano em que seria realizada, no Uruguai, a primeira Copa do Mundo de futebol (vencida pela seleção da casa), a revista *Dá nela* dá uma mostra de quão antiga é a idéia de que o Brasil é o país do carnaval, do samba e do futebol – imagem incômoda da qual, talvez por não fazer questão, não conseguiu se ver livre até hoje. É o mesmo Orgia, “irmão gêmeo do samba e do maxixe”, nascido “no morro do kerosene, no dia 7 de setembro, ao som do Hino Nacional”, quem canta:

Carnavalesco de guerra
 Eu vim lá da minha terra
 Pra *mostrá* pro mundo inteiro
 Que nós – bem *brasileiro*
 Que meu Brasil não é canja
 Que não tem medo da *estranja*.
Que tudo nosso é *mió*
***Carnavá e futeboló*...**
 Vim *mostrá* pros estrangeiro
 Que se lá *farta* dinheiro
 Não *farta* disposição
 Pra *sapecá* bofetão!
 Não vim aqui pra *brigá*

*Carnavá é carnavá
 Mas se querem me estranhá
 Antão manda juntá gente
 Pra sambá na minha frente
 Qui eu não respeito parada
 Nem sou sopa, macacada (p. 13, grifo nosso).*

Mais adiante, Orgia “elogiará” a gente brasileira: “Aquilo é que é povo! Passa fome durante o ano, não tem onde cair morto, mas quando se fala no *carnavá* o *credô* geme, o padeiro não vê dinheiro, mas o cordão vai para a rua”. Diante da afirmação do Rei Momo, de que “o Brasil será sempre a carnavalândia”, Orgia retruca: “Meu Brasil, país da Orgia e do amor, sede oficial do Carnaval e do *Fut-ball!* O que o meu Brasil quer é gozar!” (p. 14).

Ao analisarmos as revistas *Cangote cheiroso* e *Comidas, meu santo*, chamamos a atenção para o controle da produção artístico-cultural, pelos órgãos de repressão do Estado. Na verdade, não se sabe se, efetivamente, a Censura efetuou cortes nos originais de todos os textos de Marques Porto ou se, simplesmente, o autor fazia referência à Censura, como forma de fazer humor ou, talvez, antevendo alguma intervenção. A revista *Dá nela*, contudo, apresenta o carimbo da Censura, cujo “visto” data de 24 de janeiro de 1930. Vários diálogos ou falas – invariavelmente, carregados de duplo sentido – foram carimbados com o termo “Censurado”.

Vejamus três dessas passagens, que a Polícia do Distrito Federal cortou no original, por considerar “impróprias”:

1º CARNAVALESCO – Não será febre *afitosa*?
 PRÍNCIPE: Isso não. Ele nunca foi gado. O que ele tem é uma tristeza aguda... e o pior de tudo, não levantará mais” (p. 2).
 (...)
 MOMO – Qual, meu filho, eu não levanto mais. Metade dos meus tesouros para quem me fizer ficar de pé (p. 4).
 (...)
 CORONEL – Toma, madama! (*dá um beijo em Cotte, que desmaia em seus braços*).
Vio negrada! Eu cá sou assim! *La* sou é *home!* Encostei e... bumba!
 COCOTE (*recuperando os sentidos*) – Ai! Onde estou eu? Que me fizeram?
 CORONEL (*rindo*) – Êta madama frouxa! (p. 20).

Num quadro, intitulado *Do outro mundo*, que foi acrescentado à revista *Dá nela* posteriormente, e que passou pelo crivo da Polícia Federal em 10 de março de 1930, também ocorreram vários cortes:

ESCRITOR (*metendo a cabeça*) – Dá licença?
 THALIA – Já que introduziu a cabeça, introduza o resto do cadáver (p. 2).
 (...)
 ESCRITOR – Quem é o Zé de Araújo?
 THALIA – Não é, não deixa de ser. *Come ci, come ça*.
 1ª MUSA – Assim, uma espécie de comida às onças” (p. 4).
 (...)
 APOLO – O que vale é um bom caráter. E eu preso-me de ter um bom caráter.
 THALIA – Lá isso tem.

