

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

Volume 2

Antenor Fischer

ANTENOR FISCHER

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

VOLUME 2

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

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>Jojo 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

4 A LITERATURA DRAMÁTICA GAÚCHA, DE 1931 A 1950

4.1 O contexto sócio-político-cultural do período

Em 1929, com o *crack* da Bolsa de Valores de Nova York – que desembocou na Grande Depressão dos anos 30 –, a sucessão presidencial no Brasil assumiu aspectos de verdadeira crise. Segundo Paulo Fagundes Vizentini (2000, p. 60), a depressão econômica e a agitação social, decorrentes da quebra da Bolsa, atingiram todos os países capitalistas, na intensidade de sua associação ao mercado mundial, favorecendo a ascensão ou radicalização de regimes autoritários nas chamadas “potências pobres” (Alemanha, Itália e Japão) que, ao contrário das “potências ricas” (Estados Unidos, Grã-Bretanha e França), eram carentes de colônias e recursos naturais, além de serem relativamente super-povoadas.

Com o fascismo italiano e o nazismo alemão, a década de 30 viria a conhecer a ascensão ou radicalização de novos regimes e ditaduras conservadoras. Além de Alemanha, Portugal, Espanha, Áustria, Grécia e vários países do leste europeu (Romênia, Hungria, Bulgária, etc.), quase todos os países latino-americanos passaram a conviver com regimes ditatoriais. No Brasil, a crise da República do “café-com-leite”, que levava Vargas ao poder com a Revolução de 30, tornou-se ainda mais profunda, com a implantação da ditadura de perfil fascizante do Estado Novo (de caráter nacional-desenvolvimentista), em 1937.

No que resultou a crise mundial, desencadeada pela quebra da Bolsa, é sabido por todos: a Segunda Guerra Mundial. Durante o conflito, que durou de 1939 a 1945, os Estados Unidos ampliariam sua ascendência sobre a América Latina – tanto que, após 1945, somente a Argentina escapava ao seu controle. Getúlio Vargas foi deposto antes das eleições presidenciais marcadas para 1945, em cujo pleito saiu vencedor o Mal. Eurico Gaspar Dutra. No ano seguinte, foi promulgada nova Constituição, assegurando os direitos individuais, o direito de greve e a formação de partidos políticos. Essa arrancada democrática seria, entretanto, entre 1945 e 1964, marcada por um populismo que era uma forma de manutenção do poder elitista e autoritário através da manipulação e controle das massas urbanas e de setores consideráveis do operariado e do movimento sindical.

Vejamos, mais de perto, o que aconteceu no plano sócio-político do Rio Grande do Sul, no período em foco. Com a condução de Getúlio Vargas à presidência da República, através do movimento revolucionário que irrompeu em 3 de outubro de 1930, o Gen. 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.

Flores da Cunha, que governaria o Rio Grande do Sul ao longo da República Nova (1930 a 1937), tratou, num primeiro momento, de conceder empréstimos aos setores da agropecuária, atingidos pela crise (apesar do desenvolvimento da agricultura, o charque continuava a ser o principal produto gaúcho); auxiliar os industriais, isentando-os de impostos para vários produtos; e melhorar as finanças do Estado, deterioradas que estavam pelos longos anos de agitação política. Depois, fez-se notar por apreciáveis realizações de obras públicas, especialmente nos setores ferroviário e rodoviário (foi no seu governo que se iniciaram as construções de estradas pavimentadas a concreto e asfalto, no Estado). Na capital, entre muitas outras construções realizadas no seu governo, destaca-se o prédio onde se acha instalado o Instituto de Educação, que leva seu nome. Foi em seu governo que foram criadas as Secretarias de Educação e da Agricultura.

Refletindo a situação vigente na política nacional, o governo de Flores da Cunha não transcorreu num clima de muita tranquilidade. Pelo contrário, as agitações eram freqüentes, a começar pela Revolução Constitucionalista, que irrompeu em São Paulo, em julho de 1932, em que o interventor rio-grandense apoiou fortemente o Governo Provisório da República – fato que abriu uma cisão na oligarquia gaúcha: uma facção da camada dominante, liderada por Borges de Medeiros, apoiava os paulistas, que exigiam a reconstitucionalização do país.

Em 1934, com os principais chefes republicanos e libertadores banidos da vida pública (seus direitos políticos haviam sido cassados por um decreto de Vargas), criando um novo partido (o Partido Republicano Liberal – PRL –, de ajuda a Vargas e representativo dos interesses da burguesia agropecuária, comercial e industrial rio-grandense) e fazendo algumas alianças, não foi difícil para Flores da Cunha eleger-se governador, para um mandato que devia terminar em 1939.

Ao iniciar seu mandato eletivo de 1935, Flores da Cunha convidou a oposição (a Frente Única, formada por elementos do PRR e PL) a integrar as bases de seu governo, o que se efetivou em 1935, com a ocupação de duas secretarias pela oposição. Mas a trégua política com seus adversários não duraria muito tempo. Concomitantemente, surgiriam sintomas de graves divergências entre Flores da Cunha e Getúlio Vargas (os desajustes ligavam-se a questões de candidatura à presidência da República), em razão do que este último passaria a trabalhar para levar o governador gaúcho à renúncia – o que de fato viria a acontecer em outubro de 1937.

Ao renunciar ao seu mandato (exilando-se em Montevideu), Flores da Cunha deixava a cargo da Assembléa Legislativa a tarefa de eleger, na forma da Constituição do Estado, um novo governador, o que só não aconteceu porque Getúlio Vargas antecipou-se a qualquer iniciativa desse gênero, decretando a intervenção no Estado.

Chegava ao fim, assim, a Segunda República. O golpe de estado, de que era chefe o próprio presidente da República, ocorrido a 10 de novembro de 1937 (que revogou a Constituição, dissolveu o Congresso, extinguiu os partidos e destituiu todos os governadores e prefeitos), instituiu no Brasil a ditadura do Estado Novo, que se estenderia até 1945.

A situação do Rio Grande, já sob intervenção, desde a saída de Flores da Cunha, e sob o comando do interventor Cel. Daltro Filho (militar enérgico e sereno que, em poucos dias, conseguiu reduzir a um mínimo as vinganças e perseguições), continuou a mesma. A morte do Interventor levou o Secretário do Interior, Dr. Maurício Cardoso, ao poder, interinamente. Logo seria nomeado Interventor o Cel. Osvaldo Cordeiro de Farias, militar que havia brilhado nas lutas de 1924, 25 e 32. Segundo Ferreira Filho (1960, p. 177-178),

desde a queda do governo Flores da Cunha o Rio Grande havia passado de um regime semicaudilhesco para um policialismo crasso. Houve uma chocante transformação de costumes. A vida da gente gaúcha passou a ser regulada pela polícia. Procedeu-se a um desarmamento radical e intempestivo. Pessoas respeitáveis não podiam deslocar-se de um lugar para outro, sem o amparo de salvo-conduto ou cartão de autoridade policial. As mínimas coisas dependiam de licença. Bailes familiares, carreiras no interior das fazendas, festas campestres. Esse foi o lado negativo do governo de exceção, inaugurado em outubro de 1937.

Mas teve seu aspecto positivo, e tão forte que lhe conquistou um grande saldo, no balanço dos acontecimentos. A instrução pública, administrada por Coelho de Souza, transformou em poucos anos o panorama educacional do Estado. Melhoraram-se consideravelmente os quadros do magistério, não só em quantidade, como em qualidade. As chamadas zonas coloniais, ainda sob o regime da escola particular, onde predominavam idiomas estrangeiros, receberam luminosa e intensa onda de ensinamentos (...) Prédios escolares de todos os tipos foram construídos em todos os rincões do Estado. Milhares de professoras foram nomeadas. (...) De tal sorte foi impulsionada a instrução nesse período governamental, que o Rio Grande, cuja classificação não era das mais lisonjeiras em matéria de ensino popular, passou logo a ocupar o primeiro plano entre as unidades brasileiras.

Ao falar do “policialismo crasso”, Ferreira Filho esqueceu de mencionar a campanha difamatória, movida por Cordeiro de Farias, contra a figura de Flores da Cunha (que, ao retornar ao país, em 1943, seria preso) e as transformações por que passou o ensino gaúcho em consequência do conflito mundial – principalmente a campanha de “nacionalização”, que atuou fundamentalmente sobre as áreas de colonização alemã e italiana.

Segundo Fábio Kühn (2002, p. 130), “foi proibido o ensino dos idiomas alemão e italiano nas escolas, assim como se impediu que jornais e anúncios fossem escritos nessas línguas”. Quanto à educação formal, Kühn chama a atenção, no mesmo espaço, para os

efeitos da campanha nacionalizadora sobre o sistema educacional privado: “Das quase mil escolas particulares católicas, evangélicas e de outros credos que existiam no estado em 1938, somente duzentas sobreviveram em 1945, sendo que a maioria foi sumariamente fechada ou transformada em escola estadual”.

Na área da saúde, ocorreu um progresso significativo. No governo de Cordeiro de Farias foi montada uma verdadeira rede de centros e postos de saúde, que abrangia inclusive as cidades mais remotas do Estado, e que não visava apenas ao tratamento, mas também ao combate e prevenção de moléstias, através da conscientização das populações menos esclarecidas, o que fez a mortalidade infantil decrescer rapidamente e as doenças contagiosas e epidemias descenderem a um nível tranquilizador.

Para dar um novo impulso à economia sul-rio-grandense, cujo desenvolvimento normal estava emperrado pela deficiência de suas estradas de rodagem, foi criado o Departamento Autônomo de Estradas de Rodagem – DAER. Pode-se dizer que foi nesse tempo (1938), que se inaugurou a era rodoviária no Rio Grande do Sul.

Ao integrar-se à Força Expedicionária Brasileira, que se apresentava para combater na Itália, Cordeiro de Farias deixou vago o cargo de Interventor, que foi então ocupado pelo Ten.-Cel. Ernesto Dorneles (primo do presidente), que voltou sua ação inicial aos problemas de caráter social, agravados pelo encarecimento da vida. Premido pelas circunstâncias (principalmente, pela derrota das ditaduras fascistas na 2ª Guerra, fato que resultou na discussão das bases da definitiva consolidação da Democracia no mundo), Getúlio Vargas se viu forçado a assinar decreto permitindo a organização de partidos políticos e a fixar data para as eleições de Chefe da Nação e de representantes à constituinte federal.

A deposição de Getúlio Vargas, antes das eleições (em outubro de 1945), repercutiu no Rio Grande do Sul com a imediata substituição de Ernesto Dorneles pelo Desembargador Samuel Silva na Interventoria do Estado, o qual, em seu breve mandato, trocou a quase totalidade dos prefeitos municipais. Eleito e empossado o General Eurico Gaspar Dutra na presidência da República, foi Samuel Silva substituído por Cylon Rosa, ficando este à frente do executivo estadual até a eleição de Walter Jobim, em pleito realizado em janeiro de 1947. O impulso dado por Cylon Rosa ao planejamento de um potencial elétrico à altura das necessidades do Rio Grande (que diante da carência de energia motriz, sentia-se tolhido em seus anseios de expansão industrial) foi aprofundado por Walter Jobim, que se empenhou na execução de um plano de eletrificação de larga envergadura, conseguindo, durante seu quadriênio, atenuar as prementes necessidades da indústria rio-grandense.

Nesse contexto, como andaria a literatura nacional e local? Na opinião de Erico Verissimo (1995, p. 119-120), a década de 30 – década na qual os críticos começaram a fazer o balanço do Modernismo – “trouxe à literatura brasileira sua maioridade. Os traços de adolescência – um pendor ao mero jogo de palavras e cores, a falta de espírito de análise – desapareciam”. Para Verissimo, Machado de Assis, no século anterior, fora uma espécie de milagre na área da ficção, e Euclides da Cunha, um precursor nos domínios da história e da sociologia:

Posso dizer que, depois de 1930, os escritores em meu país começaram a se interessar pelos problemas sociais e filosóficos de seu tempo. Os horizontes da crítica se expandiram. A maioria de nossos romancistas agora escrevem suas histórias em torno de problemas sociais. E aqueles que pensam não serem capitais os fatores econômicos aderem ao romance psicológico. De qualquer modo, sabem que um romance é mais do que um enredo inteligente ou uma série de eventos contados com graça só para fins de entretenimento.

Quem teria nos livrado do “complexo colonial”, daquele sentimento de inferioridade que levava os autores, até então, a seguir impacientes as modas intelectuais europeias? Para Verissimo (1995, p. 120), a nossa “cura” quase completa resultou de uma combinação de fatores: do declínio da literatura francesa nos últimos vinte anos, das tendências do mundo pós-guerra; da quebra econômica de 1929, das diversas revoluções brasileiras e, mesmo, do amadurecimento proporcionado pelo tempo.

A isso, talvez, se pudesse acrescentar, nos níveis nacional e regional, o cenário decorrente do processo de modernização liderado por Getúlio Vargas, nos seus quinze anos como mandatário supremo da nação. Segundo Luís Augusto Fischer (2004, p. 82), o passar do tempo tem permitido uma leitura de conjunto mais serena, desse período, já afastada das brutalidades políticas, das prisões e da censura:

Atualmente, é possível verificar que Getúlio, na onda do movimento que liderou, protagonizou um processo de modernização importante ao país, seja no plano econômico (exemplarmente lembra-se da siderurgia, base da posterior indústria automobilística), seja no plano social (a legislação trabalhista). (...) Internamente, a Era Vargas representou o apogeu do “modelo gaúcho de desenvolvimento”, este padrão realmente singular de organização social e econômica, com produção diversificada, um complexo sistema comercial e bancário, base social abrangente, numa sociedade burguesa em que ressalta a presença de uma visível (e rara para os padrões brasileiros) classe média urbana, dotado de grande dinâmica, impulsionado pela industrialização acelerada em várias regiões, que sucede à produção artesanal, levando alimentos e também máquinas para a economia central brasileira, permitindo, inclusive, exportações. É também um período de emigração”.

É nesse contexto que vai atuar a geração de escritores que, na conta significativa da história da literatura, atende pelo nome de “Romance de 30”. Fischer (2004, p. 84) chama a atenção para o aspecto, tão genérico quanto frágil, desse rótulo, pois o “Romance de 30”

abriga pelo menos dois grupos completamente distintos: “um ocupado com a temática rural vista de um ângulo crítico ou pelo menos melancólico”; “outro, debruçado não sobre o campo, mas sobre a vida da cidade, muitas vezes tendo como interesse a psicologia dos personagens, sem nada daquele realismo panorâmico, paisagístico, do primeiro grupo”.

E o teatro e a literatura dramática, em que pé estariam neste período? De acordo com Décio de Almeida Prado (1988, p. 22-3), nos anos 30, o país conhecerá um teatro social de alguma crítica à ordem burguesa, através de textos como, por exemplo, *Deus lhe pague...*, de Joracy Camargo (1898-1973). A peça – que contém um superficial manifesto contra a estupidez do sistema capitalista, no momento em que pede a inclusão da palavra “comunismo” no dicionário – traria para o palco, nos últimos dias de 1932, juntamente com a questão social, agravada pela crise de 1929, o nome de Karl Marx, que começava a despontar nos meios literários brasileiros como o grande profeta dos tempos modernos.

A peça provocou tal sensação, que logo foi proclamado o nascimento do verdadeiro teatro nacional, ou pelo menos o surgimento de uma nova era dramática. Um ano mais tarde (1933), Oduvaldo Vianna (1892-1972) publicaria e colocaria em cena *Amor...*, texto cujo intuito mais sério era defender o divórcio, libertando o amor. Com a peça *Sexo* (1934), Renato Vianna (1894-1953) faria descer sobre a cena brasileira a segunda grande divindade da ciência e da arte do século XX: Sigmund Freud.

Na opinião de Prado (1988, p. 25), *Deus lhe pague...* e *Sexo* eram audaciosas quanto ao conteúdo (não a ponto, porém, de afugentar o público), mas pouco possuíam de renovador no tocante aos padrões dramatúrgicos, derivando-se quase diretamente da “peça de tese”, do século precedente. Já em *Amor...*, o desejo do autor de livrar o teatro das restrições costumeiras de espaço e tempo superaria a “novidade” de seu núcleo temático.

É de 1933, também, *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. Nessa peça, ele faz uma análise aguda e crítica das contradições sociais e econômicas do Brasil dos anos 30. Segundo Prado (1988, p. 29), “não erraríamos se a puséssemos sob a dupla égide de Marx e Freud, nessa ordem de precedência”. O entrelaçamento entre duas decadências – a familiar a social – “configura no enredo a morte da burguesia, enquanto classe, e a do capitalismo, enquanto sistema”. Também esta peça, como forma, não deixa de lembrar, embora ligeiramente, o “teatro de tese” ou, até mesmo, do “teatro de frases”.

Se com *O rei da vela* “não chegamos a sair do âmbito da burguesia”, em *O homem e o cavalo* (1934), vence a revolução. O mundo novo idealizado por Oswald livra-se de todos os vícios acumulados por séculos de injustiça e opressão. Segundo Prado (1988, p. 30), “desaparecerão da terra, varridos pelo ciclone revolucionário, juntamente com a propriedade,

as suas inevitáveis seqüelas: a herança, a monogamia, a família, a prostituição, o adultério, a sífilis, as neuroses, a loucura, a religião”, sem esquecer, todos os recalques catalogados pelo Professor Freud, tais como a falsa virtude, a hipocrisia, a libidinagem...

O mesmo Oswald – que não veria nenhuma de suas peças encenadas – acrescentaria mais uma peça à nossa literatura dramática, em 1937: *A morta*, texto no qual a intenção revolucionária persistia incólume, mas suas ilusões quanto a uma próxima revolta social haviam-se desvanecido. O ano seria o da implantação do Estado Novo. Com a ascensão do fascismo/nazismo e o espectro da guerra, a pequena abertura ensaiada logo após 1930 desaparecera. Segundo Prado (1988, p. 33-4),

caíra sobre o nosso palco, tão acostumado à censura em seu penoso calvário histórico, um dos mais pesados regimes censórios que ele já conheceu. Durante alguns intermináveis anos, tudo seria proibido, até referências à guerra de que então o Brasil já participava. Talvez por isso, talvez pelo morno ambiente moral e intelectual imperante, de conformismo em face do inevitável conflito internacional, inclinava-se a dramaturgia brasileira para outros gêneros, menos comprometidos e menos comprometedores. Os grandes êxitos nesse desapontante final da década serão todos de peças históricas.

Surgiram, então, peças como *Marquesa de Santos* (1938), de Viriato Correa (1884-1967) e *Carlota Joaquina* (1939), de R. Magalhães Júnior (1907-1982). *Iaiá Boneca* (1938) e *Sinhá moça chorou* (1940), do gaúcho Ernani Fornari (1899-1964) inserem-se nessa mesma tendência, ainda que seus enredos e personagens sejam imaginários.

Se, nas duas primeiras décadas do século XX, o cinema não rivalizara com o teatro, como vimos na contextualização do capítulo precedente, agora a realidade era outra, segundo conta Décio de Almeida Prado (1988, p. 36-8):

O teatro comercial, em seu nível mais ambicioso, não realizara nenhum dos seus intentos estéticos ou de suas obrigações históricas: não resistira ao impacto do cinema, perdendo continuamente terreno enquanto diversão popular; nada dissera de fundamental sobre a vida brasileira, não conseguindo passar adiante, como almejava certo momento, as mensagens revolucionárias de Marx e Freud; e, sobretudo, não soubera incorporar as novas tendências literárias (...), como já vinha acontecendo, de um modo ou de outro, com a poesia e com o romance. (...) Para salvar o teatro,urgia mudar-lhe as bases, atribuir-lhe outros objetivos, propor ao público – um público que se tinha de formar – um novo pacto: o do teatro enquanto arte, não enquanto divertimento popular. A única possibilidade de vencer o cinema consistia em não enfrentá-lo no campo em que ele a cada ano se ia mostrando mais imbatível. A arte de representar e a dramaturgia nacional precisavam de menos, não de mais profissionalismo.

Coube ao amadorismo – movimento esboçado por Álvaro Moreyra, na década de 20 – a missão de “salvar” o teatro nacional. Ajudado pela deflagração da Segunda Guerra, no ano de 1939 – que fez com que vários homens de teatro viessem para o Brasil, trazendo técnicas de montagem inéditas entre nós –, o teatro amador começou a ganhar força a partir de 1940, em São Paulo, sob o comando do fundador do grupo de Teatro Experimental e da Escola de

Arte Dramática (mais tarde incorporada à USP), Alfredo Mesquita (1907-1986) e, no Rio de Janeiro, sob o comando do diretor do Teatro do Estudante do Brasil, Paschoal Carlos Magno (1906-1980).

O ciclo heróico do amadorismo seria breve, encerrando-se em 1948, ano em que se consolidou o “novo profissionalismo”, com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC. O maior sucesso teatral da década de 40 foi, sem dúvida, *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues (1912-1980). A peça, levada aos palcos em 1943, pelo grupo Os Comediantes, com direção de Ziembinski, revolucionou a cena brasileira (não só por sugerir insuspeitadas perversões psicológicas, mas, principalmente, por deslocar o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna), constituindo um marco divisório da nossa moderna dramaturgia.

Pelo TBC – que possibilitou o contato do brasileiro com grandes autores do teatro mundial – passaram, em seus quinze anos de existência, oito diretores europeus, que, por não se limitarem a atuar em São Paulo, influenciaram a totalidade do teatro nacional. Pelo TBC passaram, também, praticamente todos os grandes atores e atrizes do nosso teatro. Em termos de criação literária, segundo Prado (1988, p. 38), isso fez com que os mais arrojados entre nossos autores saíssem a campo para enfrentar os de fora – de modo que a década de 40 não acabaria sem pelo menos dois grandes sucessos nacionais: *Amanhã se não chover*, de Henrique Pongetti (1898-1979) e *Um deus dormiu lá em casa*, de Guilherme Figueiredo, ambas de 1949. As duas se passam em tempos e terras distantes.

De acordo com Lothar Hessel (1999, p. 40-44), o Teatro do Estudante e o grupo Os Comediantes viriam a influenciar, também, o teatro gaúcho, especialmente o porto-alegrense. A boa receptividade dada ao *Teatro de Brinquedo*, de Álvaro Moreyra – que só em 1938 viria a se apresentar em plagas gaúchas – fez com que o ator, autor, diretor e empresário teatral Renato Vianna se radicasse na capital gaúcha, em 1939. Três anos mais tarde, Vianna criaria a Escola Dramática do Rio Grande do Sul (que duraria até 1947).