1ª MUSA – Um esplêndido caráter.

ESCRITOR – A senhora o conhece?

1ª MUSA – Não conheço outra coisa!” (p. 4).

(...)

ESCRITOR – Pois eu aceito um pistolão para o Visconde? Se o Visconde quiser, a minha revista vai (*mostrando um canudo de papel*). Quer ver a minha peça?

APOLO – Que peça! Poço! É muita coisa.

THALIA – Não é tão grande assim.

1ª MUSA – Há outras maiores.

ESCRITOR – Pode-se aplicar o provérbio: *Quod abundat no nocet!*

APOLO – Lá isso é. “O que abunda não prejudica” (p.5-6).

ESCRITOR – *Viva la Gracia! Viva la Espanha! Viva la madre de los presentes e la vuela de los ausentes.*

APOLO – Que tal, heim? Tem calor, tem saleiro, tem menta.

ESCRITOR – Lá isso tem. Eu não provei, mas estou de língua ardendo.

THALIA – Mostre a língua (*Escritor obedece*).

1ª MUSA – Bonita língua!” (p. 9).

Muito possivelmente, esses cortes inviabilizaram a montagem do ato inteiro. Se a Censura mostrou-se tão rigorosa com diálogos – ainda que dotados de duplo sentido e capazes de, quem sabe, ruborizar as moçoilas e as recatadas senhoras da alta sociedade do Rio de Janeiro – quase inocentes, imagine-se o seu procedimento com relação a eventuais críticas ao sistema e ao poder constituído.

3.3.4 Considerações finais sobre o período

Como se pôde ver, nas páginas do drama produzido no Rio Grande do Sul, o século começou extremamente trágico: em quatro das primeiras seis peças analisadas os autores impõem, no desfecho, ao herói ou a um de seus protagonistas, o suicídio. Escaparam desse destino as personagens de *O dever* e *O trabalho* (se bem que nesse último, Cláudio cai morto em cena, ante a ameaça de um linchamento), ambas de Joaquim Alves Torres. Sua personagem Camila, de *O ultraje*, porém, não tem a mesma sorte e segue a onda de suicídios, deflagrada por Carlos (*As vítimas do jogo*, de Ana Aurora do Amaral Lisboa). Completam a lista dos suicidas, Carmen (*O veneno dos ciúmes*, de Carlos Cavaco) e Eduardo (*A rajada*, de Ribeiro Tacques). A partir do sétimo texto, o suicídio parece ter sido banido do nosso drama – gênero que, contudo, no conjunto, não teve uma melhora significativa, em termos de qualidade, no decorrer do período em análise. Ainda assim, a maior parte dos textos apresenta a marca do teatro social. *As vítimas do jogo*, da professora Ana Aurora do Amaral Lisboa, é uma peça com fundo didático-educativo, em que ataca o problema do jogo, enquanto fator de desintegração da família. Em *O ultraje*, *O dever* e *O trabalho*, seja na temática principal ou subliminarmente, o aspecto social é flagrante. Na primeira, Joaquim Alves Torres discute a questão do adultério feminino na sociedade machista da época e o divórcio; na segunda, a