Inspirado no Teatro do Estudante do Rio de Janeiro, também aqui foi criado um Teatro de Estudante, em 1941, patrocinado pela União Estadual de Estudantes. Alguns de seus alunos se tornaram famosos, como Walmor Chagas e José Lewgoy, por exemplo. Em 1948, onze sociedades dramáticas fundaram em Porto Alegre a Federação Rio-Grandense de Amadores Teatrais. Quanto ao que se produziu em termo de dramaturgia, no período em foco (1931-1950), é o que veremos a seguir.

4.2 A dramaturgia produzida no Rio Grande do Sul

A exemplo de nosso procedimento no capítulo anterior, dedicado ao estudo da literatura dramática produzida no período de 1900 – 1930, também aqui lançaremos as mesmas 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 em nosso Estado, no período em foco (1931 – 1950):

- 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 levantados, pelo menos 30 autores exploraram o gênero dramático, em solo sul-rio-grandense, entre 1931 e 1950. Considerando apenas as peças datadas e, como sugere o próprio título desta sessão, somente a produção local, esses autores produziram – entre dramas, comédias, cenas dramáticas, cenas cômicas, poemas dramáticos, operetas, burletas, revistas, etc. – cerca de 150 peças.

Pelo menos 30 dos 50 autores dramáticos que produziram peças nesse período nos legaram 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 72 textos.

Desse total, tivemos acesso – através da obtenção de exemplar do livro ou de cópia do texto impresso, datilografado ou manuscrito – apenas a 30 peças (nove dramas, seis comédias, oito farsas breves, três *sketches* teatrais, uma fantasia, um “ato teatral ingênuo-filosófico”, um poema dramático e uma tragicomédia). 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.

4.2.1 O drama

Pelo menos 16 autores gaúchos exploraram esse gênero teatral, no período de 1931 a 1950, no Rio Grande do Sul, legando-nos um total de 38 dramas. Eis a relação de autores e peças: Irineu Adami: *Mais forte que a própria vida*** (1949) e *O sineiro da Penha*** (1950); Cardoso Filho: *Derrocada*, 1944, *Uma mulher na multidão*** (1944) e *Amor cigano*** (1944); Arnold Coimbra: *Os cães estão uivando* (1950); Álvaro Delfino: *Desafio do destino* (1948) e

Estradas sombrias (1949); Bolívar Fontoura: *E a vida continua...* (1942) e *O alienista* (1945); Hélio da Fontoura: *Episódio da Revolução Farroupilha* (1935); Antonio Gomes de Freitas: *A cavalgada dos farrapos** (1935) e *A verdade** (1940); Mário de Lima Hornes: *Paterna culpa* (1931), *Filhos da miséria* (1931), *Alvorada da fé* (1931), *Maruxa* (1937) e *Mariúcia* (1937); Ari Martins: *A escrava Isaura* (1943), *O amor que não morreu* (1943), *Sangue e areia* (1943), *Maria Antonieta* (1943), *Os mistérios do bairro chinês* (1943), *Sempre em meu coração* (1944), *Os milagres do Padre Antônio* (1947) e *João Sem Nome ou Os filhos do traidor* (1948); Carlos Alberto Minuto: *O perdão da órfã*** (1933), *Almas opostas* (1933), *Para sua felicidade*** (1935) e *Sônia ou o homem que voltou do passado*** (1946); Fernando do Ó: *Obrigação de amar** (1935); Circe Moraes Palma: *O assassinato de dona Heloísa* (1942), Félix Contreiras Rodrigues: *Farrapos* (1935) e *Gaúchos* (1935); Lidvino Santini: *Roquezinho, o protegido do Pe. Roque Gonzáles** (1935) e *O triunfo de Anchieta** (1935); Adalberto Pio Souto: *Drama sobre a guerra do Paraguai*** (1931); e Arnaldo Damasceno Vieira: *Ainda se morre de amor* (1933).³⁴

Desses 38 dramas, 14 foram de alguma forma publicados, sendo que obtivemos cópia de nove deles, para análise no presente estudo.

4.2.1.1 *Drama sobre a guerra do Paraguai* – Adalberto Souto, drama em 11 atos, 1931.

Não consta que este drama de Adalberto Pio Souto, publicado em 1931, tenha sido alguma vez representado. No preâmbulo da edição, encontra-se a seguinte “Nota do Autor”: “Este trabalho nada tem de original ou de novo; publicamo-lo simplesmente em homenagem à memória dos grandes lutadores e verdadeiros patriotas”. Dezenas de personagens históricas (Dom Pedro II, Francisco Solano Lopes, Marquês de Caxias, os generais Osório, Porto Alegre, Mallet, Câmara, Flores [oriental] e Mitre [argentino], Andrade Neve, Duque de Saxe, Tamandaré, Cel. João Mena Barreto, Conde D’Eu, etc.) e gente do povo desfilam pelo drama, cujo cenário varia a cada um de seus onze atos.

O 1º ato se passa no gabinete de Solano Lopes, logo após a prisão do Presidente do Mato Grosso, Francisco Carneiro de Campos. O ministro brasileiro no Paraguai, Vianna Lima, intercede a seu favor, mas não obtém êxito em sua missão, que é a de libertar Campos.

³⁴ 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-de-rodapé, no Apêndice. As peças analisadas neste estudo encontram-se marcadas com duplo asterisco (**).

No final do ato, ouve-se o rufar dos tambores, enquanto Solano anuncia: “É o general Barrios que marcha para o Mato Grosso” (p. 9).

O cenário do 2º ato é o gabinete do Imperador do Brasil, no Rio de Janeiro. Enquanto a guerra “vai acesa” no Mato Grosso, D. Pedro II negocia um tratado de aliança com a Argentina e o Uruguai. O Chefe de Divisão, Francisco Manoel Barroso, parte com sua tropa rumo ao Mato Grosso. D. Pedro recebe um telegrama comunicando que os paraguaios marcham sobre o Rio Grande do Sul. A jovem Ivone (15 anos) se despede do noivo e uma velhinha se despede do filho – respectivamente, um oficial e um soldado, que estão indo para a guerra. Os meninos Rui Barbosa e Paranhos (o primeiro com 18 anos e, o segundo, com menos) confortam a velhinha, que no fim do ato faz a seguinte prece:

Meu Deus, levaste meu último filho; dá, eu te suplico, a estes meninos inteligentes e bons o puríssimo dom da tua luz. Faz deste a águia da eloquência para pregar, sobre a terra, a paz e a justiça entre os homens; do outro, o teu apóstolo que, vitorioso nas lutas de sua pátria, ensine aos homens a vencer sem fumo e sangue para não virem as mães a sofrer o que sofro (p. 16).

O tombadilho de um navio dá lugar ao 3º ato. É o Chefe do Exército quem indica a hora e o local da cena: 4 horas da manhã, em Riachuelo. Barroso comanda a ação do combate que ali ocorre, do navio. Após a morte de vários oficiais, em cena, o comandante anuncia: “O inimigo foge derrotado, muitos bravos jazem no campo da ação. É com glória para o Brasil que eu proclamo a vitória do Riachuelo” (p. 20).

O 4º ato se passa numa barraca de campanha. São cinco da manhã. Dom Pedro II encontra-se na presença das seguintes personagens: Duque de Saxe, Tamandaré, Gal. Osório, Mallet, Argolo, Flores, Cel. João Mena Barreto, Gal. Mitre, Conde D’Eu, entre outros. O grupo discute a estratégia para a batalha contra o Cel. Estigarribia. O próprio Imperador é quem dá as ordens. A batalha, porém, é abortada. Um mensageiro paraguaio surge trazendo uma mensagem do Cel. Estigarribia. O mesmo se entregará, e a seu exército, em troca da garantia de vida. Pouco depois, o próprio Estigarribia é conduzido à presença do Imperador. Entrega suas armas e é preso.

Quase um ano mais tarde, uma floresta dará lugar à cena do 5º ato. Quem indica a passagem do tempo é o Dr. Quintana: “Há quase um ano que as balas inimigas, a fome com a terrível peste nos acompanham sem podermos entrar em uma estrada da salvação” (p. 32). Muitos soldados foram acometidos pelo cólera. O Cel. Camisão morre desse mal, em cena. Mas não sem antes de se despedir: “Adeus amigos, sejam heróis como até aqui” (p. 33). Em seguida, outro soldado cai morto. Diante disso, o Major Gonçalves assume o comando e decide: “Vamos marchar e deixar aqui todos os doentes porque assim poderemos livrar-nos

não só do peso como do contágio e marchar mais rapidamente” (p. 34). Logo, “o recinto está cheio de doentes, mulheres, crianças, soldados e oficiais”:

MAJOR GONÇALVES – (...) Peço aos meus amigos doentes perdão por este ato que não tendo um alto sentimento de caridade tem, contudo, o fim prático de salvar a muitos que ainda não estão contaminados pelo mal e para mais assegurar-vos o que digo, peço aos meus colegas que me deixem onde eu adoecer para que o laço da igualdade e da fraternidade seja uma verdade entre nós.

UM SOLDADO DOENTE (*erguendo meio corpo no leito*) – Não me deixem pelo amor de Deus.

UMA MULHER SÃ – Capitão, eu peço para ficar aqui ao lado de meu filho.

MAJOR GONÇALVES – Qual é o teu filho?

MULHER (*apontando*) – Aquele.

MAJOR GONÇALVES – Não filha, teu filho não tarda, será morto e tu serás assassinada pelos inimigos, teu filho eles não matarão porque é um moribundo e aos doentes não se mata, mas tu estás boa.

MULHER – Se V. S. não me deixa ficar eu me mato, porque a um filho doente se não abandona no mato.

MAJOR GONÇALVES – Basta, despede-te de teu filho e sai (p. 35-36).

Várias despedidas e mortes se sucedem. No final do ato, “ouve-se gritos e risadas e um grupo de paraguaios invade o recinto gritando, mata e mata e com a ponta das lanças e espadas traspassam os infelizes aos gritos de horror e blasfêmias” (p. 37).

O 6º ato tem lugar numa barraca de campanha. Os generais Osório, Mallet e Argolo trocam gentilezas. Cada qual ressalta a bravura dos demais. Falam das batalhas ocorridas e vencidas na ilha da Redenção, em Tuiuti, no Passo da Pátria e em Itapirú. O Gal. Osório anuncia ter solicitado alguns meses de licença, para tratar de uma enfermidade em Montevidéu. Em seu lugar assumirá o Mal. Polidoro Fonseca. No fim desse ato, os soldados têm ordens para atacar Curuzú.

No 7º ato, Solano Lopes é recebido pelos generais Flores e Mitre, numa floresta. A proposta do ditador: “as tropas dos aliados baixarão as armas, voltarão às suas nações e eu à minha; firmaremos um tratado de paz sem vencidos nem vencedores” (p. 48). A contraproposta do Gal. Mitre, para que o tratado de paz seja firmado (a deposição de Solano e sua saída do Paraguai, além da indenização de guerra ao Brasil e aos aliados), não é aceita pelo ditador. Segue-se um combate em que sai vitorioso Solano Lopes.

O 8º ato transcorre num campo. Caxias, Mena Barreto, Argolo, Osório, Porto Alegre, etc., falam das batalhas ganhas em Humaitá, Ciervo, Itororó, Tuiucú e Tuiuti. Antes que empreendam a invasão de Assunção, um emissário vem à presença de Caxias. Trata-se do ministro dos Estados Unidos junto ao governo paraguaio. O mesmo traz a notícia de que Solano estaria disposto a depor as armas e pagar as indenizações de guerra, contanto que as tropas aliadas abandonassem o território paraguaio. A condição dos brasileiros é que também Solano deverá deixar o seu país. Segue-se a batalha de Avaí, narrada por Caxias, que assiste a

todos os seus detalhes através das lentes de um binóculo. Ao ver Osório ferido e supondo-o morto, Caxias deixa “de ser chefe para ser soldado”. Antes que vá para o campo de batalha, porém, o inimigo foge completamente derrotado.

No 9º ato, que se passa em uma praça pública, Caxias (a exemplo do que fizera antes Osório) anuncia que, por estar velho e doente, entregará o comando do exército ao Mal. Guilherme Xavier de Campos, para ir se tratar no Rio de Janeiro. Um telegrama do Imperador, porém, anuncia a chegada do Conde D’Eu para assumir o comando, o que cria um clima de insatisfação, por não se tratar de “um homem brasileiro”. Depois da tomada da capital paraguaia, Solano Lopes foge para o mato, onde tenta reorganizar seu exército.

No 10º ato (“em campo raso”), o Conde D’Eu, Osório (já recuperado) e Mena Barreto preparam-se para a batalha de Parebebuí. Agora é o Conde que, de binóculo na mão, narra os lances da luta que está sendo travada. Narra, inclusive, a morte do Gal. Mena.

O 11º e último ato se passa às margens de um rio. Depois da batalha de Campo Grande e já sob o comando do Gal. Câmara, enfim ocorrerá o confronto decisivo, às margens do Aquidaban. Solano Lopes é ferido e, recusando a rendição, é morto. No fim, todos dão vivas ao Brasil. “Ouve-se o Hino Nacional e entra um capitão tremulando o pavilhão da Pátria”.

A intenção do autor, que consta em sua “nota”, transcrita lá no início, não se concretiza. Não temos na peça nenhum herói em particular e sequer algum ato heróico. Mais que enaltecer a memória dos “bravos” que fizeram a guerra, o autor sucessivas vezes condena, através de suas personagens, o uso da força para a conquista da paz. O longo discurso do médico, ao final do 10º ato, é um exemplo disso:

Como é triste a guerra! Como é selvagem o homem no século presente!... E ser-se grande porque se é valente, porque se dispõe da vida sem lembrar os mais elevados princípios de humanidade e do dever de cada um de nós perante Deus. Esquecer a família, a sociedade, os deveres e Deus, para, como feras, estraçalharem uns aos outros. (...) Quanta mãe derramando lágrimas pelo filho banhado em sangue! Quanta esposa abandonada às tristes fases da vida! Quanto órfão e quantas dores em torno de uma guerra que se fôssemos buscar o verdadeiro objeto não se encontraria mais do que a ambição e orgulho acalentados pela ignorância. Mas a guerra até parece o pão do progresso e da civilização (p.64).

4.2.1.2 *O perdão da órfã* – Carlos Alberto Minuto, drama em 2 atos, 1933.

O perdão da órfã, do riograndino Carlos Alberto Minuto (1899-1968), teve a primeira de suas três representações realizada na noite de 11 de março de 1933, no palco-salão do Círculo Operário Pelotense, através do Grupo Teatral Luso-Brasileiro. A peça tem as seguintes personagens: Roberto (fazendeiro), Ninita (sua esposa), Victor e Milton (criados),

Epaminondas (aventureiro), Marcelino (amigo de Roberto), Poncino (maestro), a “misteriosa” Lyson e vários camponeses.

Apesar de constar no preâmbulo do texto datilografado, que a cena se passa na atualidade (1933), numa fazenda, não há nenhuma referência sobre onde se localiza geograficamente essa fazenda. A trama é mal urdida, o linguajar é primário, as personagens não tem qualquer consistência. Aliás, o próprio título da peça reserva, ao leitor, uma surpresa. Desde o princípio, tudo leva a crer que a órfã que irá perdoar alguém é Ninita, mulher de Roberto, principalmente em razão do que este diz, na Cena IV, do 1º ato, acerca da esposa: “Desde a morte de seu pai, e a partida de seu irmão para os estudos, que a coitadinha ficou só, tomando conta deste pedaço de terra. Não fosse eu tê-la desposado, quantos trapaceiros a iludiriam?” (p. 6). Na última cena, contudo, o autor faz surgir do nada outra órfã (Lyson), que será a autora do extremado gesto de bondade.

O que deflagra a ação da peça é a seca que assola a região habitada pelas personagens e que provoca um verdadeiro êxodo. Dezenas de camponeses e proprietários rurais fogem da seca, deixando tudo para trás, em busca de “novos sítios”. Roberto, um abastado fazendeiro, resolve também se aventurar, principalmente depois que seu amigo Marcelino o procura, para mostrar-lhe uma carta recebida de um conhecido de ambos, em que o mesmo diz ter encontrado ouro nas proximidades de um córrego, numa região desabitada. Para justificar à esposa a sua decisão de acompanhar Marcelino na caça ao tesouro, Roberto revela a ela a situação de penúria em que se encontram:

Ninita! Precisas saber a verdade, porém, peço-te que sejas forte. O mal não atingiu somente aos outros camponeses; fomos também vítimas. Neguei sempre; não te quis dizer que os nossos bens estavam se extinguindo lentamente, porque a produção da lavoura não dava para as despesas. Quando estiveste doente, ante o delírio da febre, não pudeste observar que os quatro melhores cientistas da cidade estavam ao pé de ti. Não pudeste ver neste longo período de inconsciência, que me afastei dos nossos negócios para estar a teu lado, temendo perder-te para sempre. Não pudeste observar os miseráveis aos quais eu fui pedir auxílio, e que como penhor entreguei uma parte dos nossos campos, fruto do nosso esforço! (*Reparando Ninita, que soluça*). Oh! Ninita. Não te perturbes assim; lembra-te que se te ocultei a verdade, foi porque não te queria ver triste (p. 8).

No começo do 2º ato, e com Roberto já distante da fazenda, o criado Victor (que, apesar de morar numa fazenda distante da civilização, pela sua delicadeza e por conferir a seu patrão sempre o tratamento de “meu amo”, parece ter sido tirado de um palácio) anuncia, à sua patroa, a boa nova: “a ameaça de tempestade”. É noite. E é ao som dos trovões e à luz dos relâmpagos, que uma misteriosa figura, envolta numa capa, bate à porta da casa da fazenda: trata-se de Epaminondas, que se apresenta como amigo inseparável de Roberto, “na sua vida de solteiro”.

Por meio de seguidos “a partes”, porém, ele vai informando a platéia sobre suas reais intenções: primeiro, revela que sabia da ausência de Roberto (“Que diz? Então Roberto... [*a parte*] Bem o sabia...” – p. 23) e, em seguida, que o que o levou até àquela fazenda foi uma vingança (“Então... [*a parte*] Tanto melhor para minha vingança!” – p. 23). Diante da desconfiança do criado Victor, Epaminondas confessa, a Ninita, ser um fugitivo da polícia, mas alega ter sido acusado, injustamente, de um desfalque ocorrido na empresa em que trabalhava. Pede para se esconder alguns dias na fazenda e Ninita, acreditando em sua história e, principalmente, em sua inocência, concorda.

No dia seguinte, os camponeses preparam uma grande homenagem a Ninita, com o objetivo de celebrar a “salvação da lavoura” (ou seja, o flagelo da seca não era assim tão grave!). Terminada a festa (abrilhantada pelo grande maestro Poncino), Epaminondas resolve começar a executar seu plano de seduzir Ninita: “Creio que o ar, lá fora, deve fazer bem. (*A parte*) Já prevejo a vitória! (*Para Ninita*) Por que não respirar o perfume que a natureza oferece, livre dos tristes pensamentos que tanto te perturbam a alma?” (p. 33).

Com os dois já no jardim, o criado Victor intervém, com a intenção de salvar sua patroa: “Minha senhora: este homem é um aventureiro! Há vários meses, os jornais vêm relatando façanhas por ele praticadas, e agora mesmo aqui está a sua fotografia na “Folha da Noite” (*mostra o jornal*), como fugitivo e autor de um desfalque” (p. 34). Como Epaminondas (que aponta sua arma para Victor, ameaçando matá-lo) já havia contado a sua versão desse fato a Ninita, ela não só o defende, como acaba demitindo o dedicado serviçal, que fora encarregado por Roberto de cuidar dela, na sua ausência:

NINITA – Impossível que uma audácia da servilidade tenha como desfecho um crime de tal ordem! Diante dessa arrogância de meu criado, pretendendo subjugar os meus caprichos de mulher, tenho somente que despedi-lo, afim de que não exerça pressão sobre a minha liberdade!

EPAMINONDAS (*guardando o revólver*) – Sim, Ninita! A tua liberdade, a liberdade feminina, não deve aparecer somente nos livros ou nas colunas dos jornais. A liberdade de teu sexo é sublime, e eu sou um ardoroso defensor. Vamos?...

NINITA – Sim, vamos. (*Vão para sair e aparece Roberto, com os cabelos desarranjados e a roupa indicando que ele fez uma viagem penosa*).

ROBERTO – E quem autoriza?!

NINITA (*recuando*) – Meu marido!...

EPAMINONDAS (*cinicamente*) – Roberto, eu...

ROBERTO (*interrompendo*) – Nem mais uma palavra! (*Para Ninita*) Era assim que me esperavas, ansiosa e triste conforme a tua promessa?

NINITA – Roberto, quero explicar...

ROBERTO – Não pode haver explicação diante do sucedido. Tudo que escutei foi o suficiente para perder a confiança e até a calma. Ias fugir com este miserável (p. 35-36).

Roberto (que voltara por não ter suportado “as torturas da separação”) revela quem é, de fato, Epaminondas: um fugitivo, condenado pelo crime de sedução. Quando os camponeses

se preparam para dar uma lição em Epaminondas, surge do nada (e cantando) a pobre órfã seduzida: Lyson. Roberto, então, oferece ao malfeitor duas alternativas: “ou Lyson, ou a justiça”. Diante do “perdão da órfã”, Epaminondas concorda em “reparar seu erro”.

No final, tudo termina numa grande festa. Antes de perdoar Ninita (aliás, só quem tem de perdoá-la é Victor), Roberto proclama: “Sob a minha proteção, ambos terão a felicidade que precisam. (*Para os camponeses*). Rapazes, ide preparar a festa. Diremos, hoje, bem alto: aqui se festeja a felicidade dos camponeses, a volta de Roberto e a regeneração de Epaminondas” (p. 32).

4.2.1.3 *Para sua felicidade* – Carlos Alberto Minuto, drama em 3 atos, 1935.

Apesar de classificada, pelo próprio autor, como comédia, *Para sua felicidade* é uma peça que, exceto em breves passagens, nada tem de cômico em seu entreccho. A história desse drama de Carlos Alberto Minuto, representado pela primeira e única vez no palco-salão do Ginásio Gonzaga, de Pelotas, em 15 de dezembro de 1935 – cuja ação se passa “em qualquer parte, na época atual” –, gira em torno da disputa de uma mulher (Lena) por dois homens (o “oportunista” Álvaro Pontes e o barqueiro Gil, este empregado do primeiro). Além desses três, a peça tem ainda as seguintes personagens: Dr. Wladimir (médico), Xenofonte (proprietário do hotel), Diógenes (garçom), O Imprevisto, 1º Pescador, 2º Pescador e Uma pensionista.

Trata-se – a exemplo de *O perdão da órfã* – de uma trama confusa, em que o autor mistura realidade e fantasia. Se nos chamados “dramas de movimento” do teatro medieval – que apresentavam um indisfarçável caráter alegórico – entidades ganhavam vida e abstrações como a gula e a luxúria, por exemplo, surgiam em cena na forma de terríveis demônios, nesta peça Carlos Alberto Minuto personifica o “Destino”, também chamado de “Imprevisto”.