questão principal é religiosa ou filosófica (catolicismo x maçonaria). No entanto, promove também um confronto entre o capitalismo e o socialismo – confronto esse que se tornará o tema principal da última. *O veneno dos ciúmes* e *Cego de amor!*, de Carlos Cavaco, são dois dramalhões à moda 1830, que acabam de forma trágica. *A rajada*, de Ribeiro Tacques, não se afasta muito dessa classificação. No drama cívico *Pátria*, de Aurélio Porto, a marca social provém da questão que envolve os imigrantes alemães, em terras brasileiras (a qual das pátrias deveriam defender, num caso de confronto entre ambas: sua pátria de origem ou a nova pátria?). *Gente alegre*, de Cardoso Filho, no momento em que volta as críticas e questionamentos de suas personagens não apenas aos hábitos burgueses, mas também aos valores (o amor, a fidelidade, o comportamento feminino, etc.), que regem as relações dos indivíduos e determinam o comportamento da sociedade como um todo, traz também a marca do social. *Coração e dever*, de Jorge Bahlis, é, ao mesmo tempo, um texto de ataque ao extremismo religioso e de denúncia de uma situação de terror vivenciada pelos cristãos armênios, numa província da Turquia. *A fera da montanha*, da professora Loló de Oliveira Brandão, ainda que trate da história de uma pobre órfã, levada a essa condição pelo pai alcoólatra, é marcada pelo caráter didático-educativo: em várias passagens a autora defende a importância da alfabetização e a preservação da fauna. Em *O vendaval da vida*, de Jorge Bahlis, é retomado, ainda que subliminarmente, o debate acerca do socialismo. *Uma noite de tempestade*, de João Selister, é um drama de amor, que acaba bem. O dever cívico e o amor à pátria aparecem em duas ou três passagens. *Corações gaúchos*, de João Belém, é um drama nativista, que, além de ter cenário e personagens gaúchos, apresenta um momento histórico bem definido (a Revolução de 23). É o único dos dramas locais que pode ser enquadrado como Regionalista, o que por si só já o torna digno de aplauso. Para terminar, em *A mulher de Don Juan*, Eduardo Guimaraens retoma a temática do ciúme no relacionamento conjugal (assunto que Joaquim Alves Torres explorara, em 1905, na comédia *A ciumenta velha*).

Do escasso drama produzido por gaúchos, longe do Rio Grande do Sul, só obtivemos dois textos, relativos a este período, para análise – ambos de Gomes Cardim: *Não dá passarinho* e *O jequitibá*. O primeiro deles, com feições naturalistas, tem seu enredo calcado numa história pouco provável; e, no segundo, o autor introduz um elemento fantástico na história. Nos dois textos, Cardim explora a linguagem do caipira paulista (em toda sua vasta obra teatral, o Rio Grande do Sul está completamente ausente).

Da comédia produzida no Estado, no período de 1900 a 1930, obtivemos apenas quatro peças, sendo que três delas em um ato. *Amores e facadas* ou *Querubim Trovão*, de João Simões Lopes Neto, além de constituir uma curiosidade para quem leu seus textos em

prosa (em que o nativismo é a marca mais acentuada, coisa que não ocorre no teatro), põe o leitor em contato com a mais engraçada das personagens da comédia local, do período: o poeta nefelibata Aristeu. *A ceia dos estudantes*, de Euclides Gomes, mais que uma paródia é um plágio de *A ceia dos cardeais*, de Júlio Dantas. A divertida comédia *Casamento papudo*, de Ivalino Brum – a única dotada de “cor local” – chegou às nossas mãos, faltando-lhe o final. De modo que, de interessante mesmo, na comédia local, do período em foco, sobrou-nos apenas *A ciumenta velha*, de Joaquim Alves Torres – texto que, recentemente, mereceu leituras dramáticas, em comemoração ao seu centenário.

Das oito comédias de autores radicados fora do Rio Grande do Sul, analisadas neste capítulo, seis foram produzidas por Abadie Faria Rosa. A única em que o cenário é gaúcho é *Nossa terra*. Em pelo menos três delas – *Longe dos olhos*, *O líder da maioria* e *Sangue gaúcho* – as personagens retratadas integram o mundo aristocrático decadente e/ou em transformação, do então Distrito Federal. O conflito entre defensores do Império e da República; entre pais conservadores (que continuam insistindo em determinar o destino das filhas) e pais liberais; entre os “encantadores” e “melindrosas” e os “almofadinhas”... enfim, o conflito entre o passado e a modernidade é constante. Apenas a última mantém um vínculo com a terra de origem do autor: suas personagens são originárias do Rio Grande do Sul. As mais divertidas de suas comédias são *Foi ela quem me beijou* e *Dr. João André, médico e operador*. *Caboclos*, de Gomes Cardim, se mantém no mesmo nível de seus dramas. A “mãe d’água” – elemento fantástico presente em *O jequitibá* – dá lugar, nessa comédia, a uma suçuarana. A obra desse autor, como se vê, conserva-se no puro domínio da imaginação, desinteressada dos problemas do dia-a-dia e alheia às crises sociais e filosóficas da época. Surpreendentemente, *Caboclos* é a única das peças longas de Cardim em que ele não explora a linguagem do tipo característico que lhe dá o título. A última das comédias é *Adão, Eva e outros membros da família*, de Álvaro Moreyra. Apesar de não ser autor de uma peça só, essa parece ter sido a única que nos legou, na forma impressa. A comédia é um testemunho do que seu autor almejava: um teatro de discussão leve; um teatro social sem ranço; um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar; um teatro de reticências...

Relativamente aos textos enquadrados como “Outros gêneros, formas ou classificações teatrais”, restaram-nos, em termos de produção local, oito peças. *Jojo e Jaja e não Ioiô e Iaiá*, de Simões Lopes Neto, chegou até nós incompleta (foi publicada sem as canções). Se o interesse maior em *Amores e facadas* recai sobre a figura do poeta nefelibata, aqui o aspecto mais interessante é aquele que aproxima o texto do chamado teatro do absurdo (tanto que o crítico teatral Cláudio Heemann chegou a comparar as personagens desta peça com as de

Samuel Beckett). *Avatar*, de Marcello Gama, *Talitha*, de Arthur Pinto da Rocha, e *Às armas*, do capitão Manuel Faria Corrêa, são os textos líricos que nos ficaram, deste período. O primeiro, composto em versos rimados (cuja rima só é perceptível na forma escrita), não apresenta exatamente “a descida do céu à terra” (que é, grosso modo, o significado da palavra “avatar”), mas, antes, “a descida da terra ao inferno”. A tragicidade extremada faz com que o texto ultrapasse os limites da verossimilhança. O evangelho *Talitha*, apesar de ter obtido, à época, um relativo sucesso, foi condenado pela crítica local por ser uma obra portuguesa na inspiração e na forma e, também, por só apresentar bons caracteres. O episódio dramático *Às armas* não passa de um incitamento ao serviço militar, em versos rimados. Em termos de “Outros gêneros...”, a opereta *A professorinha*, de João Belém, é o único texto que apresenta a chamada “cor local”. Com personagens engraçadas e bem definidas, e mesclando diálogos com canções, trovas e poesias, *A professorinha* apresenta – como era próprio das peças desse gênero teatral – uma sátira aos costumes e à situação vigente. As críticas se voltam não apenas à política, ao analfabetismo e à insuficiência de investimentos do Estado na instrução e educação de seu povo; mas, também, ao “francesismo” reinante e, principalmente, à modernidade, que ameaça a tradição gaúcha. Embora Erico Verissimo sempre tenha feito questão de se referir aos seus textos, com forma teatral, como “contos”, e apesar de ele afirmar que os mesmos foram escritos mais para serem lidos que representados, é certo que a maioria de seus *sketches* (os três que aparecem neste capítulo, mais alguns dos que compõem a lista de “Outros gêneros...”, do próximo período), além da leitura prazerosa que proporcionam, nas mãos de um diretor hábil sempre garantirão um bom espetáculo. Em quase todos seus textos teatrais, além de muita espontaneidade, vivacidade de diálogos, graça de estilo, variedade de situações e um certo conhecimento de cena, está presente o espírito crítico de Verissimo e muito do seu humor.