Talvez influenciado por um dos maiores sucessos do teatro brasileiro da época (*Amor*, peça escrita por Oduvaldo Vianna, em 1933, com o intuito maior de “defender o divórcio, libertando o amor”), o autor inicia *Para sua felicidade* com uma discussão entre Álvaro Pontes e o médico Wladimir, exatamente acerca do divórcio, “ouvindo-se ao fundo o canto dos pescadores”.

A cena se passa “num parque de restaurante a beira-mar”. Álvaro defende que “o divórcio é uma das belas cousas que entram nas leis de um país, facilitando a liberdade de uma falange enorme de escravizados pelo casamento”. Já o médico contra-argumenta, dizendo que “temos que levar em consideração que na maior parte das vezes, um pequeno

atrato de esposos não é base para o escândalo de um divórcio. Quando as leis facilitam isto, por qualquer dá cá aquela palha, está o *leit motiv* para a vergonha de uma família inteira” (p. 1).

A seguir, Álvaro muda de assunto e faz ao Dr. Wladimir um estranho pedido:

ÁLVARO – Dr., talvez meu empregado não tarde; deve protegê-lo, peço-lhe. Essa história complicada vai levá-lo ao abismo, se o meu plano falhar.

WLADIMIR – Sou de opinião que devemos auxiliar. Ele é pobre, mas isso não é base. Posso garantir que a sua inteligência está à altura do merecimento dessa moça que você fala.

ÁLVARO (à parte) – Ou ele a deixará, ou teremos contas a ajustar. O destino não impedirá que eu a ame. (*Para Wladimir*) Veja, Wladimir: um humilde filho de barqueiro tem a obrigação de conhecer o seu lugar... a moça é deveras educada e precisa mesmo de um homem que lhe dê conforto e subsistência, não com as frases inteligentemente estudadas, cheias de promessas, plenas de carinhos poéticos. Isto são loucuras de moço. Fantasie, por exemplo, um cálculo de receber um milhão de libras esterlinas, e veja se esse cálculo poderá resolver as questões materiais? (p. 3).

Se Álvaro, apaixonado por Lena, pretende afastar seu empregado do caminho, porque pedir a Wladimir que o ajude a melhorar de vida? Por uma razão que só bem mais tarde será revelada, Wladimir resolve auxiliar o jovem barqueiro, que é também poeta e assina, inclusive, coluna em um jornal. Como ninguém pode saber quem é o protetor de Gil, Wladimir decide comprar o principal restaurante-hotel do balneário. Seu proprietário, Xenofante, encontra-se providencialmente endividado. A negociação, que conta com a presença de Álvaro (agora inimigo de Wladimir), é acompanhada por Gil, às escondidas. Xenofante recorre a Álvaro, na tentativa de se livrar das dívidas e salvar o restaurante:

ÁLVARO (*fazendo sinal negativo*) – Não me é possível no momento.

WLADIMIR (*tomando o papel*) – O momento ainda é próprio para o ladrão e cínico de há pouco [*Xenofante acabara de assim classificá-lo*], salvar um infeliz. (*Assina o papel e dá a Xenofante*). As suas dívidas, pagará quando puder, e o restaurante ficará por minha conta.

GIL (*tirando o papel das mãos de Xenofante*) – Bandidos! A vida para mim tem sido verdadeiramente um fardo: mas para amenizá-la com o preço imposto pela violência de vosso caráter mesquinho e bruto eu reajo! (*Rasga o papel*). (...) Eu vos detesto, porque vejo na vossa bondade fingida a baixeza do homem, a cobardia do hipócrita, a imoralidade do ladrão! (*Atira o papel rasgado aos pés de Wladimir, vai sair e imobiliza-se porque aparece diante de si, isto é, à porta, um personagem esquisito, de capa, meia máscara preta de aspecto imperioso e grave. Gil fita-o de cima a baixo, recua, exclamando “Ah!”.* Humilha-se caindo numa cadeira e murmurando) – Ele!... (p. 21).

Essa estranha figura embuçada, ficará se sabendo mais tarde, é o Destino. No decorrer do 2º ato, Gil, mesmo demitido por Álvaro, passa a vestir-se menos humildemente e a morar num dos apartamentos do hotel de Wladimir. Sua recusa em falar sobre sua repentina “ascensão social”, faz com que Lena se afaste dele e se aproxime de Álvaro. No final do ato, punhal na mão, Gil ameaça matar os dois. Wladimir tenta intervir. Gil reage:

É inútil a intervenção. As honrarias que transformaram o filho do barqueiro em homem da sociedade desaparecem diante da tempestade que lhe vai no íntimo. O seu coração, como a barca que se despedaça no furor das ondas, bate-se desorientado, sem meios de salvação. (...) Desta vez nem Wladimir, nem as lágrimas de uma mulher arrependida, poderão impedir o meu caminho! (p. 41).

Mas o 2º ato não termina sem que a figura mascarada volte a entrar novamente em cena. Segundo a rubrica, Wladimir “*vai sair, o homem mascarado aparece à porta, de braços cruzados, ele pára-se; deixa cair o punhal, faz demonstração de que está sob o império de uma força superior, cai sobre uma cadeira, exclamando: Ele! Sempre ele!*” (p. 41).

No 3º ato, Wladimir revela a Gil, através de uma longa história, o verdadeiro motivo da ajuda que vem lhe prestando. Conta que, quando era ainda um “simples estudante de medicina”, saiu, certo dia, para pescar com o pai de seu protegido. Já longe da costa, Wladimir recolhera do mar uma garrafa de plástico, que continha o bilhete de um naufrago, que pedia socorro. Depois de alguns dias de viagem, Wladimir e o pai de Gil chegam à ilha, onde encontram o naufrago moribundo, com um punhal cravado no peito. O pescador arranca o punhal, mas o jovem estudante de medicina não consegue salvar o homem, que só tem tempo de indicar sua cabana, onde encontram uma “arca com um valioso tesouro”. Na volta, temendo ser acusado pelo assassinato do naufrago, o pescador, “tomado de uma repentina neurose, caiu, sendo também fulminado pela morte”. Depois de ficar à deriva por alguns dias, Wladimir é recolhido por uma embarcação e, quando acorda, está no México.

Como volta para sua terra, com o tesouro (que, segundo constava do bilhete encontrado na garrafa, o naufrago deixaria para o primeiro que viesse em seu auxílio), o autor não explica. A razão para que Wladimir mantivesse aquela história em segredo, encontra-se, segundo ele, “nas últimas palavras [do pai de Gil], que foram estas: Wladimir, consiga a todo custo, abafar esta história, peço-lhe! Que nunca a mais leve suspeita de um crime caia sobre mim” (p. 49); e, também, em “alguns documentos comprometedores”, que se encontrariam em poder do advogado e agiota Leôncio, os quais, se revelados, comprometeriam a reputação do pai de Gil.

Mais tarde se descobre que “esses documentos” na verdade são o punhal que o pescador arrancara do peito do naufrago, cujo cabo guardaria ainda as suas digitais. Como esse punhal foi parar nas mãos de Leôncio e porque razão este o guardou por tantos anos o autor também não explica. Ao cabo desse relato, aparece Leôncio, para entregar a Wladimir o punhal, cujo preço haviam ajustado pouco antes. Esclarecida a história e salva a reputação do pai de Gil, nada mais impede que Wladimir passe a ajudar seu “protegido”, às claras. Lena tenta voltar para Gil. Os dois, porém, estão fadados ao sofrimento:

GIL – Tenho que partir. Uma força imperiosa me ordena!

LENA – E assim ficarei envolto neste sofrimento injustificável. (*Suplicante*). Por que me abandonas, Gil?

GIL – Porque uma força superior atua sobre mim!

LENA – Quem possuirá maior força do que o meu amor?!

GIL (*apontando o figurão*) – Ele!

LENA (*para o figurão*) – Quem sois?

FIGURÃO (*com voz grave*) – O imperador dos corações! (...) Sou o obstáculo que se apresenta entre a vaidade de uma mulher e a fraqueza de um homem! (...) Sou o inesperado, que evita desilusões e incendeia desgraças; eu sou o Inexplicável, o Imprevisto, aquele a quem as multidões obedecem. Não haveis refletido na diferença entre a vossa ambição e a humildade dele. O luxo, a ostentação, a sede de domínio, imperam sobre vós com todos os extravagantes caprichos de mulher! Amanhã eu seria obrigado a castigá-los de outra forma e com todos os recursos que possuo. Desejo ser breve; tereis de compreender um dia, que fiz tudo *para sua felicidade*. Eu sou o Destino!... (p.55-56).

Seria, talvez, esse castigo, a que se refere o Destino, o divórcio, assunto com o qual o autor inicia o drama e que, a princípio, parece totalmente dissociado da história da peça?

4.2.1.4 *Derrocada* – Cardoso Filho, drama em 3 atos, 1944.

Apesar de publicada como comédia, *Derrocada*, de Cardoso Filho (1907 - ?), é um legítimo dramalhão, desprovido de qualquer passagem ou elemento cômico em seu enredo. Moacyr Flores (1997, p. 103) fez a seguinte apreciação da peça, que tem por personagens Carlos (18 anos), Ferrabraz (24, é o próprio Carlos seis anos depois do início da ação), Olga (20), Roberto (30), Francisco (50), Margarida (40), Glória (16), Mercedes (45) e Ricardo (60):

A Derrocada, escrita por Cardoso Filho em 1944, apresenta trama simples e óbvia, sem mistério, os diálogos estão eivados de lugares comuns, não conseguindo desenvolver o ritmo, permitindo que o leitor ou espectador imagine as cenas seguintes. O autor não explica a entrada e saída de personagens de cena, considera as pessoas boas porque são pobres e humildes, os ricos não prestam. O pobre protagonista Roberto, tão bom e altruísta, ao dar fuga ao terrível bandido, transforma-se em corrupto ao enriquecer e freqüentar “altas rodas”.

Não foi à toa, parece, que a peça jamais chegou aos palcos. As personagens não têm vida interior; não passam de arquétipos, que mudam seu comportamento sem uma explicação plausível. No 1º ato, o casal Francisco e Margarida recebe em sua casa, como hóspede, a nova professora do vilarejo. A jovem Olga (é esse o nome da professora), que se dispôs a dar aulas de reforço aos filhos do casal (Carlos e Glória), em troca de hospedagem e alimentação, conquista a antipatia das duas mulheres da casa, assim que revela não ser uma “moça da sociedade”.

Se, por um lado, Olga se vê obrigada a ouvir os desaforos de Margarida e Glória; por outro, se desdobra em driblar o assédio que sofre por parte dos dois homens da casa: o jovem Carlos e, seu pai, Francisco. O primeiro, não se cansa de lhe repetir o seu amor; o segundo, decide possuí-la à força. O inusitado dessa cena é que, em seu plano, Francisco conta com a ajuda de Ricardo, um respeitável médico de 60 anos. Já com a moça amarrada e amordaçada, seu plano acaba frustrado por Carlos:

FRANCISCO – Assim... assim... já não podes gritar! Assim... isso... amarro-te os pés... Ai, miserável. Que pensavas? Assim... (*a luta continua*) Assim... assim... lutas ainda? Tenho-te presa. Não conhecias a minha força, não? Assim... estás em meu poder! Quem te defenderá de mim? Ah! serás minha, esta noite! Não quiseste por bem, não? Soltar-te-ei, de madrugada! Depois podes ir para a cidade! Assim... assim... não te podes mexer mais, hein?

(*Carlos, com um revólver na mão, aparece na porta.*)

CARLOS – Quem a defenderá?

FRANCISCO (*largando a presa e voltando-se*) – O quê? Apontas-me o revólver? És tu, miserável?

CARLOS – Canalha! Desamarra-a, agora, já! Vamos! Senão, farei saltar os teus miolos! Vamos! Depressa! Ladrão! Canalha! Assassino!

FRANCISCO – Quê? Que dizes? Atirarias contra teu pai?

CARLOS – Ao primeiro passo que deres para mim! Vamos, desamarra-a, canalha! Tira-lhe o lenço da boca. Canalha! Esperei o dia da vingança! Pagarás por teus crimes!

FRANCISCO – Que dizes meu filho?

CARLOS – Cala-te miserável! Eu sei a verdade! Não és meu pai, não!

OLGA (*passando a mão pelos olhos, refazendo-se*) – Carlos!...

CARLOS – Vamos! Tira-lhe a corda dos pés! Prepara-te para morrer!

OLGA – Carlos! Não atires em teu pai!

CARLOS – Silêncio, Olga! Ele não é meu pai, não! É um miserável! Soube de tudo! É um assassino! É um ladrão! Matou meu pai, quando eu tinha, apenas, um ano! Matou para se apossar das economias que papai lhe confiara! Ontem, contaram-me tudo!

FRANCISCO – Cala-te, miserável!

CARLOS – Morre! Infame!

(*Três tiros Carlos desfêça contra o peito de Francisco*) (p. 23-24).

Assim termina o 1º ato. Até ali, o texto não traz qualquer indicação de que pai e filho tivessem algum problema de relacionamento. Como e por meio de quem Carlos ficara sabendo não ser filho de Francisco é uma incógnita. Margarida e Glória simplesmente desaparecem da peça. O leitor é comunicado, através da rubrica, que o 2º ato se passa seis anos mais tarde, mas o espectador só será informado dessa passagem de tempo na metade do ato, quando Roberto (noivo de Olga), em conversa com Ferrabraz (ex-Carlos), pergunta: “O senhor se refere a um crime ocorrido, há seis anos atrás, numa ilha fronteira?” (p. 32).

Nesse 2º ato, Carlos, agora na pele do perigoso bandido mascarado Ferrabraz, o “inimigo nº 1 da cidade”, é caçado pela polícia, sob o comando do Inspetor Roberto, em frente a casa de Olga. Depois de muito tiroteio, em que Ferrabraz mata pelo menos dois policiais, a professora, vendo o bandido encurralado no apartamento e sem saber sua

verdadeira identidade, incentiva o noivo a praticar uma boa ação: “Às vezes, uma boa ação é capaz de salvar, de regenerar o maior bandido! (...) Quem sabe não será a tua chance, Roberto! Com tua coragem, prendê-lo-ás sozinho! Oh, Roberto! Serás promovido! Poderemos casar! Vai, meu amor! Faze-o por mim!” (p. 27).

O chefe da polícia, diante de cem policiais, deixa-se comandar pela noiva e resolve enfrentar o bandido, sozinho e desarmado. O seguinte diálogo é travado por Roberto e Ferrabraz, dentro do apartamento em que o segundo se encontra encurralado:

ROBERTO – Quem me mandou aqui foi minha noiva, sabe? Sabe o que ela disse?
 FERRABRAZ – E que me importa?
 ROBERTO – Pois, ela me disse: “Pobre homem! Não o matem! Quem sabe se terá alguém que chore por ele? Talvez terá mulher, terá filhos!
 FERRABRAZ – Não tenho, não! Não adianta! Vá-se embora!
 ROBERTO – Por mim, então, senhor! Entregue-se! Se eu o prender, serei promovido! Poderei realizar o meu mais ardente desejo! Casar-me com Olga! Faça-o senhor! É uma boa ação! De toda maneira, está perdido.
 FERRABRAZ – Olga... Olga... Não me fale mais inspetor, retire-se. É também por uma Olga que eu sou criminoso. Não me fale mais. Afaste-se!
 ROBERTO – Olhe aqui... Pode vê-la daqui! Olha lá para baixo. Seja humano! Não queira desmanchar as esperanças de uma criatura pura que acredita nos sentimentos bons, dos próprios criminosos!
 FERRABRAZ – Onde? Está lá?
 ROBERTO – Sim, naquela janela. Lá naquela casa azul! (p. 30-31).

Ferrabraz descobre que a noiva de Roberto é, na verdade, o grande amor de sua vida. Roberto, por sua vez, fica sabendo da verdadeira identidade do bandido, do qual se sente devedor, em razão do mesmo haver salvo a vida de Olga há seis anos. Carlos (que volta a ser tratado pelo verdadeiro nome) dá dez mil cruzeiros de presente a Roberto, para que este se case com Olga e a faça feliz. Com a ajuda de Roberto, Carlos consegue fugir do cerco. Antes de sumir da cidade, despede-se de Olga (sem associar, é claro, a sua figura à de Ferrabraz).

No fim do ato, um jornal noticia a morte de Ferrabraz. Olga lê a matéria, que consta ao lado da foto de Roberto:

Finalmente, depois de vários anos tenebrosos, o terrível Ferrabraz, graças à perseguição que lhe moveu o Inspetor Roberto Tavares, suicidou-se, hoje às primeiras horas da madrugada. O corpo do criminoso foi encontrado à beira da estrada. Estava irreconhecível. Ferrabraz pôs fogo às vestes, morrendo calcinado (p. 40).

É Carlos quem, com o bilhete que deixa sob a arma ao lado do corpo, atribui sua morte ao Inspetor Roberto: “Tentei matar esse cão! (...) Não o pude fazer ontem. Travamos luta tremenda. Fugi, mas sofro ainda por causa de suas terríveis cutiladas. E, para não ser outra vez pegado por ele, estando, agora, quase imprestável, despeço-me do mundo” (p. 40).

Na apreciação que transcrevemos, lá no início, Moacyr Flores diz que a peça apresenta “trama simples e óbvia, sem mistério”. A mesma pode até ser desprovida de mistério, mas

reserva ao leitor ou espectador pelo menos três grandes surpresas, no último ato, que se passa dois meses mais tarde: a primeira delas é o fim inesperado do amor que Olga nutria pelo noivo Roberto. O fato de Carlos haver levado com ele “metade de sua alma”, faz Olga desistir do casamento, atitude que leva Roberto a revelar-lhe que Ferrabraz e Carlos eram a mesma pessoa e que, portanto, o grande amor de sua vida está morto.

A segunda surpresa é proporcionada por Roberto, ao voltar de seu “exílio”. Nomeado delegado de polícia, ele dera seis meses a Olga, para que ela, além de chorar a morte de Carlos, se convencesse de sua morte. Passado esse tempo, o ex-noivo retorna, conforme combinado. Convencida da morte de Carlos, Olga decide se casar com Roberto:

OLGA – É certo que Carlos desapareceu. São passados seis meses. Tenho certeza que nada mais nos impede de casar, Roberto.

ROBERTO – Como? Querias que viesse, depois de tudo que me fizeste, me atirar a teus pés, para que me aceites para marido? Depois de teres a certeza de que Carlos estava morto? Não o amavas? Pois respeite-lhe a memória. Eu não sirvo para ficha de consolação, não!

OLGA – E por que veio, então?

ROBERTO – Para satisfazer a palavra empenhada. Dei-te seis meses para que chorasses o teu amor. Disse-te, então, consertaríamos o rumo a seguir: ou o noivado ou o ponto final! Não encontraste o teu amor. Eu, de minha parte, não perdi o tempo. Estou noivo. Encontrei quem me entendesse melhor. Era o que tinha a dizer-te. Diz à tua mãe que não espero para me despedir. Adeus! (p. 50-51).

A maior surpresa, porém, o autor a reserva para o final. No momento em que Roberto vai deixando a casa de Olga, irrompe a sala, lépido e faceiro... ele mesmo, Carlos! Como isso seria possível? É ele quem explica a Roberto, Olga e Mercedes:

Conto-lhe o milagre! O cadáver, encontrado na estrada, como estão certos, não era o meu. Encontrei aquele corpo irreconhecível e tive a feliz idéia, a idéia salvadora de colocar a seu lado, o bilhete (*virando-se para Roberto*) que lhe valeu a promoção ou as promoções que tanto lhe viraram a cabeça! Dirigi-me para a cidade vizinha, onde me dediquei ao trabalho (p. 51).

Recorrendo à chantagem, Carlos obriga Roberto (que é quem sofre a “derrocada”) a lhe devolver os dez mil cruzeiros com que, antes, presenteara o casal. O perigoso bandido acaba impune e, ao lado de sua amada, promete que serão felizes para sempre.

4.2.1.5 *Amor cigano* – Cardoso Filho, drama em 3 atos, 1944.

A exemplo de *Derrocada*, *Amor cigano*, do mesmo Cardoso Filho, foi publicada como “comédia em 3 atos” e, no entanto, trata-se igualmente de um dramalhão, no sentido exato do termo. Estamos diante de um autor que, a exemplo de outros de sua época, classifica sua produção dramática unicamente em função do desfecho: se a peça tinha um final trágico, classificava-a como drama; se tinha final feliz, como comédia.

Amor cigano, apesar do tratamento quase infantil que as personagens dispensam, umas às outras (é Joãozinho, ciganinho, coraçãozinho, pra cá; é mãezinha, filhinha, tontinha, pra lá), e do final feliz, nada tem de cômico em seu enredo. A peça tem as seguintes personagens: Manoel (um grande pintor, 60 aos), Heloisa (sua esposa, mesma idade), Nísia (sua filha, no 1º ato, 15 anos; no 2º, 23; e no 3º ato, 25 anos), João (cigano, 26) e Matilde (aristocrata, 50).

O primeiro ato da peça foge ao tradicional e o próprio autor explica a substituição do mesmo por um prólogo (Introdução):

Amor cigano não desenvolve a ação no primeiro ato. Esse primeiro ato é como um convite à curiosidade, à reflexão dos espectadores. É uma síntese. Um final de uma longa ação que se advinha. A explicação desse ato está no desenvolvimento dos segundo e terceiro atos. É, pois, um convite aos espectadores para a ação que se vai desenvolver nos atos seguintes.

Trata-se de um prólogo de duas páginas, que “anuncia”, ao leitor ou espectador, que João, um cigano de 16 anos, que estava a serviço da família do pintor Manoel (que o tirara do seu meio e do seu povo), fugiu. O pintor consola a filha, Nísia, apaixonada pelo rapaz, e profetiza: “Um dia, ele voltará”.

A ação do 2º ato passa-se oito anos mais tarde. Nísia, agora órfã de pai e endividada, luta para manter a mansão da família. Na verdade, não há ação propriamente dita. O ato todo é preenchido por um longo diálogo entre Nísia e sua vizinha aristocrática Matilde, que tenta convencer Nísia a se prostituir. Primeiro, essa proposta é feita de forma velada; depois, explicitamente:

Tontinha... Não te hão de faltar brilhantes, minha filha! Quantas outras invejam a tua beleza, a tua juventude! Não vês como vivem essas moças da cidade? Aqui mesmo, quantas moças, de famílias muito mais modestas, se vestem maravilhosamente? (...) Para que tanto sacrifício? Não conheces a vida... Entretanto... tudo mudaria... E, a propósito? Não sentes perder esta mansão? Teu pai te perdoará por isso? (p. 10).

Nísia, que entende que “é preferível ser pobre e honrada”, convida Matilde a se retirar de sua casa, pelo menos dez vezes. A aristocrática vizinha, no entanto, não arreda pé e retoma, à exaustão, os mesmos argumentos e só se retira da casa de Nísia quando esta chama sua mãe à sala e lhe pede que, por favor, mande embora aquela mulher.

Ao iniciar o 3º ato, passaram-se mais dois anos e os vestígios de pobreza, da sala que serve de cenário à peça, são ainda mais evidentes que os do 2º ato. Agora, Nísia é órfã total. Vestida de luto, ela espera pelo comprador da mansão, que chegará a qualquer momento. Quando tudo parece perdido para a jovem, que agora tem 25 anos, eis que a profecia do velho Manoel, feita lá no prólogo, se cumpre: João reaparece. Todo o 3º ato é preenchido pelo diálogo dos dois. João revela que voltou para pedir perdão a Nísia, por haver roubado, há dez anos, ao fugir, um anel da família. Uma cigana havia lhe contado como Nísia lhe tirara a

culpa do roubo, dizendo tê-lo perdido. Mas João não volta apenas para pedir perdão a Nísia, pelo roubo. Vejamos o final da peça:

JOÃO – (...) Não te disse que vinha a falar sobre duas coisas? Não te pedi perdão por uma delas?

NÍSIA – Sim, João. Estás perdoado desde aquele dia mesmo. Mas, por que vieste?

JOÃO – Não falemos já nessas coisas. Pensa, antes, nas condições da venda desta casa. Pensa na transação que vais fazer. Calcula bem, porque...

NÍSIA – Porque o que?

JOÃO – Porque tens diante de ti esse comprador...

NÍSIA – Tu? Tu?

JOÃO – Eu mesmo. O ator dramático Manoel Garcia que venceu no palco graças aos mil cruzeiros da venda daquele anel e à educação artística recebida de teu pai e ao teu amor que me sustentou na luta...

NÍSIA – Joãozinho!

JOÃO – Isso mesmo! Joãozinho que vem fazer o que não se atreveu a fazer dez anos antes!

NÍSIA – Devolver o anel?

JOÃO – Trocá-lo...

NÍSIA – Trocá-lo?

JOÃO – Por um anel de noivado!

NÍSIA – Então... (*Nísia mostra-se surpresa*).

JOÃO – O que não tive coragem de fazer então... quero fazer agora...

NÍSIA – Como?

JOÃO – Roubando a menina desta casa!

NÍSIA – Isso não poderás fazer agora...

JOÃO – Não o posso? Como? Por que? Fala, Nísia!

NÍSIA – Porque aquela menina foi roubada por ti desde aquele tempo, ciganinho querido...

JOÃO – Nísia! (*João abraça Nísia*).

NÍSIA – E o anel?

JOÃO (*tira o anel do bolso e o enfia no dedo de Nísia*) – Se um anel nos separou, este anel nos unirá para sempre (p. 25-26).

4.2.1.6 *Uma mulher na multidão* – Cardoso Filho, drama em 3 atos, 1944.

Classificada pelo autor como “alta-comédia”, *Uma mulher na multidão* (1944), de Cardoso Filho, é, na visão contemporânea, um drama em 3 atos, que se insere na temática do amor frustrado. A peça apresenta um triângulo amoroso que não se fecha: Paulo ama Diana, que ama Anacleto, que, por ser padre, se vê impedido de amar Diana. Paralelamente à história de amor, o autor promove uma discussão sobre o teatro que então se produz, a partir de uma questão principal, que reflete o dilema não só dos autores dramáticos gaúchos e brasileiros da época, mas também dos que os precederam.

O ponto de vista da personagem Bruno é semelhante ao defendido por autores como Álvaro Lins, por exemplo, no início da década de 1940. Lins (1941, p. 124) entendia que “o ideal, em termos de arte, é o artista fazer o público se elevar ao plano de sua criação e não fazer sua arte descer até o plano comum em que está o público”. A grande interrogação que esse pensamento suscita é posta por Paulo: como conseguir isso quando, por um lado, não se

tem ainda uma tradição sólida e, por outro, se tem a necessidade de formar ou manter um público?

A peça, cuja ação se passa “em qualquer lugar do Brasil”, tem as seguintes personagens: Juvenal (mais de 50 anos e pai de Diana), Bruno (mais de 50 anos, pai de Norminha e irmão de Juvenal), Diana (24 anos, atriz), Dr. Paulo (35 anos, autor teatral), Padre Anacleto (38 anos), Norminha (22 anos, prima de Diana), Ramiro (30 anos, escritor) e Criada (qualquer tipo e idade).

No primeiro quadro do 1º ato tem-se a definição do perfil psicológico da heroína da peça, Diana, atriz de 24 anos: indiferente ao assédio masculino, alheia ao amor e contrária ao casamento (que, segundo ela, “termina com a morte do desejo, com o ocaso da ilusão, nos corredores dos tribunais à espera do desquite”), Diana vive para a arte e faz a defesa da nova mulher, que lentamente vem surgindo na sociedade brasileira. Vejamos a seguinte passagem, em que diverge da prima mais jovem, porém conservadora:

NORMINHA – Sei que tens uma alma nobre. Mas... debes te lembrar que és mulher! Tua honra não deve andar, aos farrapos, em todas as reuniões. O casamento é, muitas vezes, um abrigo para a maledicência...

DIANA – Ainda tens a cabeça cheia das velharias da sociedade. Ainda estás adormecida em baús velhos, em tabus bolorentos. Procurar um marido, para esconder o que? Então, a mulher que tem massa cinzenta não é capaz de se defender por si mesma?

NORMINHA – Ora, Diana, a mulher está perdendo o seu encanto...

DIANA – Porque pinta os lábios? Porque banha-se nas praias? Porque trabalha para se manter? Deixa-te de tolices, Norminha... A desenvoltura da mulher não é um mal. Não penses, Norminha, que a mulher de hoje, seja menos recatada que a mulher do passado. (*Norminha faz gesto de espanto*). Não! Não te admires tanto! Hoje, há menos malícia que antigamente. (*Norminha continua a sorrir, com desdém*). Não! Não me olhe com esse olhar de piedade! Lembra-te que Madalena foi contemporânea de Cristo... Salomé viveu no tempo de João Batista... Onde as Catarina, as Lucrecias, as Herodíades, as Messalinas, as Laís? Onde, Norminha, as Baquís?

NORMINHA – São casos isolados. Por serem poucas as mulheres desse quilate, sua fama veio até nós.

DIANA – É falha a tua lógica. É que as meninas de hoje são menos hipócritas que as de ontem. No tempo de nossos avós, as meninas pensavam o que não diziam e diziam o que não pensavam.

NORMINHA – Exageras, Diana!

DIANA – Exagero? As mulheres de hoje são mais heróicas. Dizem, sem rodeios, o que pensam. Naturalmente que os homens que tem o talento na ponta dos pés, não gostam que as mulheres estudem. Não gostam das pequenas que sabem pensar. As idéias atrapalham muita gente...

NORMINHA – Achas, então, muito natural esse descaramento que vai por aí?

DIANA – Se descaramento é ter-se a cabeça arejada, se des pudor é procurar o progresso... Sou pelo descaramento! Nada de disfarces hipócritas! Há tantos males espalhados pelo mundo. Os homens pensam em guerras, em revoluções, em conquistas fáceis. Outros, pensam em se livrar do frio, da fome, da incerteza no dia de amanhã... Sejamos nobres. Façamos a caridade. Espalhem um pouco de esmolas.

NORMINHA – Pronto! Já estás jogando com as palavras...

DIANA – Há muitas maneiras de dar esmolas, Norminha! Mostremos ao homem que ainda há motivos para suas preocupações, além dos motivos atribulados do

cotidianismo banal. Não sejamos presa fácil para suas conquistas. Os homens, então, estudarão melhor a alma da mulher. Procurarão outros meios para ganharem o amor da mulher. Deixemos de ser mariposas. Façamos com que o homem, sabendo-nos superiores, se esforce, com inteligência, para estar ao nosso lado (p. 2-3).

O sonho de Paulo, que é um autor teatral de sucesso, é ver Diana encarnando uma de suas heroínas no palco. O pai de Diana (o produtor teatral Juvenal) e, principalmente, Bruno (irmão de Juvenal e tio de Diana) tentam convencer Paulo a abandonar as chanchadas, as anedotas picantes e o humor fácil, para que passe a escrever peças que se aproximem mais da realidade ou, mesmo, que sejam “cópia da vida”.

O fato de a peça ter, entre suas personagens principais, um autor de teatro, uma atriz e um produtor teatral, não é sem razão. As discussões acerca de teatro que se produz, no Rio Grande do Sul e no Brasil da época, são recorrentes:

BRUNO – Qual o autor que, não tendo vocação para morrer de fome, produz teatro de verdade? O dr. Paulo atende, perfeitamente, aos reclamos do estômago. O dr. Paulo quer público. Quantidade...

PAULO – O incentivo do artista está no aplauso das multidões.

BRUNO – As anedotas picantes, os humorismos baratos, conseguem muitos aplausos...

JUVENAL – Mas, o dr. Paulo não se dedica ao humorismo.

BRUNO – Aplausos? Uma escorregadela em casca de banana produz hilariedade. A hilariedade, também, provoca aplausos...

JUVENAL – Está ficando tarde. Dessa maneira não teremos tempo de ouvir o dr. Paulo.

BRUNO – Isto é apenas a “ouverture”. Não falemos mais nisso. O dr. Paulo está com a razão. Está dentro da realidade. (*Voltando-se para Juvenal*). É... é isso mesmo. É o que deves fazer. Deixe a arte para um lado. Pendura-a num cabide qualquer. Abaixa-te, para que teu estômago se levante. Ou alimentas o estômago, matando a alma; ou alimentas a alma, sucumbindo pelo estômago...

PAULO – É preciso compreender que o povo precisa se divertir. Precisa de coisas leves.

BRUNO – Apoiado, dr. Paulo... Viva o futebol, o cancan, o Box...

PAULO – A gente precisa viver dentro de sua época.

BRUNO – O comodismo criminoso de nossos educadores, de nossos autores, tem produzido isso que vemos por aí.

JUVENAL – Parem com essas discussões. Vamos à leitura?

BRUNO – Calma, caro irmão. Sei que não estou falando inutilmente. O dr. Paulo aproveitará algo do que estamos dizendo. Ele tem talento. É preciso acordá-lo...

PAULO – Agradeço o elogio. É verdade que o autor precisa dar o alimento que o povo exige. Os empresários não querem ver os teatros vazios...

BRUNO – Está errado... Há público para tudo. Façam boas comédias. Façam bons dramas. O público não desampara as obras de valor (p. 5-6).

Sentindo-se desprezado por Diana, que se apaixonara pelo padre Anacleto, Paulo acaba seguindo o conselho de Bruno: vai buscar na realidade o material de sua próxima e derradeira peça, que intitula “Uma mulher na multidão”. É sua própria história. Paulo terá, enfim, seu grande sonho realizado. Apesar de Diana relutar em encarnar a principal personagem feminina, pela sua identificação com a mesma, a Companhia de Juvenal aceitou encenar a peça. No meio de um ensaio, porém, surge o padre Anacleto, pedindo a Juvenal que

suspenda a montagem do trabalho: “Há razões que o senhor desconhece. O personagem que se veste com o nome de Floriano e que termina por se suicidar, no drama... é o próprio Paulo” (p. 29). E Paulo acabara de pôr fim a sua vida.

O padre Anacleto segue, na vida real, o caminho indicado por Paulo, no *script* (fala a Juvenal, que ignora o amor de sua filha pelo padre):

O outro personagem está aqui, em sua frente! Vítimas do destino. Todos sofremos. Diana sofreu muito mais! Diana é a mulher mais nobre que vi em minha vida! E, desculpe-me, Sr. Juvenal. Como na peça de Paulo... o último personagem se despede (p. 31).

Sem as presenças de Paulo e do padre Anacleto, só resta a Diana agarrar-se a sua arte, para sobreviver com dignidade e cumprir o seu destino. No final, conclui: “O sacrifício não é inútil, papai. Sei, agora, que há almas muito nobres. Trabalhemos, pai. Mostremos o valor da dignidade. Abramos, às multidões, os olhos que estão fechados!” (p. 31).

4.2.1.7 *Sônia ou o homem que voltou do passado* – Carlos Alberto Minuto, 3 atos, 1946.

Apesar do aplauso do público e da crítica, que a peça obteve em sua única representação, ocorrida no dia 11 de março de 1946, no palco do Teatro Sete de Setembro, de Rio Grande (a edição do texto, classificado pelo autor como comédia, apresenta, em seu preâmbulo, a transcrição de uma série de notas de jornais e opiniões de autores gaúchos, como Álvaro Dias e Eurico Silva, por exemplo), em *Sônia ou o homem que voltou do passado*, Carlos Alberto Minuto não consegue evitar as mesmas inconsistências ou incongruências que marcam os dramas *O perdão da órfã* e *Para sua felicidade*, anteriormente analisados.

Excetuando uma personagem secundária (o filósofo-músico-louco, Teobaldo, que tem o hábito de espiar pelos buracos das fechaduras), pouco ou nada há de cômico no enredo de *Sônia...*, que é, no entanto, um texto rico em peripécias e surpresas. Aliás, na opinião da consagrada atriz Iracema de Alencar, “o trabalho é esplêndido. (...) Ele tem imprevistos tão importantes, como os que se verificam em *Ciclone*, o original inglês”. Não conseguimos descobrir a que original inglês se referia a grande atriz. Na capa, o autor faz constar que Guido de Verona e Carlos Princivale inspiraram seu trabalho (o primeiro é italiano; o segundo, uruguaio).

A exemplo do que ocorre em *O perdão da órfã*, também aqui o leitor é surpreendido já no nome da peça: naquele drama, a verdadeira órfã a que se refere o título só é apresentada na última cena; em *Sônia ou o homem que voltou do passado* temos, no 1º ato, um homem que volta do passado (Paulo), mas o verdadeiro homem a que remete o título (Fernando), só entra

em cena no 2º ato. Esta é, na verdade, a primeira surpresa. Mas, vamos ao resumo da peça, cuja ação se passa “no Brasil” e que tem as seguintes personagens: Sônia (40 anos), Jorge (seu marido, 60), Dorinha (sua filha, 18), Paulo (sobrinho de Jorge, advogado, 25), Teobaldo (irmão de Sônia, 50), Fernando (médico, 45) e Paulina (criada, 30).

Ao iniciar a peça, sentado em sua cadeira, o paralítico Jorge recebe um telegrama, em que o sobrinho Paulo anuncia sua chegada para breve. O ambiente, que já não era muito tranqüilo, em razão do estado de saúde do patriarca da família, fica ainda mais carregado. Jorge sabe que o filho adotivo de seu irmão, agora formado advogado, está voltando do passado (depois de 20 anos), para reaver o que é seu. Somente na nona cena, a resistência de Jorge em receber Paulo em sua casa é esclarecida:

JORGE – Digo que conheço o objetivo de tua visita.

PAULO – E porque não respondeu a nenhuma de minhas cartas?

JORGE (*contrariado*) – Porque tive medo da miséria.

PAULO – E não pensou na miséria de seu semelhante?

JORGE – Tenho mulher e filha as quais precisam de conforto, ao passo que tu...

PAULO – Não reclamo somente o que me pertence. Meu pai depositou todo o dinheiro que possuía em suas mãos, confiante na tua capacidade de engenheiro. Entretanto...

JORGE – Não tenho culpa no fracasso da obra. Paguei também o meu tributo, ficando no estado em que me vês.

PAULO – Não foi à obra, que ele, meu pai, emprestou o dinheiro! Foi ao irmão mediante documentos.

JORGE – Não tenho culpa, repito!

PAULO – O senhor não tem culpa? E como ficou na opulência, ao passo que ele mendiga a própria alimentação?

JORGE – É que pretendes fazer? Levar-me aos tribunais? Às grades de uma prisão? (p. 14).

Vendo o pai de Dorinha (por quem se sente atraído, desde que a vê), praticamente desenganado, Paulo decide mandar vir do Rio de Janeiro um especialista, que conhece e que, no momento, lá se encontra. E é, então, que o leitor ou espectador passa a cogitar a possibilidade de que não seja Paulo “o homem que voltou do passado”:

PAULO – [Trata-se de] um estudioso que tem assombrado a medicina do Rio e que se formou com o auxílio de amigos dada a sua procedência de uma família modestíssima de Porto Alegre.

SÔNIA – Nesse caso, não virá de tão longe por uma experiência apenas.

PAULO – Com a minha interferência, tenho a certeza de que virá.

SÔNIA – É nome conhecido?

PAULO – Fernando Mariano.

SÔNIA (*com estremecimento*) – Filho de um vidraceiro em São Leopoldo?

PAULO – Isso mesmo. Conhece-o?

SÔNIA (*embaraçada*) – Sim... Digo... Ouvei falar nesse médico.

DORA – E o que dizes, mamãe, sobre a interferência de Paulo?

SÔNIA (*mais embaraçada*) – Penso, minha filha, que seria problemática a sua vinda, infrutífero este chamado, depois... tantas complicações... (p. 17-18).

Paulo acaba viajando ao Rio de Janeiro, em busca do tal especialista. O 2º ato inicia com uma cena quase surreal, esta sim, própria de comédia: “A Criada está deitada sobre o divã, lendo um livro: *A vida começa aos quarenta*”, diz a rubrica. Quando o doutor Fernando chega, fica-se sabendo que ele e Sônia viveram um grande amor na juventude, desfeito pelas “convenções sociais”. Quando Fernando acusa Sônia de haver “substituído” seu amor por um “tratado comercial”, Sônia reage: “Não podes teimar na classificação de tratado comercial a uma obediência de filha. Bem sabes que minha mãe viu no meu casamento com Jorge, uma felicidade invejável” (p. 21).

A sorte do homem que subtraiu ao Dr. Fernando o grande amor de sua vida está, agora, em suas mãos. E esse homem lhe pede caridade, sugerindo, inclusive, a eutanásia, “essa discutida imunidade que os médicos têm para abreviar os sofrimentos incuráveis”. A morte de Jorge é anunciada quase ao final do 2º ato. Antes de morrer, porém, ele faz um último pedido ao Dr. Fernando (“aí tens minha filha, completa-lhe a educação. Ajuda a minha mulher no que for possível. A minha fortuna é pequena e precisa ser sabiamente dirigida” – p. 31) e revela, à família, a verdade que sempre ocultara:

Desejo ainda explicar uma coisa. Tudo isso que vocês pensam que é meu, pertence a meu sobrinho Paulo. Ele irá deixá-las na miséria, talvez, como eu deixei seu pai, há alguns anos. Cuidado, Fernando. Sejas inteligente, Sônia. Somente Dorinha poderia salvar tudo (p. 32).

O fim de Jorge é testemunhado por Teobaldo, através do buraco da fechadura. O primeiro suspeito pela morte do patriarca é o Dr. Fernando. Segundo revela o louco, esse teria lhe aplicado uma injeção, antes que Jorge fechasse definitivamente os olhos. E Fernando teria uma razão forte para matar Jorge: seu amor por Sônia. Fernando, porém, ciente da troca de uma das ampolas da série que utilizava para o tratamento do doente, transfere habilmente a suspeita para outras personagens: Sônia poderia ter feito essa troca, para abreviar o sofrimento do marido; Paulo poderia ter sido o autor do gesto, pois com a morte de Jorge teria facilitado sua tarefa de reaver os bens que reclamava; e mesmo o louco Teobaldo poderia ser o autor da troca da ampola, uma vez que nela se encontravam suas digitais. No fim, porém, conclui-se que Jorge, com a ajuda involuntária de Teobaldo e Paulina, na troca de umas das ampolas de lugar, cometeu suicídio.

Paulo acaba ficando com Dorinha (como previra Jorge, antes de morrer, só ela poderia salvar a família da ruína) e o Dr. Fernando parte para o Rio de Janeiro, onde um hospital requisitara sua presença. Promete, porém, retornar em breve, para dizer a Sônia “a palavra mais bela do mundo – Amo-te!” (p. 50).

Vejam, agora, algumas das inconsistências do texto, a que nos referimos lá no início. A principal delas se refere à história de amor vivida por Sônia e Fernando, na juventude. Na Cena VI do 2º Ato, fica-se sabendo que não só os dois se conheciam, mas que também Jorge reconhece em Fernando “um seu velho conhecido dos tempos de solteiro”. Quando Sônia pergunta a Fernando: “Então o Dr. já conhecia também meu marido?”, a resposta dele é: “Fomos amicíssimos, minha senhora” (p. 24). Supõe-se que essa amizade tenha existido há cerca de 20 anos, época em que Jorge tinha 40 e Fernando 25 anos. Não bastasse essa diferença tão grande de idade, como explicar que Jorge, responsável pela separação dos dois amantes, ignorava o amor que Fernando nutria pela mulher que acabaria desposando?

Quando Fernando fala de seu sofrimento, desde que Jorge e Sônia se casaram, ele diz: “Nestes quinze anos que se passaram, caminhei: do estudante pobre que conheceste, pode sair o médico que está à tua frente, falando ainda como te falava antes, súplica de amor”. Como explicar que Dorinha, filha de Jorge e Sônia, tenha já 18 anos?

Outro detalhe que salta aos olhos é o lapso de tempo que decorre da morte de Jorge, no fim do 2º Ato, ao desfecho da peça. Na rubrica inicial da terceira cena, do 3º Ato, consta: “Sônia (*entrando, traje escuro, como que guardando luto, após um determinado tempo da morte de Jorge*) – p. 38”. Mais adiante, ao discutir com Fernando a causa da morte do marido, Sônia diz: “Parece impossível! E um ano que se passa conseguindo-se apenas desconfianças” (p. 41). Passou-se, portanto, um ano, mas Fernando e Paulo continuam na casa, como se a morte de Jorge tivesse ocorrido um dia antes. O primeiro dá a seguinte explicação para ter continuado naquela casa: “Estou aqui apenas ultimando umas pesquisas para saber como morreu Jorge” (p. 40).

É uma pena que essas e outras incongruências comprometam o drama, que no mais é de boa qualidade.

4.2.1.8 *Mais forte que a própria vida* – Irineu Adami, drama em 5 atos, 1949.

Representado no Círculo Operário Caxiense, em 1949, e em Porto Alegre, dez anos mais tarde, *Mais forte que a própria vida*, do caxiense Irineu Adami (1925–?), talvez seja o único drama em cinco atos produzido no Rio Grande do Sul. Segundo informação constante no paratexto, a ação se passa numa fazenda do interior de São Paulo, na atualidade (1949). No texto propriamente dito, porém, não há qualquer indicação quanto ao local da cena.