Dos autores radicados fora do Estado, tivemos acesso a treze textos enquadrados como “Outros gêneros, formas e classificações teatrais” – sete deles de autoria de Gomes Cardim. Trata-se de textos breves, todos eles dotados de qualidade artístico-literária. Os menos interessantes talvez sejam *Zangas de um avô* e *Gargalhada sinistra*. *Quem disse* é um poema delicado e comovente, mas *Uma prova de consideração* – em que o foco da discussão de um casal recai sobre o desequilíbrio que marca a relação homem/mulher, com o excesso de direitos para o sexo masculino e de deveres para o sexo oposto – é, sem dúvida, a melhor das peças breves de Cardim. Marques Porto legou à nossa literatura dramática, neste período, três revistas e uma burleta. Nas revistas (*Cangote cheiroso*, *Comidas, meu santo* e *Dá nela*) predominam os maus caracteres (cambistas, banqueiros do jogo do bicho, pequenos

comerciantes que enganam os fregueses, jogadores, vagabundos e malandros de toda espécie, prostitutas, maridos traídos, mulheres que gostam de apanhar, entre outros) e o Brasil é, invariavelmente, apresentado como o país do samba, do carnaval, da orgia e do futebol. A sátira à política – que era própria do gênero, na sua origem – aparece apenas ocasionalmente. Apesar da licenciosidade e do humor ingênuo e por vezes grosseiro, alguns dos quadros dessas revistas nos dão uma idéia precisa dos modismos e da mentalidade da época; das inovações tecnológicas que, na medida em que surgiam, iam modificando os hábitos dos brasileiros; da imagem do Brasil que então se construía (e que se mantém até hoje); da intervenção do Estado nas manifestações artístico-culturais, através da Censura, etc. A burla *Cabocla bonita*, do mesmo Marques Porto (em parceria com o também gaúcho Ari Machado Pavão), apesar da trama pouco consistente, apresenta algumas personagens bem constituídas, que conferem bastante humor e graça ao texto. O “1/2 ato cômico” *Entrou de caixeiro e saiu de sócio* é outro texto divertido e com trama bem definida, de Abadie Faria Rosa. Seu protagonista é originário do Rio Grande do Sul. A pastoral *Terra cheia de graça*, de Felipe D’Oliveira, é um texto repleto de simbolismo. Escrita num tempo em que o Brasil era ainda um país essencialmente agrícola, a pastoral é uma verdadeira elegia ao homem do campo. Classificada por alguns estudiosos como “poesia”, *Terra cheia de graça* é, na verdade, um poema dialogado, que, além de profundamente filosófico, contém um lirismo que emociona.

* * *

Se, no período de 1900 a 1930, tivemos, na poesia e na prosa, obras fortemente vincadas pelo tom regionalista (caso, por exemplo, dos principais autores das duas primeiras décadas do século XX: Alcides Maia e Simões Lopes Neto, na prosa, e Ramiro Barcelos, na poesia) e como, no teatro local, até mesmo Simões Lopes Neto – que conquistou seu lugar na história literária do Rio Grande do Sul, principalmente por privilegiar a temática gauchesca em sua obra ficcional – enveredou por outro caminho, restaram-nos pouquíssimas obras teatrais em que é perceptível a chamada “cor local”.

Dos 50 textos analisados (27 deles produzidos em âmbito local e 23 fora do Rio Grande do Sul), apenas dois deles podem ser definidos como regionalistas. Trata-se da opereta *A professorinha* (1928) e do drama *Corações gaúchos* (1929), ambos de João Belém. Ainda que os fatos e personagens sejam ficcionais, nesses textos, além do meio (cenário) e do tipo humano que o habita (personagens), um terceiro elemento é marcante: a fixação de determinado tempo histórico. Na comédia *Casamento papudo*, de Ivalino Brum, são gaúchos as personagens e o meio. No drama *A fera da montanha*, de Loló de Oliveira Brandão, o cenário é gaúcho, os elogios à terra e ao povo do Rio Grande são fartos, há referência ao

hábito do chimarrão... mas as personagens estão completamente dissociadas do tipo humano característico que habita os pampas ou as cidades sulinas. Outros três textos produzidos no período analisado fazem referência ao Rio Grande do Sul – todos eles de Abadie Faria Rosa: *Nossa terra*, *Sangue gaúcho* e *Entrou de caixeiro e saiu de sócio*. Na primeira, o cenário é gaúcho (a história se passa em Porto Alegre); nas outras duas, temos personagens originárias do Rio Grande do Sul.