Trata-se de uma história com final *a la* Romeu e Julieta, de Shakespeare. O trágico desfecho decorre da disputa do amor de uma mulher (Marta, 20 anos), por dois irmãos (Fernando, 30, e Ernesto, 25 anos). Além desses três, a peça tem ainda as seguintes personagens: Joaquim (30), Cândida (50), Beto (22), Capataz (40) e Rosinha (18 anos).

A sedutora Marta, que tem um passado “nebuloso”, e que veio para assumir a função de criada na Fazenda de Dona Cândida (mãe de Fernando e Ernesto), no lapso de um mês, consegue atrair as atenções não só dos dois irmãos, mas também de Joaquim – um peão, segundo a descrição da personagem, “com olhar perscrutador, feio e com cara de idiota”. Essa personagem é pouco consistente. Pintado como um idiota na cena inicial, Joaquim não se comporta como tal no resto da peça. Aliás, a inconsistência marca também outras personagens. É o caso, por exemplo, de Fernando, que, apesar de haver morado anos na cidade e de possuir curso superior, é um homem extremamente tosco e rude. No fim do primeiro ato, chega a dar uma bofetada no rosto de Marta.

Em conversa com Fernando, que ameaça demitir Marta, caso essa continue a dar confiança a Joaquim, a criada reage, desafiadoramente: “Pois não, patrãozinho, mas o senhor (...) não esqueça que sou protegida de sua mãe” – p. 5). Essa afirmativa, contudo, não se confirma. Diante do que diz Dona Cândida, na sexta cena do 2º ato (“Embora você se tenha mostrado sempre muito boazinha, possui um passado suspeito. Ninguém conhece sua verdadeira origem. E depois, compreenda, um amor na vida de Ernesto significaria o fim dos estudos” – p. 21), o leitor é levado a perguntar o que faria alguém contratar, como criada, uma pessoa sem qualquer referência e com um “passado suspeito”.

A fala de Dona Cândida sucede a proibição a Marta de se envolver com seu filho Ernesto, aluno do último ano do curso de Direito, que voltou para passar férias na fazenda. Ante o preconceito de Dona Cândida e o desprezo de Fernando (por quem é apaixonada), Marta resolve se vingar de ambos:

ERNESTO – Marta, que faz aqui sozinha?

MARTA (*a parte*). – Chegou a hora de pôr em prática a minha vingança. (*Alto*). Estava a sua espera.

ERNESTO – A minha espera?

MARTA – Sim, meu amor. Tenho refletido muito e resolvi unir meu destino ao seu.

ERNESTO (*entre surpreso e alegre*) – Mas que ouço? Enfim, resolveu, Marta?

MARTA – Ernesto, quero partir contigo.

ERNESTO – Partir? Mas porque?

MARTA – Estaremos melhor longe de todos os que combatem o nosso amor.

ERNESTO – Mas até agora ninguém me disse nada.

MARTA – Mas é para evitar que digam. Partamos daqui.

ERNESTO – Ir para onde?

MARTA – Seja para onde for, contanto que estejamos longe de tudo isso.

ERNESTO – Pois bem. E quando partiremos?

MARTA – Agora mesmo.

ERNESTO (*surpreso*) – Agora?

MARTA – Sim. Quanto antes, melhor.

ERNESTO – Mas porque tanta pressa?

MARTA – Eu não posso mais continuar longe de você. Quero que estejamos livres para desfrutar o nosso grande amor.

ERNESTO – Está bem, meu anjo. Você sabe que sou escravo do seu menor desejo. Deixe-me ir buscar dinheiro.

MARTA – Vai, Ernesto, e que ninguém o veja.

ERNESTO – Esteja descansada. É só entrar no meu quarto e voltar em seguida (*Sai*).

MARTA – Finalmente, já posso cantar vitória! Poderia sentir pena desta pobre velha que está doente, mas de mim nunca ninguém teve pena. Ninguém se lembrou de que também sou humana!... E você Fernando, há de sentir a minha falta. Ficará doido de amores por mim e morrerá de saudade!... (p. 22-23).

No final do 2º ato, após a fuga dos dois, Fernando, que sempre tratara Marta com desprezo, fará uma revelação surpreendente:

Maldita hora em que essa mulher entrou aqui!... Mas hei de encontrá-los mesmo que forem para o inferno! Irei imediatamente ao seu enalço e arrancarei dos braços do meu próprio irmão aquela víbora que me fez perder a cabeça, incutindo no meu coração um amor inigualável. (...) [Ela] há de ser minha, nem que para isso seja preciso morrer!... (p. 26).

Um mês mais tarde, Ernesto e Marta retornarão de Curitiba, casados. Antes que se encontre com Fernando – em uma cena em que ambos declaram seu amor –, Marta revelará ao capataz da fazenda, numa longa conversa, o seu passado. Agora é a vez do “idiota” Joaquim – que providencialmente assiste à cena entre Marta e Fernando – dar início a sua vingança:

ERNESTO – Marta!... Você não viu a Marta, Joaquim?

JOAQUIM (*sorri, cínico*) – Vi.

ERNESTO – Aonde ela está?

JOAQUIM (*insinuante*) – Ora, o senhor não sabe?

ERNESTO – Se soubesse não estaria perguntando.

JOAQUIM – Será possível que o senhor seja tão ingênuo e não desconfia de nada?

ERNESTO (*implicado*) – Desconfiar do quê?

JOAQUIM – Então não percebeu que a Marta está apaixonada por Fernando?

ERNESTO (*num ímpeto de revolta*) – Mentira!...

JOAQUIM (*cínico*) – Não procure esconder a verdade. O senhor sabe que eles se amam. Fugiu e casou-se longe daqui porque tinha medo de perdê-la. Mas trouxe-a de volta para que ela concluísse a sua obra. O Fernando também a ama e o senhor não passa de um simples capricho na vida de Marta. Não serviu senão de instrumento de ciúme e de vingança da sua idolatrada esposa (p. 33-34).

Após essas palavras, Joaquim é agredido fisicamente, primeiro por Ernesto; depois, por Fernando, que intervém na briga. O 3º ato termina com as seguintes palavras de Joaquim, para Fernando: “Eu juro por tudo o que há de mais caro no mundo que um dia hei de vingarme! (...) Não se esqueça. Algum dia o matarei!” (p. 34).

No 4º ato, que é breve, Marta confessa a Ernesto que jamais o amou e que é apaixonada pelo seu irmão. Ante o desejo de Marta de ir atrás de Fernando, Ernesto ameaça

matá-la. Vai até a gaveta da escrivaninha, de onde tira dois revólveres. Joaquim, que a tudo assiste às escondidas, se apodera da arma que Ernesto devolve à gaveta.

A cena do último ato, que tem pouco mais de uma página datilografada, ocorre de madrugada, na floresta. Diante da recusa de Fernando de ficar com ela, Marta toma a arma das mãos de Ernesto e ameaça atirar nele. Joaquim, porém, saindo da sombra, se antecipa:

JOAQUIM (*descendo da rampa*) – Está cumprida a minha promessa. Vinguei-me! (*A Fernando, que está moribundo*). Eu lhe disse que um dia havia de matá-lo.

MARTA (*Tomando atitude. Ergue-se; fita Joaquim e desfere-lhe um tiro. Joaquim vai cair morto aos pés de Ernesto, que continua com os olhos fitos no quadro. Com os olhos encharcados de lágrimas, a Fernando*) – Pronto, meu amor! Vinguei-o!...

FERNANDO (*a custo*) – Obrigado... Marta.

MARTA (*querendo erguê-lo*) – Fernando, venha. Vou ajudá-lo a levantar. Vamos embora daqui... preciso curar a sua ferida.

FERNANDO – Estou no fim... Já nada mais me resta... Adeus!... Adeus, meu amor!...

MARTA (*desesperada*) – Fernando!... Não me deixe... não me deixe, meu amor! (*Ernesto apanha o revolver de Joaquim, fita Marta a qual continua se debulhando em lágrimas*) Viva, viva para o nosso amor, Fernando!... Para a glória dessa ventura que tantos dissabores nos causou!... (*Ernesto vai erguendo o revolver, lentamente. Aponta-o para Marta. Desfere o tiro, o qual vai atingir-lhe as costas. Marta contrai-se e continua falando até sumir a voz*). Pronto, Fernando!... Agora iremos juntos!... Eu lhe disse... eu lhe disse que o nosso amor... era mais forte que a própria vida!... (p. 39-40).

4.2.1.9 *O sineiro da Penha* – Irineu Adami, drama em 3 atos, 1950.

Apesar de ter sido classificada, pelo próprio autor, como “alta comédia” e de apresentar o ingrediente da farsa, o enredo de *O sineiro da Penha*, de Irineu Adami, excetuando o quadro de abertura, é desprovido de comicidade. A peça, em três atos – que teve sua primeira e, possivelmente, única representação, em 1950, no Círculo Operário Caxiense –, tem as seguintes personagens: Natal (ou Osvaldo), Carlos, Magali, Roberto, Madalena (ou Dulce) e Amélia. A ação se passa no Rio de Janeiro, na atualidade.

A exemplo do que ocorre em peças como *Pé-rapado* (1941), de Arnold Coimbra, e *A pensão tem novo dono* (1945), de Cardoso Filho (comédias cuja análise se encontra na sessão reservada a esse gênero teatral), também em *O sineiro da Penha*, de Irineu Adami, a personagem central é um médico, que some e, mais tarde, reaparece, de barba crescida, com aspecto de mendigo e com outro nome.

Na comédia *Pé-rapado*, o renomado Dr. Júlio Galvão faz todo mundo acreditar que está morto e sai de cena, após a fuga da filha com um jogador de futebol. Sem ser reconhecido por ninguém, só revela sua verdadeira identidade depois de protagonizar a peça toda, na pele da personagem título. Em *A pensão tem novo dono*, o renomado Dr. Regélio, após ser

afastado de suas funções na Universidade e no hospital, em razão de seu envolvimento com uma jovem de 17 anos, que depois o abandona, desaparece sem deixar pistas, para retornar como o filósofo João Cabral. Em *O sineiro da Penha*, quem some, sem deixar vestígios, é o Dr. Osvaldo, após ser traído e abandonado pela esposa Madalena. O médico muda de cidade e se transforma no “sineiro da Penha”. É com o nome de Natal que protagoniza o drama. Coincidentemente, os três médicos são pais de uma filha: o Dr. Júlio Galvão é pai de Valquíria; o Dr. Regélio, de Dora; e o Dr. Osvaldo é pai de Magali.

O primeiro quadro de *O sineiro da Penha* lembra a cena inicial de *Adão, Eva e outros membros da família* (1925), de Álvaro Moreyra, a comédia *Deus lhe pague* (1932), de Joracy Camargo e o “sketch” *O mendigo ou o cachorro morto* (1919), de Bertolt Brecht. Os “mendigos” que aparecem nessas quatro peças apresentam uma característica em comum: são todos verdadeiros filósofos, que conhecem, como ninguém, as virtudes e, principalmente, os vícios do homem. A cena inicial da peça de Irineu Adami lembra, também, o *sketch* cômico *Os reis magos* (1932), de Erico Verissimo, já que ambas não passam de um “faz-de-conta”, que ocorre numa praça, em pleno dia (ou noite) de Natal.

O primeiro quadro é o que a peça de Adami tem de melhor:

NATAL (*só, como se falasse ao seu subconsciente*) – Está ouvindo esses sinos? São os da majestosa Penha. Hoje é dia de Natal. O mundo inteiro festeja o nascimento do pequeno Messias. Mas, entre toda esta alegria há os que são infelizes. Duvida?... É verdade, sim!... Existem muitos infelizes neste mundo. Quem olha para mim e me vê neste estado pensa que eu também sou um infeliz... Talvez o seja, mas, eu me julgo muito feliz. O meu aspecto diz que sou um mendigo... Mas, não sou, não!... Eu sou “o sineiro da Penha”!... Sim, sou eu que todos os dias toco estes sinos... Hoje, porém, é meu dia de folga... Hoje completo 50 anos... Coincidência a minha em ter nascido no mesmo dia em que nasceu o Menino Jesus. Isto é motivo de orgulho. Hoje o Padre Bartolomeu pôs outro em meu lugar, para que eu pudesse festejar condignamente o meu aniversário... E sabe o que estou fazendo?... Brincando com a humanidade!... Duvida?... É verdade!... Quer ver?... Espere!... (*Pausa longa; os sinos tocam mais forte, depois diminuem, até parar*). Ai vem uma senhora. (*Mulher entra bem vestida, atravessa a cena. Natal estende-lhe a mão*). Uma esmola, por caridade, minha senhora!

MULHER (*pára; tira da carteira um níquel e dá-lhe*) – Diz-me, você é muito pobre?

NATAL – Não... Sou muito rico!

MULHER – E porque veste-se tão mal e maltrata assim a sua pessoa? Além de tudo pede esmolas?

NATAL – Porque não tenho dinheiro para me apresentar melhor.

MULHER – Mas, não disse que é rico?

NATAL – Há duas espécies de riqueza, a material e a moral. Eu possuo essa última.

MULHER – Ah, sim!... (*entrega-lhe a moeda*) – Tome. (*afasta-se*).

NATAL (*só*) – Viu? Esta acredita na caridade. Ai vem um senhor (*entra um senhor bem trajado*). Uma esmola, meu senhor.

HOMEM (*pára e fita-o longamente*) – Porque não vai trabalhar?

NATAL – Porque hoje é dia de Natal. Hoje não se trabalha.

HOMEM – Mas o senhor está trabalhando.

NATAL – Isso não é trabalho.

HOMEM – O que é então, se vive disso?

NATAL – É necessidade!

HOMEM – Sei disso. Se não estivesse necessitado, não pediria esmolas.
 NATAL – Nem só os necessitados pedem esmolas. Há muitas espécies de mendigos. O mendigo vagabundo; o sem vergonha e o caprichoso.
 HOMEM – E o senhor, a qual deles pertence?
 NATAL – Eu sou o caprichoso.
 HOMEM – Que dizer que está arrancando do meu bolso o único níquel que me resta, apenas para satisfazer um capricho?
 NATAL – O senhor é pobre?
 HOMEM – Tão pobre que trago comigo cinco cruzeiros apenas.
 NATAL – É de duvidar. Veste-se tão bem.
 HOMEM – A indumentária é para esconder as aparências.
 NATAL (*tirando do bolso a moeda que acabou de receber*) – Neste caso, queira aceitar estes dois cruzeiros que acabo de receber.
 HOMEM – Mas, como? Pede e acaba dando.
 NATAL – Cumpro o meu dever. Amparo os que são mais infelizes do que eu.
 HOMEM – Estes dois cruzeiros é o único dinheiro que traz com o senhor?
 NATAL – Por enquanto é. Até o meio-dia, porém, tenciono fazer uma boa fêria.
 HOMEM – Neste caso errou dizendo que sou mais infeliz do que o senhor.
 NATAL – Engana-se, meu amigo. Estou bem certo. Eu posso pedir porque o meu aspecto ajuda. Entretanto, o senhor poderia sentar-se até dentro da igreja e pedir inutilmente. Ninguém lhe daria nada.
 HOMEM – É verdade, o senhor tem razão. Mas se me der licença, vou andar um pouco para gastar os dois cruzeiros que me deu.
 NATAL – Vai, meu rapaz. O destino dos homens é quase sempre o mesmo. Ganhar, gastar, andar... A vida é um disco interminável, tocado de um lado só.
 HOMEM (*sorri*) – Eu não entendo estas coisas. Muito obrigado pela esmola. Com licença (*sai*).
 NATAL (*só. Ri*). Coitado!... Esse tem menos do que eu. Nem pedir ele pode. (*Tom*) Ah, aí vem um mendigo. (*Aparece um mendigo muito mal vestido*). Aonde vai?
 MENDIGO (*pára. Fita-o*) – Vou até a igreja.
 NATAL – Rezar?
 MENDIGO – Não. Pedir esmolas.
 NATAL – Não crê em Deus?
 MENDIGO – Creio. Mas se for rezar, amanhã não como.
 NATAL (*depois de uma pequena pausa*) – Engraçado!... (...) Espalhadas pelo mundo temos milhares de igrejas e há tanta gente... tanta gente que vai a elas, que seria humanamente impossível contar. (...) Será que toda essa gente vai à igreja para rezar?
 MENDIGO – Que pergunta!... Para que iria lá senão para isso?
 NATAL – Mas o senhor acabou de dizer que vai para pedir esmolas.
 MENDIGO – Sim, é verdade. Mas, eu...
 NATAL (*atalhando*) – O senhor é igual aos outros.
 MENDIGO – Deve compreender que vivo disso.
 NATAL – Já mo disse há pouco. O senhor vai para pedir esmolas. Há os que vão para exibir sua “toalette”, para namorar, outros ainda para colocarem-se no nível dos crentes e mostrar ao mundo que são beatos (p. 2-6).

A próxima personagem a se defrontar com o falso mendigo é o médico Carlos, que, após uma breve conversa e penalizado em ver aquele homem sozinho e naquele estado, em um dia de Natal e, ainda por cima, em seu aniversário de 50 anos, acaba convidando-o para passar o dia em sua casa. A esposa de Carlos, Magali, no entanto, não simpatiza com Natal.

A partir do momento em que Magali se recusa a apertar a mão do falso mendigo, o autor começa a “destruir”, pela falta de medida, aquela personagem que, apesar de, às vezes, dura, pela sua sinceridade, parecia ser dotada de uma inteligência superior e que, portanto, se

aproximava da figura idealizada do filósofo. Diante da recusa do aperto de mão, Natal acusa Magali de ser “uma perfeita ignorante”. Na seqüência, como ela não demonstrasse interesse em ouvir “suas teorias”, ele conclui que “só resta um caminho a tomar: o da rua! ‘Os incomodados que se retirem!’” (p. 10-11). Tudo isso, na casa dela e na presença de Carlos e de Roberto, advogado e amigo do casal, que também é ofendido por Natal.

Depois que Magali e Roberto se retiram para a cozinha, Carlos começa a fazer confidências a Natal. A principal delas, relacionada à esposa: “Conforme já lhe disse, eu sou médico. Formei-me há três anos atrás. Era noivo de uma menina muito graciosa e de família opulenta. Porém, um dia, me apaixonei por uma meretriz e vim a casar com ela”. O Dr. Carlos, fica-se sabendo, em seguida, não só casara com uma prostituta, como também trouxera para morar sob o mesmo teto a mãe dela, uma ex-prostituta.

Em troca dessas confidências, Natal sente-se na obrigação de revelar a Carlos que, antes de se tornar o “sineiro da Penha”, era médico, em São Paulo. E mais: que sua mulher fugira com o amante, levando consigo o bem mais precioso: sua filhinha. Para o leitor ou espectador não é difícil concluir, já no 1º ato, que Madalena e Magali são, na verdade, a mulher adúltera e a filha de Natal.

Quando começa o 2º ato, Natal já voltou a assumir sua condição de médico. Carlos, que o quer “como a um pai”, empregou-o em seu consultório. Para defendê-lo, Carlos briga com a mulher e chega a expulsar o amigo Roberto de sua casa. Na ausência do marido, Roberto retorna: desta vez, para seduzir Magali e convencê-la a fugir com ele. É a presença providencial de Natal que impede que aquela mulher, que ele ainda ignora ser sua filha, repita o gesto da mãe. Enfurecido por ver seu plano frustrado, Roberto tenta atirar em Natal. Magali, entretanto, se interpõe na trajetória da bala. Com um Carlos amedrontado e “desanimado para salvar a vida da própria mulher”, a tarefa caberá a Natal.

No 3º ato, temos um Natal decidido a, mais uma vez, abandonar o exercício da medicina, para voltar a ser o sineiro da Penha. O fato é que, enquanto tratava de salvar a vida de Magali, fora chamado, pelo telefone, para atender a uma emergência. Não conseguira chegar a tempo. A mulher, que era idêntica a sua ex-esposa, morrera. No momento em que está se despedindo de Carlos, que tudo fizera para convencê-lo a ficar, eis que surgem Magali e Madalena. Natal reconhece, imediatamente, em Madalena, sua ex-mulher Dulce (porque teria mudado de nome?). O mesmo acontece com ela, que, com grande surpresa, exclama: “Osvaldo!”. Natal (ou Osvaldo) só se dá conta de que Magali é sua filha, quando esta chama Madalena (ou Dulce) de mãe.

Para completar a felicidade da filha, Natal perdoa a traição da ex-mulher, que explica:

Foi um momento de fraqueza que me fez abandoná-lo. Um mês depois, o canalha que me iludiu deixava-me no abandono e na miséria... Quis voltar a procurá-lo, mas de princípio o medo e a vergonha impediram-me de o fazer... Mais tarde, quando já não suportava a miséria, voltei a São Paulo, procurei-o em toda a parte e como não o encontrasse fui obrigada a prostituir-me, para não ver nossa filha morrer de fome (p. 40).

Reconciliados, Natal volta a permitir que o chamem de Dr. Osvaldo: “Permito”, finaliza ele, “porque volto à realidade da vida!” (p. 41).

4.2.2 A comédia

A comédia produzida em solo gaúcho, no período de 1930-1951, se equivale ao drama, em termos quantitativos. Treze autores exploraram esse gênero teatral, legando-nos um total de 37 peças (uma a menos que no drama). Se considerarmos que essa produção se refere a um período de 20 anos, chegaremos à surpreendente média de menos de duas comédias por ano!

Eis a relação de autores e peças, do período: Rubem Belém: *Nara* (1940) e *Uma sessão no parlamento* (1947); Germano Bonow F: *O fazedor de reis** (1941); Pery Borges: *É pra já* (1931), *Trovador de mão* (1931), *Professor de elegância* (1935), *Mendigos milionários* (1938) e *Destinos* (1949); Cardoso Filho: *O homem que sobrava*** (1944), *A que soube esperar* (1944), *A nova Salomé* (1944), *Homem, levanta-te!* (1944), *A pensão tem novo dono** (1945) e *Terra generosa** (1945); Arnold Coimbra: *Uma virgem no inferno*** (1940) e *Pé-rapado*** (1941); Álvaro Delfino: *Sirigaita* (1941), *Mocidade* (1943), *Torre de marfim* (1943), *Dois sujeitos do barulho* (1944) e *Tia Chica* (1949); Bolívar Fontoura: *A mulher* (1945); Mário de Lima Hornes: *Sua Alteza, o príncipe* (1931), *O gramático* (1937), *O escritório do Felisberto* (1937), *Quanto vale uma mulher* (1938), *Uma proeza do Ambrósio* (1940), *Mulher de quem* (1940) e *Ouro negro* (1940); Belmonte Marroni: *O rei do milho* (1940), *Casório encencado* (1942), *O doutor tira-pele* (1942) e *A ciumenta* (1947); Ari Martins: *Os netos do Policarpo ou “Filhos, filhos e mais filhos”* (1932); Carlos Alberto Minuto: *Delegacia das arábias*** (1936) e *Julião da Glória*** (1946); Gastão Nogueira: *Escola de cinismo* (1945); e Sueli de Freitas Prunes: *Cumparcita* (1937).³⁵

O que nos restou em termos concretos dessa produção foram oito textos, dos quais obtivemos exemplar ou cópia da edição de seis, cujos resumos e análises apresentamos a seguir.

³⁵ Todas as peças publicadas encontram-se assinalados com asterisco (*). Já os textos analisados neste estudo foram marcados com duplo asterisco (**).

4.2.2.1 *Delegacia das arábias* – Carlos Alberto Minuto, comédia em 1 ato, 1936.

Representada no dia 23 de dezembro de 1936, no palco do Teatro Sete de Abril, de Pelotas, essa peça em um ato, de Carlos Alberto Minuto, tem as seguintes personagens: Bergamota (delegado), Cotinha (sua filha), Zeca (caipira) e Severo (juiz). Apesar de classificar a peça como comédia, o autor carrega nas tintas da farsa. Divertidíssima, aliás. Vejamos o início da peça, cuja cena se passa numa delegacia de aldeia:

ZECA (*da porta*) – O dotô Bergamota dá *premissão* *promóde* eu *penetrá*?

BERGAMOTA – Que é que há? Outra vez incomodando?

ZECA (*entrando*) – Não *sinhô*: eu venho *tratá das previdência, promóde os marvado* gatuno que me *robaro*. Saiba *vosmicê, dotô* Bergamota, que eu *apossuía* uma *proção* de coisas bonita que o *coroné* Sarandim me disse *sê brianτες, ansim* também uns *apregadores de oro*, que me *tocaro* na herança do Chico, meu *cumpadre*, e que teve de *assucumbi* nas tristeza da morte. Pois os *marvado veiacos* me *robaro* tudo e agora eu fui *sabê queles tão* preso aqui, tendo deixado nas *suas mão as minha pedra* bonita.

BERGAMOTA – Você está enganado, meu amigo. Eu não prendi gatunos de coisas bonitas, nem brilhantes. Isso foi sonho seu, seu...

ZECA (*interrompendo*) – Zeca, *si me faiz favô*.

BERGAMOTA – Pois é, seu Zeca, isso foi sonho, mesmo eu duvido que você tivesse em seu poder esses valores... (p. 2-3).

Apesar de, nesse primeiro momento, o delegado Bergamota negar haver prendido os larápios e estar de posse dos tais brilhantes, depois de muita conversa, ele resolve abrir o jogo: “Vou lhe dizer a verdade, Zeca: eu tenho mesmo as suas pedrinhas e os seus pregadores. (...) Mas não lhe entrego sem você provar que é o seu legítimo dono. Não me conformo que um homem tão feio, feio e desengonçado, possa ter coisas tão bonitas!...” (p. 4).

Mal Bergamota diz essas palavras e entra em cena o juiz Severo, com cuja ajuda o delegado levará o caipira Zeca a julgamento, sob a acusação de não haver pago uma multa que lhe havia sido aplicada, há algum tempo, pela venda de “cachaça com água ao Major Cinturião”, em plena vigência da lei seca. Seu verdadeiro intuito, o delegado o revela à filha Cotinha, que chega naquele momento, para lhe servir o café: “Agora não tenho tempo para tomar café. Tenho que trabalhar num assunto importante que nos vai dar um tesouro, e talvez assim eu possa te comprar vestidos e conseguir o teu casamento com o filho do estancieiro, coronel Trilhadeira” (p. 9-10).

Enquanto o delegado e o juiz dispõem as cadeiras na sala que irá servir de tribunal, ocorre o reencontro de Zeca e Cotinha, que haviam se conhecido num baile na Picada do Araçá. Os dois acalentam o mesmo sonho: ser artista de rádio. Diante da queixa de Cotinha de que seu pai tolhe sua liberdade, impedindo-a de concretizar o ideal que sonha, o caipira lhe propõe casamento: “Óia, menina: eu tenho um *negóço* de cachaça que já me deu uma fortuna;

tenho os *oro* e as pedrinha que o seu pai *qué mi surrupiá*, e tenho mais *arguma* coisa... *Nóis pudemo nos casá*, e o depois só *nóis governemo* a barquinha da nossa vida! Combinado?" (p. 8).

Feita a combinação, tem início o julgamento, em que Severo se reveza nos papéis de juiz e advogado de acusação, ao passo que o delegado assume a função de advogado de defesa. Isso, num primeiro momento, pois depois se transforma num "acérrimo acusador". A cena em que mandam o réu entrar é bastante engraçada:

SEVERO – Silêncio! O réu pode entrar!

ZECA (*da porta*) – *Dão* licença?

SEVERO – Entre o réu!

ZECA – Mais *si* o *Réo* não *stá*, eu não posso *tomá* a *vêis* dele?

BERGAMOTA – Sr. Juiz: aproveite mais esta oportunidade para compreender como é ingênuo o meu constituinte.

SEVERO – Em que está pensando o réu, que não obedece o protocolo?

ZECA – O *Réo* parece que não *stá* aí seu *dotô*; eu já pedi pra *entrá* na *vêis* dele... dá licença que eu penetre?

SEVERO – Penso que o sr. deve antes de tudo respeitar o protocolo!

ZECA – Ué!... *Me discurpe dotô*, mais eu inda não tive o *prazê* de *sê* apresentado a ele...

SEVERO – A ele quem, seu Banana sem caroço?

ZECA – A esse *tau* de Protocolo. Banana sem caroço eu não sei quem é...

(...)

SEVERO – Silêncio! O réu não pode conversar.

ZECA – *I dele o home a fallá do Réo*. O *sinhô Réo* não *tá* aí, *dotô*... *Mecê* não se *alembra qui* eu entrei no *lugá* dele?

SEVERO – Silêncio! O réu é você.

ZECA – Barbas de pelego! Até o nome me *destrocaro*!...

BERGAMOTA – Fique calmo, meu amigo, eu saberei defendê-lo.

ZECA – Amigo?... *Voismecê tá* é fazendo força *promóde surrupiá* os 300 da *murta* (p. 2-3).

No meio do julgamento, Zeca retoma a questão dos brilhantes. O argumento do delegado, para a não devolução das mesmas, é de que um camponês feio como ele não pode ser dono de pedras tão raras e bonitas. A resposta do caipira vem impregnada não só do humor, mas também da esperteza característica desse tipo, aparentemente ingênuo, que faz parte do folclore brasileiro:

ZECA – *Entonces* escute! Seu delegado é feio, feio, eu não queria *dizê*. Feio mesmo como jumento quando chora. *Si* um dia *os ladrão robasse* a sua *muié*, como *havera* de *sê*, ela que é tão bonita?

BERGAMOTA – Você está enganado, Zeca. Eu procurei uma mulher de acordo comigo, ela também é feia... nós somos um casal de feios.

ZECA – Isso é mentira. Agorinha mesmo, quando eu vim *promóde mi queixá*, ela *tava* ali na *portêra* da casa, bonita mesma *às devera*.

BERGAMOTA – Estás enganado, Zeca. A minha mulher é tão feia, que até nem aparece na rua porque tem vergonha... Aquela que você viu, bonita como a flor em plena primavera, não é minha mulher, e sim, minha filha. (*Cotinha aparece ao fundo*).

ZECA – Sua *fia*?... Sua *fia*?... Me dê *as jóia* seu delegado, me dê *as jóia*, *proquê* um *casá* de gente feia, não pode *arranjá fia* bonita. (*Passa a mão nas pedras e vai sair, mas para-se vendo Cotinha*). (p. 18).

Ao ver Cotinha, o juiz decide que será ela quem definirá a pena do caipira. Sua sentença: Zeca ficará preso, perpetuamente. Ante a surpresa do pai e do juiz com a severidade da pena, ela explica: “Mas será preso nos meus braços, papai, porque será meu marido!” (p. 19). A resistência do pai da moça é facilmente vencida por Zeca: “Toma *essas pedrinha bonita, home*, eu tenho mais *dinhêro* que o *Coroné Trilhadêra* e bastante cachaça pro seu aperitivo” (p. 19).

A farsa termina com os quatro cantando uma “trova”:

BERGAMOTA:	Seu Zeca lá da Picada Embriagou Cinturião, E o tribunal das Arábias, Prestou-lhe absolvição.
ZECA:	Eu sou o Zeca da venda, Um <i>camponeis</i> escolado. Fiquei preso pelos <i>óio</i> Da <i>fia</i> do delegado.
SEVERO:	E eu sendo o juiz Severo Em leis, um mestre sabido, Faço aqui um casamento, Problema já resolvido.
TODOS:	Seu Zeca, você atenda Seu Zeca, você nos diga... <i>Si</i> a cachaça lá da venda Não nos dá dor de barriga.
COTINHA:	<i>Quais</i> cachaça minha gente Isso é coisa de velório. Hoje temos coisa fina, <i>Promóde</i> do meu casório... (p. 20).

4.2.2.2 *Uma virgem no inferno* – Arnold Coimbra, comédia em 3 atos, 1940.

Uma virgem no inferno, do rio-grandino Arnold Coimbra (1902-1951), é uma peça relativamente bem acabada. Além de uma trama urdida com habilidade (em termos de consistência e verossimilhança), a peça é dotada de diálogos ágeis e bem elaborados (esse cuidado se estende, inclusive, às rubricas, algumas delas nada convencionais para uma peça de teatro) e de um humor mais ou menos refinado e inteligente, que fica a cargo, na maioria das cenas, do filosófico “pau d’água”, Chaveco.

No paratexto da edição de *Pé rapado* (comédia do mesmo autor, que veremos adiante), consta que *Uma virgem no inferno* teria sido representada pelo G. L. D. União Operária de Rio Grande. A peça, que se passa em lugar incerto, na atualidade, tem as seguintes personagens: Custódio (velho hoteleiro, 60 anos), Rosinha (sua filha, 20), Atanazio (milionário em dinheiro e pecados, 28), Sérgio (advogado, 26), Chaveco (que, pra beber, é pra lá de gambá, *ad libitum*), Lourenço (professor, 58), Matilde (uma mãe alugada, 55), Bernini

(maestro que faz da vida uma integral sinfonia de bondade, 63) e Augusto (criado, *ad libitum*).

A virgem a que se refere o título é Rosinha, moça dotada de extrema bondade e beleza, que, além de ajudar o pai nos afazeres do hotel, tem o dom de tocar piano. O vilão da história – que é quem pretende levar a virgem ao inferno – é o capitalista Atanazio (“dado a conquistas inéditas, milionário em dinheiro e pecados, um pinóia social”), que, em seu vil projeto, terá a oposição do advogado Sérgio (“alma nobre, comedido, altruísta, sentimental”), que teve seus estudos financiados por ele.

Atanazio e Sérgio chegam juntos ao vilarejo, para uma temporada de caça. Assim que se hospedam no hotel e põem seus olhos em Rosinha (filha de Custódio, o dono), o interesse de ambos, por ela, é instantâneo. Atanazio deixa isso claro, na primeira oportunidade que tem de trocar confidências com Chaveco, o “pau d’água” que carregara as malas dos dois “caçadores” da estação ao hotel e que presta serviços ao hoteleiro. Chaveco, porém, alerta: “Olhe, moço, acho bom desde já você ficar avisado: aqui não há outras ‘comidas’ a não ser aquelas que são servidas na mesa. É bom até que o senhor dê um nó no lenço para não esquecer isso” (p. 14, 1º quadro, 1º ato).

A cena inicial do segundo quadro define bem os caracteres antagônicos de Atanazio e Sérgio. Permitimo-nos transcrevê-la, inclusive com a rubrica:

Ao descerrar a cortina, Chaveco está dormindo debruçado sobre uma mesa, em um flanco da cena. Sérgio está lendo um grosso livro. Momentos depois entra Atanazio com uma revista cinematográfica. É noite. A cena é iluminada à luz elétrica. É um vilarejo que se preza em ter luz em franco consumo. Ou o hotel terá luz dada por motor privado. O caso é que há luz elétrica.

ATANAZIO (*debicante*) – Lendo?

SÉRGIO – Como vês.

ATANAZIO – Naturalmente é uma leitura solene, recheada de puritanismo, não, meu moralista?

SÉRGIO – Estou lendo Pascal.

ATANAZIO – Conheço bem o leitor que és, por isso me foi fácil prever que estavas lendo literatura de sacristia. (*Ri*). Pois eu estou chuleando nesta revista cinematográfica as boas loirinhas de Hollywood. Que pedacinhos deliciosos, rapaz!

SÉRGIO – É uma questão de tendências. Nossos princípios são diferentes e os fins são desiguais.

ATANAZIO – A diferença entre nós é que eu sei viver, e tu te atrapalhas todo em preconceitos. Agora é fácil saber se quem está à esquerda desta sala é o “trouxa” ou é o esperto. (*Ri*).

SÉRGIO – Sou o “trouxa”... Aceito a tua designação sem alterar o meu desígnio. (*Fica amuado*).

ATANAZIO – Conceito, meramente; doutrina, futilmente. (*Pausa*). Prefiro estar grelando, mesmo em fotogravura, para esta Ilona Massey, em “maillot”, assim, estirada ao sol, à beira de uma piscina, do que ler os pensamentos insípidos de Pascal.

SÉRGIO – Para a salvação de ti mesmo, devias modificar as tuas teorias.

ATANAZIO – É índole. E a índole não é um traço que se dá a lápis e que se apaga facilmente com a borracha, como fazíamos quando éramos crianças, no tempo em que garatujávamos. É índole.

SÉRGIO – É um erro de visão.

ATANAZIO – Não vejo, sinto.

SÉRGIO – É então um erro sentimental.

ATANAZIO – Lérias, bazófias de chula metafísica, fanfarronice religiosa. (*Pausa*). Acho os cabarés mais empolgantes que os templos. Nunca consegui ler os “Pensamentos consoladores” de São Francisco de Sales e já reli as “Memórias de uma cantora”. Ante a imagem da Virgem Maria, uma só vez me extasiei.

SÉRGIO – Seria o início da tua fé?

ATANAZIO – Foi o princípio de um desejo meu.

SÉRGIO – Profano!

ATANAZIO – Não, homem! Essa imagem estava exposta em um salão de pintura, em Paris. Com muita dificuldade consegui descobrir o endereço da mulher que servira de modelo para o autor daquela tela. (*Num arroubo*). Que olhos maravilhosamente azuis! Que cabelos esplendidamente castanhos!...

SÉRGIO – Conheço a tela. É a única imagem de santo que tens em teu palacete.

ATANAZIO – Sim, comprei Nossa Senhora, para servir como lembrança de uma amante que tive (p. 1-3, 2º quadro, 1º ato).

Mais adiante, Atanazio (cujo nome parece remeter a Satanás) revela o que fará para que Rosinha venha a ser sua:

ATANAZIO – Com o louvável pretexto de a proteger na arte, terei ocasião de fazer com ela todas as artes. (*Rindo*). Todas!...

SÉRGIO – Como?!

ATANAZIO – Levá-la-ei para meu palacete, onde um professor de renome lhe ministrará lições de música. Desta vez Don Juan se disfarçará em Mecenas. (*Ri*).

SÉRGIO – És o demônio!

ATANAZIO – E Rosinha será uma virgem no inferno!

SÉRGIO – E achas tudo tão fácil assim?!

ATANAZIO – Facilimo. A estrada é bem praticável. Não haverá “peludos”. (*Pausa*). Afirmarei, jurarei que ela será uma grande pianista. Os pais são sempre sensíveis à glória dos filhos, assim Custódio não embargará a celebridade de sua filha. Encherei Custódio de vento e Rosinha de ilusões. (*Ri*).

SÉRGIO – E julgas que essa gente te entregaria Rosinha, se és um rapaz solteiro, sem credenciais para essa suspeita proteção? (...) Vives sozinho, sem família, sem ninguém que pudesse justificar a presença de Rosinha em tua casa...

ATANAZIO – Estudei todos os detalhes da armadilha. Fui meticuloso no ardil. Conheço uma velhota que foi uma atriz secundária e que, atualmente, cheia de pecados e sífilis, anda rolando pelas espeluncas da cidade.

SÉRGIO – E essa velhota...

ATANAZIO – Sem precisar do incômodo da caracterização, fará o papel de minha mãe, em perfeita artimanha, e dispensará os devidos e justos carinhos a Rosinha. (*Batendo fraternalmente nos ombros de Sérgio*). Sérgio, com dinheiro, até se consegue alugar uma mãe! (p. 6-7, 2º quadro, 2º ato).

Sérgio, sentindo-se impedido de delatar o plano e, conseqüentemente, salvar Rosinha da desgraça, por ter tido, como dissemos, seus estudos financiados por Atanazio, resolve abandonar o hotel e o vilarejo. Com as promessas com que acena – concertos, gravações, fama, o triunfo definitivo –, Atanazio não tem dificuldade de convencer Custódio a lhe confiar a guarda da filha, ainda mais quando aquele dispõe-se a levar consigo Chaveco, na condição de protetor de Rosinha.

No 2º ato, Rosinha já se encontra instalada no palacete de Atanazio, cercada pelos cuidados de Matilde, a falsa mãe do “mecenas”. O tempo passa e, no entanto, Atanazio não consegue levar seu plano a cabo, pois, além de contar com a proteção de Chaveco, também o maestro Bernini, o criado Augusto e Sérgio (que resolveu dificultar a tarefa de Atanazio), estão sempre de olho na virgem.

No dia em que percebe o interesse de Rosinha por Sérgio, Atanazio desabafa com Matilde: “deixarei, definitivamente, de ser coió. Envergonho-me de ter sido praticamente um idiota! Um idiota voluntário! Eu guardar uma mulher para os outros, não vê! Não sou depositário público!”. Decide que, naquela noite, Rosinha será sua. Planeja ir a seu quarto à meia-noite. Antes, porém, se embriaga e tem a infeliz idéia de ligar para Sérgio, para lhe falar de seu propósito.

Pouco depois, com a cena iluminada apenas pela luz do cigarro fumado por Atanazio, este é apunhalado. Rosinha, que despertara com o grito, irrompe à cena, onde se depara com Sérgio, que tem nas mãos uma lanterna e um punhal ensangüentado. Depois de revelar a ela o plano de Atanazio, Sérgio leva Rosinha para a casa do maestro Bernini. Augusto poupa a Matilde, quando esta se depara com o corpo inerte de Atanazio, a tarefa de ligar para a polícia: “Não precisa se dar ao incômodo (...). Eu, velha indecorosa, sou da polícia (...). Quando daqui pediram às Agências de Emprego um serviçal, com a jaqueta de criado, com prévia denúncia dessa falcatrua donjuanesca, apareceu a polícia indiscreta” (p. 11, 6º quadro, 2º ato).

O 2º ato é concluído por Chaveco, que define toda a farsa:

Isso até parece carnaval fora de tempo. (*Explícito*). A mãe não é mãe, o filho não é filho, o criado não é criado, e eu – franqueza – já não sei se sou eu mesmo... (*Profundo, rebelado contra si mesmo, num desejo de mudar de vida*) e se eu sou eu mesmo, juro que procurarei ser outro! (p.12, 6º quadro, 2º ato).

No 3º ato, Rosinha volta para casa. Em seu retorno, contudo, é precedida pelo maestro Bernini, que se hospeda no hotel, sem revelar quem de fato é. Apresenta-se como mágico e, nessa condição, começa por adivinhar o motivo da tristeza de Custódio. Depois de fazer tocar, numa vitrola que trouxera consigo, a primeira gravação de Rosinha Vasconcelos, Bernini revela a Custódio seu verdadeiro nome, toda a trama em que estivera envolvida sua filha e, também, que Atanazio não morreu. Segundo ele, “o próprio Atanazio pediu o despronunciamento de Sérgio e fez recair sobre si a culpabilidade de sedutor”. Com isso, Sérgio se livra do processo criminal.

Antes que Rosinha e Sérgio cheguem para uma grande festa, Bernini – que fará os dois surgirem num golpe de mágica – diz haver trazido um pedido para Custódio, por parte do

doutor Sérgio: a mão de Rosinha. O final da comédia está à altura de tudo que o precede. Como a peça não chegou a ser publicada, permitimo-nos transcrevê-lo, aqui:

BERNINI (*a Rosinha*) – Entre tantas surpresas para todos, eu quis reservar alguma novidade para você.

ROSINHA (*alegremente curiosa*) – Diga, diga o que é, mestre!

BERNINI – Já escolhi a marcha nupcial para os esposais de você. Está na sua saleta de música, embaixo do jarrão de adálias.

ROSINHA (*cruzando as mãos sobre o peito, com infantil alegria*) – Deveras, bondoso mestre? Quero ouvi-la já (*Corre para a Salete de música*).

BERNINI (*impedindo Sérgio*) – E você, bom e nobre Sérgio, vá para junto de Rosinha, ensaiar a grande ventura dos que se amam para toda a vida.

SÉRGIO (*entusiasmado*) – Para toda a vida.

LOURENÇO (*com unção*) – Assim seja, Senhor. (*Sérgio vai sorridente para a Salete de música*).

BERNINI (*fechando o reposteiro para os que estão lá*) – Assim a acústica fica melhor. (*A Lourenço*) Sempre gostei dos grandes efeitos. (*Vai ao interruptor e apaga as luzes. No reposteiro da Salete, que está completamente corrido, aparecem, em silhuetas, como sombras de uma lanterna chinesa, o feliz casal de amorosos. Ouvem-se os primeiros compassos da marcha nupcial. A sombra de Sérgio se curva para a sombra de Rosinha*).

LOURENÇO – É uma alegoria perfeita do tempo: um reposteiro separa a velhice da mocidade... Uma tela onde se projetam sombras, como vida da saudade do nosso sonho que passou!

BERNINI – Como é bonito o amor. As sombras da felicidade...

LOURENÇO – A felicidade em um sonho...

Nas sombras do reposteiro se vêem Sérgio e Rosinha unirem os lábios num longo beijo.

BERNINI – Um sonho que enche dois corações de esplendores e faz surgir a sombra de um longo beijo...

LOURENÇO – E um beijo é a fusão de duas almas...

BERNINI – É a apoteose do melhor de todos os sonhos que a humanidade sonha sorrindo e realiza cantando...

Com um beijo na tela, com o crescendo da marcha nupcial e o alarido dos que cantam lá fora em plena alegria, cai o pano, lentamente (p. 13-14, 8º quadro, 3º ato).