* * *

Apesar de não havermos analisado nenhum texto do gênero, o teatro infantil merece, aqui, uma referência. No levantamento da produção deste período, chamou-nos atenção a ausência do teatro infantil. O primeiro e único texto datado, nesse “gênero”, *A princesa Margarida*, remonta ao ano de 1907, e foi escrito pelo porto-alegrense João Damasceno Vieira (1850-1910). A peça, segundo conseguimos apurar, foi publicada no 43º número da revista *Renascença*, do Rio de Janeiro, em setembro de 1907. Além de Damasceno Vieira, consta que Aplecina do Carmo (1895 - ?), em parceria com o marido, Manuel do Carmo (1891-1951), escreveu duas peças infantis – *Para os nossos bebezinhos* e *No mundo das bonecas* –, ambas sem data.

* * *

Começamos nossa análise da produção dramatúrgica gaúcha, das três primeiras décadas do século XX, pelo texto de uma mulher (*As vítimas do jogo*, de Ana Aurora do Amaral Lisboa) e, em vista de que, nos últimos anos, intensificou-se a ênfase nos estudos sobre a participação ativa da mulher na literatura, não poderíamos encerrar estas “considerações finais” sem tecer um breve comentário acerca da produção feminina, na área da literatura dramática gaúcha.

Consultando o Apêndice de nossa Dissertação de Mestrado (PPGL da PUCRS, 2003), em que o objeto de estudo foi a literatura dramática do Rio Grande do Sul, do século XIX, constatamos que a participação da mulher no teatro, enquanto produtora de textos, só teve início na última década do Oitocentos – mais precisamente em 1891, quando Andradina de Oliveira escreveu os dramas *Viúva e virgem*, *Berço vazio* e *O sacrifício de Laura*. Em 1899, a mesma Andradina escreveria ainda a comédia *Você me conhece* e, já no século XX, o drama histórico *Antônio Conselheiro* (1902).

Outras três mulheres inscreveriam seus nomes na história de nossa literatura dramática, no século XIX: as irmãs Revocata Heloísa de Melo e Julieta de Melo Monteiro – as duas escreveriam, em parceria, os dramas *Coração de mãe* (1893) e *Mário* (sem data); a segunda produziria ainda, individualmente, os dramas *Noivado no céu* (1899) e *O segredo de*

Marcial (sem data) – e Ana Aurora do Amaral Lisboa, com quem iniciamos este estudo, que no século XIX escreveu apenas um texto: o drama *A culpa dos pais* (1898).

Estas quatro mulheres produziram, juntas, na última década daquela centúria, um total de nove peças teatrais (oito dramas e uma comédia), das quais apenas uma – *A culpa dos pais*, de Ana Aurora do Amaral Lisboa – chegou a ser publicada.

No período de 1900-1930, surgem quatro novos nomes, mas a participação feminina, em termos de produção de textos teatrais, mantém-se praticamente no mesmo nível. Ana Aurora do Amaral Lisboa escreve mais quatro dramas – *As vítimas do jogo* (1900); *A calúnia*, *Pela pátria* e *Quem tudo quer...* (todas sem data) e uma cena dramática (*Não saber ler ou Pedro e Antônio* (1916). Andradina de Oliveira produz, como já dissemos, mais um drama histórico: *Antônio Conselheiro* (1902). Loló de Oliveira Brandão nos deixou um drama (*A fera da montanha*, 1921) e Guilhermina Johnson Rocha produziu uma comédia (*Quarto separado*, 1915), uma “fantasia musical” (*O caradura*, 1918), uma revista (*Perereca*, 1921) e três peças não classificadas (*Volúpia*, 1914; *A ressaca* e *O dominó negro*, ambas de 1916). Além dessas quatro, Zélia Vilela de Manera produziu seis dramas e uma comédia, na primeira metade do século XX, e Aplecina do Carmo escreveu vários textos, em parceria com o marido, Manuel do Carmo, em São Paulo, no mesmo período. Da produção destas duas últimas, porém, ignora-se as datas. Apenas as peças de Ana Aurora do Amaral Lisboa e Loló de Oliveira Brandão chegaram a ser publicadas.