4.2.2.3 *Pé-rapado* – Arnold Coimbra, Comédia em 3 atos, 1941.

Segundo consta no preâmbulo da edição da peça, *Pé-rapado* foi levada à cena, pela primeira vez, no Teatro São Pedro, de Porto Alegre, pela Escola Dramática do Rio Grande do Sul, a 31 de outubro de 1942, tendo, depois de uma longa série de representações consecutivas, voltado a cartaz, em razão do “insistente pedido do público e da Secretaria de Educação e Cultura do Estado, com a presença do magistério e Academia de Letras”. A seguir, esta peça foi incluída no repertório de diversas companhias de comédia. *Pé-rapado* foi representada em São Paulo, no Teatro Boa Vista, a 2 de junho de 1944, pela Companhia Nino Melo, que prosseguiu com numerosos espetáculos com o teatro superlotado. Os elencos do *Teatro pelos ares*, da Rádio Mayrink Veiga – PRA-9, do Rio de Janeiro, do *Rádio-Teatro*, da

Rádio Record, de São Paulo, e outras difusoras “puseram esta comédia na tela de milhares de receptores”.

Trata-se, como se vê, possivelmente da peça de maior sucesso produzida em âmbito local, no período em análise. Apesar disso e, também, do aval conferido ao texto pela figura mais proeminente das artes cênicas no Estado, à época (Renato Vianna, diretor da Escola Dramática do Rio Grande do Sul, de 1942 a 1945, que desempenhou o papel título), esta comédia perde, em termos de qualidade, para *Uma virgem no inferno*, peça do mesmo autor, que acabamos de analisar.

E isso pelo simples fato de que *Pé-rapado* parte de uma situação bastante insólita, para não dizer inverossímil: um homem (Pé-rapado) é levado ao tribunal do júri, acusado pelo homicídio de um médico: o Dr. Júlio Galvão, figura de renome na cidade. A única prova existente contra o réu é um anel de grau de medicina, encontrado em seu bolso, enquanto dormia num banco da praça. A advogada de defesa, Luci, sustentando a tese do suicídio (“os jornais, num surto de reportagem”, teriam divulgado “que poucas horas antes de seu desaparecimento, ele, embora veladamente, falara no seu fatal propósito”, em razão da fuga, de casa, de sua única filha, com um jogador de futebol – p. 17-18), consegue a absolvição do réu.

Não bastasse o julgamento de alguém (um alguém sem nome), por um crime não consumado (o médico apenas desaparecera), descobre-se, no final, que o réu é o próprio Dr. Júlio Galvão, a suposta vítima. Sendo ele “um gênio da cirurgia” e “um profissional de renome”, é pouco provável que – apesar de “esfarrapadíssimo e da barba crescida, de dois meses” – ninguém reconhecesse o médico na figura do Pé-rapado.

A peça tem as seguintes personagens: Pé-rapado (40 anos), Luci (20), Adriano (58), Vicentina (56), Analice (24), Dinarte (25), Valquíria (20), Damião (60), Cirurgião (*Ad-libitum*) e dois enfermeiros. Todos os atos da peça se passam num mesmo cenário: a casa de Adriano e Vicentina, pais de Luci e Dinarte.

Enquanto o julgamento acontece, na casa de Luci também se discute a culpa do réu. Vicentina não tem dúvida: “Vi o retrato do tal sujeito nos jornais. Parece um bicho do mato! Repugna! Tem cara mesmo de assassino!”. O empregado Damião a acompanha no julgamento: “Macacos me mordam se ele não é assassino. Pelo retrato está se vendo logo” (p. 11). Já Adriano entende que “o aspecto ilude. Isso de quem tem a testa grande tem talento; quem tem o nariz adunco, é perverso não consta mais nem nos almanaques de distribuição gratuita. Prevalece a psicologia, não a fisiologia” (p. 11).

Apesar da recusa do réu em proferir qualquer palavra em sua defesa, durante o processo e diante dos órgãos jurídicos, sua assistente, mesmo sem conferir um caráter patológico à defesa, consegue absolvê-lo. No fim do 1º ato, Pé-rapado comparece à casa de Luci, não para lhe agradecer, mas para tranquilizá-la quanto a sua inocência, já que ela o defendera sem nada saber a seu respeito:

LUCI (*impacientando-se*) – Afinal, o que você faz?

PÉ-RAPADO (*numa formidável fleuma*) – Vivo...

LUCI – Isso sei. Todos nós vivemos.

PÉ-RAPADO (*contestando*) – Todos?! Enganou-se feio! Há os que apenas existem, como um armário, um tapete, um batedor de ovos, uma cadeira e outras coisas que existem, realmente... mas não vivem, efetivamente.

LUCI (*mordaz*) – Você deve se julgar uma criatura de muito valor, não?

PÉ-RAPADO (*calmíssimo*) – Não. Cada homem, dadas as suas propriedades físicas, cal, ferro, fosfato, etc., é avaliado em sessenta e três cruzeiros e oitenta centavos. Barato, hein?

LUCI – É... o preço é módico, não há dúvida.

PÉ-RAPADO (*sarcasticamente risonho*) – Daí, a ilustra bacharela poderá concluir que depois de morta valerá menos que uma onça, cuja pele, às vezes, é cotada em mais de trezentos cruzeiros.

LUCI (*rindo*) – Você faz rir.

PÉ-RAPADO – Todos nós fizemos rir, pela graça ou pelo ridículo. Os indígenas da ilha Malabar acreditam que este mundo é uma das comédias com a qual o Eterno se diverte nas horas de divino aborrecimento.

LUCI – Já notei que você deve ler muito.

PÉ-RAPADO – No lixo tenho encontrado muitas páginas orientadoras.

LUCI (*admirada*) – No lixo?

PÉ-RAPADO – Minha biblioteca é o monturo. Uma vez, procurando no cisco um par de sapatos velhos, encontrei, manchado pelo azeite de uma lata de sardinha, um poema de Musset que falava de uns olhos maravilhosamente castanhos... assim como os seus lindos olhos...

LUCI (*para terminar com a conversa*) – Em suma: o que você deseja?

PÉ-RAPADO – Dar-lhe os parabéns.

LUCI – Porque o defendi?

PÉ-RAPADO – Não sou assim tão utilitarista.

LUCI – Talvez por eu ter mentido para o defender?

PÉ-RAPADO – Não sou assim tão *rigorista*. Vim para expor uma razão.

LUCI – Agora?! Suas razões já foram prescritas. Antes era que você devia ter dado esclarecimentos, no tribunal.

PÉ-RAPADO – O tribunal é uma feira onde todos expõem razões. Eu vim expor minha razão aqui, fora do mercado. É uma confissão direta... assim como certos produtos: “Da fábrica ao consumidor”.

LUCI – O senhor não quis me dar informações como sua advogada, e agora, naturalmente, pretende me fazer sua confidente, não é? Pois saiba que não aceito o cargo.

PÉ-RAPADO – Vim, respeitosamente, lhe afirmar que estou inocente.

LUCI (*debicante*) – Inocente como César no incêndio de Roma?

PÉ-RAPADO – Inocente como Sócrates ante o bando de julgadores (p. 24-25).

Luci acaba contratando os serviços de Pé-rapado. Encarrega-o de polir, diariamente, sua placa de advogada, afixada à porta de sua banca. Apesar de ser assunto nas conversas familiares, onde conta com a simpatia de Adriano e a oposição dos demais, Pé-rapado só retorna à cena já quase ao fim do 2º ato, ocasião em que, temendo estar se apaixonando, Luci

manda Damião lhe comunicar que está dispensado do serviço. Pé-rapado, porém, diz não admitir intermediários em seus negócios. Após ser recebido por Luci, Pé-rapado informa-lhe seu novo endereço: “Eu durmo junto ao portão do seu jardim”.

No 3º ato, em “visita de cortesia” a Luci, depois de revelar nova mudança de endereço (“Atualmente estou pernoitando debaixo da janela do seu dormitório. Somos mais vizinhos” – p. 47), Pé-rapado assume ser o assassino do Dr. Júlio Galvão:

LUCI (*abismadíssima*) – Você?!

PÉ-RAPADO (*abatido*) – Eu, sim.

LUCI – Com o fim do roubo?

PÉ-RAPADO – Com o princípio do ódio... Também sou cirurgião. Sempre odiei o doutor Júlio Galvão...

LUCI – O ódio dos mesquinhos sempre gerou o crime!

PÉ-RAPADO – Quando nós os dois recém formados, cortávamos a pele dos primeiros pacientes, ele sistematicamente comprazia-se em me hostilizar. Moveu uma campanha contra mim. Criou anedotas infames para me ridicularizar.

LUCI – É horrível! Você baixou à vingança dos inferiores!

PÉ-RAPADO – Procurei-o. Fingi reatar relações com ele. Naquele fim de tarde, com o pretexto de vermos as sombras do crepúsculo sobre o mar, passeávamos à beira do cais... Não resisti ao ímpeto do ódio! E...

LUCI (*apavorada*) – Cale-se! Cale-se!

PÉ-RAPADO (*requintando na narrativa*) – Com um premeditado empurrão, o arrojéi às águas onde o vi se submergir.

LUCI (*acusadora*) – Foi um crime monstruoso, covarde, iníquo!

PÉ-RAPADO – Mas necessário, imprescindível! (*Pausa*) Realizada a vingança, resolvi não ser mais eu mesmo. Mesclei-me com a escória. Depois de tudo, por arrependimento, ou por outra qualquer influência superior, eu quis desaparecer da vida, escondendo minhas carnes nestes farrapos e minha alma nas trevas da grande tortura.

LUCI (*decepcionada*) – E eu via estampados no seu rosto os traços da bondade...

PÉ-RAPADO – São os efeitos enganosos que estão impressos na máscara. Efeitos da máscara!... (*Vai até o telefone. Disca e fala*). É da polícia?... Sim?... Ah! é o delegado de plantão... Um momento... (*Tapando o fone com a mão, a Luci*). Dou-lhe o prazer da denúncia senhorinha (p. 47-48).

Luci, porém, não tem coragem de denunciá-lo. Lá fora, ouve-se um estrondo: o carro de Dinarte espatifa-se contra o muro da casa. Dinarte nada sofre. Sua namorada, Valquiria (filha do doutor Júlio Galvão, que se empregara como auxiliar no escritório de Luci, com o nome falso de Gilda), no entanto, resulta gravemente ferida. Reconhecido pelos enfermeiros e ajudado por eles, quem salva a vida de Valquiria é o próprio pai, que, de assassino, se transforma em herói aos olhos de Luci e sua família, ao revelar sua verdadeira identidade.

4.2.2.4 *O homem que sobrava* – Cardoso Filho, comédia em 3 atos, 1944.

Ainda que o subtom e o final da peça sejam trágicos – cafetinagem, violência física contra mulher, desajuste social, suicídio –, finalmente, temos aí uma peça de Cardoso Filho (de quem já analisamos os dramas *Derrocada*, *Amor cigano* e *Uma mulher na multidão*) com

real valor artístico-literário e que – pela comicidade de algumas passagens e personagens – pode ser aceita como comédia.

A peça tem as seguintes personagens: Valino (40 anos), Edith (sua mulher, 26), Dr. Moreira (52), Júlio (seu filho, 26), Dr. Maciel (40), Helena (sua mulher, 30), Pedro (40), Juiz (60), Criada, Enfermeira e Guarda (todos sem idade definida). A ação se passa, de forma alternada, na sala de espera do consultório do Dr. Moreira e na sala da casa de Valino e Edith.

O homem que sobrava começa com Valino (qualquer semelhança com “valdevino” não é, certamente, uma coincidência) tirando satisfações do Dr. Moreira, em seu consultório: Valino acusa o médico de estar fazendo a corte a sua esposa, Edith – com quem casou unicamente para se apossar de seus bens (várias casas herdadas do pai) e a quem, agora, com o patrimônio completamente dilapidado, não se cansa de maltratar e agredir fisicamente. O Dr. Moreira se defende:

DR. MOREIRA – Há mais de cinco anos que eu o trato, não é Valino? Nunca lhe mandei a conta, não sabe disso? Você já disse mais de uma vez que me devia a vida, não é verdade?

VALINO – Não vem ao caso...

DR. MOREIRA – Tenho tratado de si e de sua mulher como o faço com meus melhores clientes. Conheço-o bem, Valino. Você tem maltratado Edith. Você gasta todo o dinheiro que ela ganha. Porque não se preocupa com o seu lar? Só pensa em sua mulher para pedir o produto de seu suor?

VALINO – Você nada tem que ver com isso!

DR. MOREIRA – Por que não vive para o lar? Por que maltrata aquela infeliz?

VALINO – Ela é minha mulher, ouviu?

DR. MOREIRA – Apenas no nome... Não nego que tenho ouvido as mais amargas queixas de seu proceder. Onde se viu um homem bater, como o faz, em sua mulher? O médico é obrigado a ouvir aquilo que não o devia preocupar. É possível que eu tenha me compadecido de sua mulher.

VALINO – Compadecido?

DR. MOREIRA – Compadecido, sim! Como me compadeço de centenas de outras infelizes, vítimas de outros Valinos.

VALINO – Não se meta com minha vida, entendeu?

DR. MOREIRA – É o médico, quem fala... Você, Valino! Ouça bem! Você deve se cuidar. Está num caminho perigoso! Sempre às voltas com elementos suspeitos. Cuide também de seus nervos. Você anda sempre irritado. Sempre a suspeitar de tudo e de todos. Ninguém é honesto para você! (p. 3-4).

Mal Valino deixa o consultório, chega Edith, preocupada com o que possa ter acontecido com o médico: “É que... é que... andaram metendo coisas na cabeça dele. Chegou em casa, a gritar. Olhou-me de um modo estranho. De repente, levantou-se e me atirou contra a parede e saiu. Batendo com a porta, disse-me que iria ajustar contas com o doutor” (p. 7). Em seguida, ela desabafa: “Não posso mais suportar a presença de Valino. Cada dia, uma nova surpresa. Sabia-o jogador. Sabia-o bebedor. Depois... que andava com mulheres. Depois, começou por privar-me de sair. Depois, as pancadas. E, agora, calunia-me, doutor” (p. 7).

O Dr. Moreira, que nutre, veladamente, uma profunda “afeição” por Edith (ficamos sabendo disso através de um solilóquio), a aconselha a se afastar de Valino. E ela se mostra disposta não apenas a seguir o conselho, mas a responder ao aceno de “uma promessa de felicidade”:

EDITH – É justo o que sofro? É justo? É humano deixar-se escapar a felicidade que nos sorri? É humano deixar-se que ela se afaste quando está a dois passos de nós?
 DR. MOREIRA (*admirado*) – Que está dizendo, Edith? (*Toma-lhe as mãos*).
 EDITH – A verdade, doutor!
 DR. MOREIRA (*ainda com as mãos de Edith presas às suas*) – Sente mesmo, que a felicidade está a dois passos de si, Edith?
 EDITH – Sim, doutor.
 DR. MOREIRA – Mas... você se enganou quando viu a felicidade no noivado com Valino, a um passo de distância... (p.10).

O texto é conduzido de forma inteligente, para que o leitor ou espectador pense, juntamente com o Dr. Moreira, tratar-se dele, mas o médico tem uma surpresa:

DR. MOREIRA – Nunca se deve desesperar. Mas... escute... você é muito jovem. Ainda tem um largo caminho a percorrer. Diga-me... que idade tem?
 EDITH – 26 anos.
 DR. MOREIRA – A metade de minha vida... (*Suspira, aperta bem as mãos de Edith*).
 EDITH – Sim, doutor... metade de sua vida... e... a mesma idade de seu filho – Júlio. (*O doutor larga, apressado, as mãos de Edith. Passa as mãos pela testa, nervoso. Começa a caminhar de um para outro lado da sala*).
 EDITH – Sim, doutor. Eu amo seu filho! (p. 11).

O segundo quadro do 1º ato e o primeiro quadro do 2º ato, cuja ação se passa um mês depois, numa sala modesta da casa de Valino, são quadros cômicos por excelência. E essa comicidade decorre da farsa armada por Valino, com a ajuda de um amigo (Pedro), e deve-se principalmente à Criada, contratada por ele. Valino tenta aplicar um golpe num sujeito (o dr. Maciel) acostumado a levar a melhor em todas as transações, como o próprio Valino deixa claro à Edith: “Nunca deixa uma peninha pra atrapalhar. Fazia tempo que eu procurava entrar em negócios com ele. Agora chegou a hora. Pedro, um bom amigo que tenho, me apresentou ao dr. Maciel como se eu fosse um fazendeiro abastado...” (p. 16). Mais adiante, ele explica a ela o tipo de negócio de que se trata: “Eu vou entrar de sócio do dr. Maciel, numa empresa de sorteios, sabe?” (p. 17).

Para receber o dr. Maciel e a esposa, Helena, em sua casa, Valino obriga Edith a usar um vestido e perfume que conseguiu emprestados e, para convencer o dr. Maciel de que é de fato um fazendeiro abastado conta com a ajuda de Florisbina, a criada, mandada por Pedro. Essa armação, feita às pressas, resulta em situações bastante engraçadas:

MACIEL (*entrando*) – Boa noite! Como está? Aqui... minha senhora.
 VALINO – Prazer em conhecê-la. Entrem... sentem-se. Felisbina! Vai chamar a patroa! Diz-lhe que as visitas estão aqui.
 CRIADA – *Ta no môio*, patrão. Já vô indo...

HELENA – Que linguagem interessante tem essa criada...
 MACIEL – Deve ser excelente, não?
 VALINO – Sim... criamo-la, desde pequenina.
 HELENA – Desde pequena?
 MACIEL – Então? Que tem isso? (p. 19).

E pouco mais adiante:

CRIADA – *Tá servido os manjá!*
 HELENA – É divertida essa criada! Não acha, dona Edith?
 EDITH – Sim... gosto muito dela. Mas, ainda não me acostumei ao seu modo de falar.
 HELENA – Ainda não se acostumou? Ouvindo-a desde criança?
 VALINO – Não... dona Helena, não é isso... minha senhora sempre implica com a linguagem pitoresca de Felisbina. Sempre a repreende, desde criança, não é... Edith?
 EDITH – É sim... Afinal... é muito boazinha.
 CRIADA – *Vão conversá ou vão se atirá nos pirão?*
 VALINO – Felisbina... está tudo servido, não está? Já vamos... vai, deixa-nos...
 CRIADA – *A sinhora patroa, como é mêm o seu nome?*
 (Helena ri. Valino faz um riso forçado. Maciel ri).
 VALINO – Essa negra é um número. Não gosta que se chame a patroa de Edith. Sempre a chamou de... Belinha.
 HELENA – Coitada! Ela tem razão. Dona Edith é muito bela.
 VALINO – Bem... passamos à varanda (p. 19-20).

O primeiro quadro do 2º ato é protagonizado por Edith e Helena (que fala com orgulho dos negócios escusos do marido), com algumas intervenções da Criada, que resultam, invariavelmente, em cenas humorísticas. No quadro seguinte, temos um Valino irado: os vinte mil cruzeiros que dera de caução para entrar no tal negócio de sorteios, lhe foram espertamente tomados pelo dr. Maciel. Ante a hipótese aventada por Valino, de denunciá-lo à polícia, Pedro explica: “Ele fez tudo em nosso nome. Não há nada que prove a sua intromissão na Companhia! Foi um grande golpe! Foi golpe dos brabos. (...) Que tolos, nós fomos!” (p. 31).

Endividado e desesperado, Valino agride a mulher e expulsa-a de casa. Depois, vai bater à mesma porta (a do consultório do Dr. Moreira) em que, pouco antes, batera Edith. Após pedir-lhe perdão por haver desconfiado dele, Valino implora-lhe um empréstimo:

DR. MOREIRA – Sinto muito... não o posso aturar. Preciso sair. São 7 horas. Devo estar no hospital às 7 e meia.
 VALINO – Oh! não faça isso, doutor. Sei que é muito bondoso. Sei que nunca deixou no mar as vítimas de naufrágios! Eu sou um náufrago, doutor!
 DR. MOREIRA – Está se vendo. Sinto o cheiro característico de um naufrágio. Você está molhado por dentro! Afogou-se no “whiski”. Não o aturo mais. Saia daqui!
 (...)
 VALINO – Não me maltrate, doutor! Está sendo injusto. Tudo se pode reparar! Não vê como eu o vim procurar, depois de haver sido corrido daqui?
 DR. MOREIRA – É mais uma prova da baixaza de seu caráter!
 VALINO – É o arrependimento, doutor...
 DR. MOREIRA – Você é um homem que sobra.
 VALINO – Como? Que quer dizer?

DR. MOREIRA – Sim! Você está demais no mundo! Fique sabendo que, no organismo social, todas as peças são ajustadas. Todos os homens devem ter, também, a sua serventia! Os bons. Os maus. Os contrastes são necessários.

VALINO – Eu não o estou entendendo, doutor. Falemos de coisas sérias.

DR. MOREIRA – É preciso que haja o homem de alma vil, de alma negra, para que se dê valor aos espíritos retos. Para que existe o roxo? Puro contraste para as cores claras. Você já foi usado, Valino. Já serviu de alguma coisa. Agora, está sobrando na vida. Faça o favor de desaparecer de circulação (p. 45-47).

No exato momento em que Valino foge pela porta do consultório, o telefone toca e o Dr. Moreira recebe a notícia da morte do dr. Maciel. Acusado de sua morte (a mulher de Maciel testemunhara as ameaças de Valino e seu revólver fora encontrado ao lado da vítima), só o Dr. Moreira poderá salvá-lo. Estranhamente, Edith insiste para que o médico deponha a seu favor, livrando-o da prisão. No instante em que o Dr. Moreira declara ao juiz a inocência do réu, um guarda bate à porta: traz uma carta, encontrada no bolso de um preso que se enforcara há pouco. É Júlio (que também está presente e conforta Edith) quem lê a carta de Valino: “Sr. juiz, não se dê ao trabalho de saber se sou culpado ou inocente. Pensei melhor na minha situação. Sinto que sou demais. Estou sobrando na vida” (p. 57).

4.2.2.5 *A pensão tem novo dono* – Cardoso Filho, comédia em 3 atos, 1945.

Segundo consta na folha de rosto do texto datilografado, *A pensão tem novo dono* foi produzida por Cardoso Filho especialmente para o Concurso “Apolônia Pinto” de 1945, e inscrita sob o pseudônimo de Blau Nunes. Não consta que o texto tenha chegado à publicação ou, mesmo, à encenação. Manteremos a classificação conferida à peça, pelo autor, em razão do 3º ato, já que os dois primeiros atos de *A pensão tem novo dono*, excetuando uma cena protagonizada pelas fofoqueiras Magda e Ambrosina, nada tem de cômico.

A peça tem as seguintes personagens: Dr. Regélio (55 anos), Dona Maria (45), Dora (20), Germano (28), Norberto (25), Castrinho (35), Um médico (30), Outro médico (35), Lena (17), Magda (40), Ambrosina (30) e Criada (25). Os dois primeiros quadros do 1º ato se passam na sala da mansão do renomado cirurgião Regélio e de sua esposa Maria. A filha do casal, Dora, e o doutorando Norberto, discípulo do médico, festejam seu noivado. A questão que se discute é o excesso de dedicação do Dr. Regélio ao exercício da medicina. Entre os pacientes e a festa de noivado da filha, por exemplo, o médico optou por permanecer com os primeiros, de tal modo que a esposa se queixa que “não se pode contar com ele para nada” e a filha acusa o pai de haver “casado com o laboratório”.

O primeiro quadro do 2º ato se passa numa sala do hospital. Germano, que saíra mais cedo da festa, tenta convencer o Dr. Regélio a tirar uma folga, para ir à festa de noivado da

filha. Sua resposta: “Lembra-te sempre, caro Germano: nós não nos pertencemos. Não podemos viver para as coisas do mundo. O nosso mundo é a cabeceira dos doentes ou o tilintar dos tubos nos laboratórios” (p. 16). Essa visão do renomado médico e professor universitário muda, no entanto, no instante em que surge à porta de seu gabinete a jovem Lena, uma favelada de 17 anos.

No segundo quadro do 2º ato, que transcorre alguns meses depois, Germano e Norberto comentam a transformação do Dr. Regélio. O primeiro faz a defesa do mestre, ao passo que o segundo critica o comportamento “vergonhoso” do sogro e profetiza: “Não se desafia, impunemente, a sociedade. O decoro social impõe obrigações. Tu verás como a sua clientela desaparecerá” (p. 25). Três meses mais tarde (já no terceiro quadro do 2º ato), o vaticínio de Norberto se confirma: afastado da Universidade e do hospital, e abandonado por Lena, o Dr. Regélio simplesmente desaparece:

O MÉDICO – E, afinal? Nenhuma notícia dele?

NORBERTO – Nenhuma, meu caro. Há três meses, desde que Lena o abandonou, nunca mais foi visto. Pobre homem.

O MÉDICO – Seus colegas foram injustos para com ele.

NORBERTO – Foram coerentes com eles mesmos. Covardes. Indolentes, aproveitaram-se de um deslize para a revanche. Mas, que ele foi uma grande vítima, foi mesmo.

O MÉDICO – E Lena? Que é feito dela?

NORBERTO – Anda aí às voltas com perfumes, vestidos novos, automóveis, altas rodas noturnas, esquecida e inconsciente do grande mal que causou à sociedade e à medicina, roubando-lhes um dos maiores expoentes.

O MÉDICO – Nunca mais ele apareceu?

NORBERTO – Nunca mais. Ninguém dá notícia dele. Desapareceu por completo (p. 28).

No 3º ato de *A pensão tem novo dono*, Cardoso Filho recorre ao mesmo artifício por ele utilizado em outras peças por nós já analisadas. Em *Derrocada*, por exemplo, o jovem Carlos reaparece em cena, seis anos mais tarde, na pele do perigoso bandido Ferrabraz. Em *Amor cigano*, João transforma-se no ator dramático Manoel Garcia, para retornar dez anos depois. Aqui, é o Dr. Regélio quem volta à cena, passados dez anos, na figura do filósofo João Cabral.

O cenário agora é uma modesta sala de pensão, cuja dona é, nada mais, nada menos, que Maria, esposa do “desaparecido” Dr. Regélio. Entre os moradores da pensão encontram-se as fofoqueiras Magda e Ambrosina e o “pedante e amaneirado” Castrinho, que é quem trava amizade com João Cabral, levando-o para morar na pensão. É claro que Maria não reconhece na figura barbuda e envelhecida o seu marido e que ninguém desconfia quem o homem que se apresenta como João Cabral de fato é.

No fim do segundo quadro do 3º ato, segundo consta na rubrica, “ouve-se um forte barulho, dando a impressão de paredes derruindo-se. Gritos de socorro. Apitos. Gemidos”. É Ambrosina quem revela o que aconteceu: “Desabou a fábrica!” (p. 38). No meio dos escombros, quem ressurgiu é o Dr. Regélio, que depois da catástrofe é procurado na pensão pelos seus dois principais ex-discípulos: Germano e Norberto. Vejamos a cena final:

GERMANO – O Diretor exige sua presença.

JOÃO CABRAL – Sei o que fiz. Cumpri com meu dever!

(Castrinho soluça. Ambrosina vai para junto dele e Magda abraça-se a Dona Maria).

MARIA – Deus meu! Que teria feito esse homem?

GERMANO – Esse homem? João Cabral? Salvou a vida de mais de vinte operários!

JOÃO CABRAL – Cale-se, doutor!

NORBERTO – O senhor não tem direito de mandar calar a mim, entende? Fiquem sabendo, todos, que esse homem praticou prodígios, hoje. Operou, sem material adequado, dezenas de feridos que, sem a sua intervenção, teriam morrido!

GERMANO – Sim, seu João Cabral!

(Ambrosina, Magda e Maria chegam-se para os três homens).

NORBERTO – Sim! É verdade!

(João Cabral, abanando a cabeça, senta-se, pensativo).

GERMANO – Os enfermeiros ficaram abobados, no meio dos escombros, vindo-o trabalhar! No Pronto Socorro, nada mais tivemos a fazer! Tudo o que era necessário, já havia sido feito, por mão de mestre!

JOÃO CABRAL – Então? Está tudo acabado. Podem ir. Deixem-me em paz!

GERMANO – Não, seu João Cabral! O diretor exige sua ressurreição! Está aqui *(tira do bolso um papel)* sua nomeação para chefe do Hospital de Cirurgia!

NORBERTO *(lendo)* – Nomeio para chefe do Hospital de Cirurgia o eminente professor Dr. Regélio do Nascimento!

(Admiração de todos. Maria, atarantada, olha para J. Cabral e este faz-lhe, com a cabeça, um sinal afirmativo).

MARIA *(atirando-se aos pés de Regélio)* – Regélio! Regélio!

(Castrinho desmaia, sendo amparado por Ambrosina).

JOÃO CABRAL *(alisando os cabelos de Maria)* – Sim, Maria. Para uma nova vida, para uma vida serena, sem vaidades, para uma vida sem angústias.

NORBERTO *(dirigindo-se a Regélio)* – Para uma vida sem sobressaltos!

REGÉLIO *(para Castrinho)* – E, agora, seu Castrinho! Toca a trabalhar! Quem manda aqui sou eu! Sou o novo dono da pensão!

AMBROSINA – *Tadinho* do Castrinho!

MAGDA – Não assustem o menino! (p. 46-47).

4.2.2.6 *Julião da Glória* – Carlos Alberto Minuto, comédia em 3 atos, 1946.

A comédia *Julião da Glória*, de Carlos Alberto Minuto – de quem já vimos os dramas *O perdão da órfã*, *Para sua felicidade* e *Sônia ou o homem que voltou do passado*, e a comédia *Delegacia das arábias* –, passa-se “no Arraial, um povoado do Rio Grande do Sul”, local em que o viúvo Napoleão, após esbanjar sua fortuna nas altas rodas da capital, se refugia com sua filha Laura. Além de Napoleão e Laura, a peça tem as seguintes personagens: Lalico (camponês rústico de 40 anos) Saco Rotto (delegado e tio de Laura), Carola (mulher de Saco

Rotto), Fifi e Serapião (filhos de Saco Rotto e Carola), Generoso e Julião (que disputam o amor de Laura).

Conforme explica o autor da comédia, na rubrica inicial, Napoleão e Laura “habitam uma antiga casa de sua propriedade, resto de passados esplendores”. Além da casa, o que lhes sobrou de patrimônio é um pedaço de terra e um rancho, arrendados a dois camponeses e de cuja renda dependem suas sobrevivências. O problema é que, de acordo com a cena inicial, ambos não estão pagando o aluguel:

LALICO – Creio que *voissemê* tem razão, seu Napoleão. Entrementes o que *se vai fazê a gente*, diga?

NAPOLEÃO – Isso eu também pergunto: O que a gente vai fazer? Se pra *vocês* as coisas vão mal, como irão para os outros?

LALICO (*choramingando*) – *Vaia-nos* Nosso Senhor J. Cristo! E *voissemê* será *capais* de nos *atirá nas minzéria*?

NAPOLEÃO – Não estou pensando nisso; não quero deixá-los na penúria.

LALICO – Sim; isso *mermo*. Tudo o que *voissemê* diz, eu *zídia* também a minha Nastácia, ao que ela me *repticava*: *Tá craro* que *devemo está* em dia nos *caramingáu* do seu Napoleão.

NAPOLEÃO – Porém, quando?

LALICO – Tenha *spaciença*; *óie*, na próxima feira, a *vê si se pode fazê argum* negócio.

NAPOLEÃO – Até a Feira ainda? Não, não pode ser. Não somos ricos e além disso se fossem só *vocês*... porém, o Chico da Porteira também está sempre na mesma cantiga. Alugou o rancho e nada de trazer o aluguel. Só traz *choradeiras*.

LALICO – Isso *qué dizê qui hai muinta minzéria* por aí...

NAPOLEÃO – Bem; o certo é que *vocês* devem dar um jeitinho. Necessito que me paguem. Também de vez em quando temos de comer alguma coisa melhor nesta casa.

LALICO – Não fale *voissemê ansim*, seu Napoleão. Quem os conheceu e quem os vê *angora*... Quem viu, como eu, a pequena Laura, sua filha, tão mimosa, que mais parecia ter nascido para *prinsacesa*...

NAPOLEÃO – Bem; vamos pensar no que se deve fazer e não esquecer do que se deve pagar.

LALICO – Pois eu *spensei* uma coisa, seu Napoleão. *Voissemê* que tem *azamide* com o novo *Perfeito*... (*Chega neste momento Laura pela porta da esquerda. Laura é a heroína da comédia, jovem alegre e bonita, traz nos lábios e nas frases a ironia triunfante, sempre entre as jovens que a rodeiam. Veste com elegância, porém, sem luxo. Ao ver Lalico, vai até ele risonha e o cumprimenta*).

LAURA – Oh! Tio Lalico... Graças a Deus que te enxergo o pêlo!...

LALICO (*abraçando-a e lisonjeando-a*) – *Óia* a minha *minina* Laura!... Cada dia mais graciosa... como vai o meu “*talento e fremusura*”?

LAURA (*desvencilhando-se*) – Está bem, obrigada. O que te traz por aqui, tio Lalico?

NAPOLEÃO – O que há de ser? Chorar pitangas...

LAURA – Já sei. Não pode pagar o aluguel.

LALICO (*outra vez choramingando*) – Não me *hables ansim*; andamos afogados até os *gragomilos*, por isso não cumpri com os *pagamento* do *aluguer*. E vês? A Nastácia nem se achou de *corage* pra vir aqui...

LAURA – Ela sabe o que faz. E tu também, tio Lalico, que és um espertinho. O que fazes com o dinheiro?

LALICO – Perde-se todo!... Sim, não se vende mais nada... Todo mundo *pranta* batatas... por causa da guerra, todo mundo *pranta* couves, *ranebates*, *arabóbras* só pra não *comprá*... Leite? Não se pode mais *vendê*... Ovo? Chi... nem se fala em *tar* coisa. Quem pode ter criação com o preço do *mio*? E nem se fale em *queij*o e *quejandas*, pois não há mais leite *por mode os sindicato*...

LAURA – Cala-te! Sabes fazer conversa mole...

NAPOLEÃO (*a Laura*) – Eu já lhe disse que é impossível continuar assim.

LALICO – Bem; eu vou *dizê* isso pra *Nastaça* e ela *si* caso *quera*, *qui* venha *si* *entendê*.

LAURA – Não! A tua mulher não queremos aqui. Ela virá com o mesmo lero-lero. Virás tu mesmo e com os *caramingaus*.

LALICO – *Desandejo* isso estou eu (*Beijando a testa de Laura na despedida*). Fica-te com Deus minha filhotinha bonita, rebento dos Napoleões que todavia há de encontrar ainda um noivo que valha um pedaço! (p. 1-2).

Lalico acaba por tocar na questão que aflige não apenas Laura, mas todas as moças do Arraial: casar com quem? O único “bom partido” disponível no vilarejo está apaixonado por ela. Trata-se, porém, do estancieiro Generoso, na opinião de Laura, um homem “rude, mananzão e sem um tiquinho de graça. Ainda mais com os quarenta completinhos, sem ânimo para falar”.

As moças do Arraial ficam alvoroçadas com a notícia da chegada de um jovem engenheiro, de Porto Alegre, contratado para dirigir as obras de um “palácio”, que será levantado pelo Sindicato Rural, cujo projeto tem à frente ninguém menos que Saco Rotto. O coitado do engenheiro (Julião da Glória) é submetido a uma verdadeira maratona de jantares, almoços, festas... Homenagens, enfim. As mais entusiasmadas com a chegada do engenheiro à cidade são Fifi e Carola. Esta última sonha ver a filha “desencalhada”.

Antes que termine o 1º ato, Julião vai a casa de Napoleão, em companhia de Saco Rotto, onde espera ser apresentado a Carola e Fifi. Mas eis que tem uma agradável surpresa:

LAURA – Como!? Gustavo Serena neste povoado?

JULIÃO (*também numa exclamação*) – Quem vejo! Francisca Bertini!?

LAURA (*a Napoleão*) – Então, papai, não te recordas mais deste guri que ia sempre lá em casa de cara suja?

NAPOLEÃO – Então não hei de lembrar? (*Abraçando Julião*). Como vais, Julião?

JULIÃO – Muito bem, seu Napoleão. Que casualidade...

LAURA (*risonha*) – Gustavo Serena! Quem diria, hoje, o engenheiro Julião da Glória!

SACO ROTTO (*surpreso*) – Então *vocês* já se conheciam? Pára! Que isto é de romance: Tu... Eu... Guri... Gustavo Serena... Francisca Bertini... Estou *sericonfuso!*...

LAURA – Sim, titio, nos conhecemos desde a infância (*Para Julião, enquanto Carola e Fifi estão sobre brasas e fingem conversar*). Lembras-te quando imitávamos as principais cenas dos filmes da Bertini e no fim brigávamos? Tempos bons que se foram... (p. 12-13).

É o reencontro de dois ex-enamorados. Mais adiante, quando ficam a sós, fica-se sabendo de mais detalhes de seu passado: o namoro de ambos não chegou a prosperar em razão da posição social diferenciada de Laura, que, assim como seu pai, julgava Julião um “caça-dotes vulgar”. Laura explica, também, a razão de eles haverem deixado Porto Alegre, sem se despedir de ninguém: “Ficamos arruinados de um momento para outro e perseguidos pelos agiotas. Gastamos muito com a moléstia de mamãe, a queda do câmbio, maus negócios

de papai, a fuga dos amigos, tudo cooperou e era preciso reagir. Resolvemos vir para o Arraial onde nos restava esta casinha...” (p. 14).

Passados os dois meses que tinha se proposto a passar no Arraial e ansioso para se ver livre do assédio de Fifi (que, para ver Laura fora do páreo, inventou que a mesma estaria noiva de Generoso), Julião resolve retornar a Porto Alegre. Antes, irá participar de um chá que será oferecido em sua homenagem, na casa de Napoleão. Julião, porém, não partirá. E isso graças a Generoso que, num gesto de amor e abnegação, procurara Julião para lhe dizer que Laura jamais fora sua noiva. A história acaba bem não só para os dois, mas também para Generoso que, no final, brinda seu compromisso com Fifi.

Se os dramas de Carlos Alberto Minuto carecem de maior qualidade, a comédia *Julião da Glória* – a exemplo de *Delegacia das arábias* – possui uma trama bem urdida e elementos cômicos igualmente bem definidos. Além de terem vida própria, a maioria das personagens é dotada de humor e graça – principalmente, o gago e afetado Serapião e o camponês caipira Lalico, que torna muitas de suas frases quase incompreensíveis, por trocar as sílabas de lugar:

LALICO – *Discurpa, minina*. É tudo *proque* estou *escoirregando* pelo *candosso*...

Esse *labaio* pesa pra *carrocho* e vim tão *liroge* que *inté me o ar farta*...

JULIÃO (*espantado*) – O que quer ele dizer?

LAURA (*rindo*) – Não te disse que o criado falava o esperanto? Ele quer dizer: “É tudo porque estou escorregando pelo cansaço... esse balaio pesa pra cachorro e vim tão ligeiro que até me falta o ar” (*riem*).

LALICO – A *báfrica* bem podia *sê* mais *prétinho*.

LAURA – Ande, leve isso para dentro! (*Ao ver que Lalico fica olhando sem se mexer*). Vamos! Leve isso de uma vez. O que está olhando?

LALICO (*lambendo-se*) – *Si* me lambo todo na *butinesa* de tanta *quadalide* de *pitéfes*!...

LAURA (*a Julião*) – Já viste criatura assim tão lambisgóia?

JULIÃO – Eu não entendo o que ele fala: “Butinesa”, “Quadalide”, “Pitéfes”... Credo! (p. 34).

4.2.3 Outros gêneros, formas ou classificações teatrais

A exemplo do que ocorreu no período precedente, de 1931 a 1950, os autores locais continuaram atribuindo aos seus textos as mais variadas classificações: além do drama e da comédia, nos deparamos com pelo menos 14 “formas teatrais” distintas. Na revista foram 13 as experiências: Rubem Belém: *Na boca do monte* (1938), *Às urnas!* (1947) e *Ressurreição* (1947); Bolívar Fontoura: *Olha a faixa!* (1941); Paulo de Gouvêa: *Porto Alegre em grande gala* (1931) e *Na terra da fuligem* (1933); Marcelo de Lima Hornes: *Espalha... fatos & fitas* (1931); Ari Martins: *Mistura, mixórdia & cia.* (1931), *Moranginhos com creme* (1948) e *Coquetel de inverno* (1948); Carlos Alberto Minuto: *Balão de retalhos* (1945); Aparício Torelly: *O meu pedaço* (1931); e Décio Viana: *Caxias em flagrante* (1942).

Foram produzidas oito farsas breves, todas pela pena humorística de Erico Verissimo: *Os três magos****, *Criaturas versus criador***, *O cavalheiro na negra memória***, *Pigmalião***, *Quarteto sem sol***, *Tragédia numa caixa de brinquedos***, *A turba*** e *A bordo do “Megatério”*** (todas de 1932, com exceção da primeira, de 1931); nove “cortinas”, todas por Carlos Alberto Minuto: *O presente europeu**, *Ensaio geral**, *Praia do Laranjal**, *Fico com a maioria...**, *Passé lá em casa**, *Passar teimoso**, *Loló e Tutu**, *Não quis trabalhar* e *O baile da Marcolina* (todas de 1937, com exceção da primeira, de 1935); 27 *sketches* teatrais, sendo três de Erico Verissimo: *Um dia a sombra desceu***, *Quase 1830*** e *Como um raio de sol*** (todos de 1932); 12 de Telmo Vergara: *Uma hora na lua**, *Um pierrot**, *O aparelho de ouvir pensamentos**, *O primeiro poeta**, *O cérebro do dr. Lopes**, *Jonas, o profeta sentimental**, *Amor**, *A camisa do homem feliz**, *História de uma raposa**, *Papai Noel e a infeliz**, *Tragediazinha** e *A alma do filantropo** (todos de 1932); e 12 de Pery Borges: *O colar de pérolas*, *Sonhadores*, *Desafio sem viola*, *Homem de futuro*, *Eu lhe digo*, *O canto do cisne*, *O rádio como fator de educação*, *Roceiros*, *Falta de lembrança*, *Racionamento*, *Infidelidade* e *Sonho de amor* (todos de 1942).

Além dessas, tivemos experiências isoladas nos seguintes gêneros ou classificações: tragicomédia: Arnold Coimbra: *Caminho errado*** (1945); poema dramático: Sérgio de Gouveia: *O amor de Madalena*** (1941); burlesca: Octávio Dutra: *Rancho abandonado* (1936); episódio dramático: Manuel Faria Corrêa: *A bandeira farroupilha** (1948); “ato teatral ingênuo-filosófico”: Zeno Cardoso Nunes: *Um Judas insonte*** (1939); policial: Álvaro Delfino: *Estrelas em céu de chuva* (1948); ópera regional: Valter Spalding: *Ponaim** (1935); natalina: Álvaro Delfino: *Noite feliz* (1950); farsa: Telmo Vergara: *O busto do parque* (1946); fantasia: Carlos Alberto Minuto: *Orgulho de girassol*** (1935).³⁶

4.2.3.1 *Os três magos* – Erico Verissimo, farsa breve, 1931.

A farsa breve *Os três magos*, de Erico Verissimo, foi escrita em dezembro de 1931 e publicada, no mesmo mês, no *Diário de Notícias* (1972, p. 7). Ao lado de outros sete *sketches* teatrais de Verissimo, essa farsa integrou o 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, em julho e agosto de 1987, na Cia. de Arte, de Porto

³⁶ Todas as peças publicadas encontram-se assinaladas com asterisco (*). As informações sobre a publicação, bem como sua possível localização, constam em nota-de-rodapé, no Apêndice. Os textos analisados neste estudo encontram-se marcados com duplo asterisco (**).

Alegre, sendo depois levada a várias cidades do interior do Estado e, inclusive, ao Rio de Janeiro, onde participou de Festival Nacional de Teatro (prêmio de Melhor Ator, para Danilo Ferret).

Na “Nota crítica”, que antecede o texto, na edição de 1953, Verissimo diz que há na peça “um tom de *sophistication* – palavra que o cinema e a literatura de língua inglesa começavam então a pôr em circulação. É uma fantasia poética e sentimental sem muitos compromissos com a realidade” (1953, p. 190). Já na edição comemorativa de 40 anos de *Fantoches*, o autor observa que, “nesse tempo em Porto Alegre alguns rapazes sofisticados tomavam cocaína. Serrano com inclinações espartanas, nunca tive a menor curiosidade de provar desse alcalóide. Com relação a entorpecentes, meu único pecado foi o de ter escrito o conto que segue” (1972, p. 8). O que, de certo modo, explica a “viagem” em que, a convite do Poeta, são levadas a embarcar as demais personagens de *Os três magos*.

A história se passa na noite de Natal, em uma praça deserta – local em que três homens (denominados, simplesmente, 1ª, 2ª e 3ª personagens), reunidos pelo acaso, falam de sua vida desafortunada e acabam rememorando o seu passado. A 1ª das três personagens é poeta; a 2ª, proxeneta; e a 3ª, ladrão. O poeta (Verissimo lembra que, nos seus “tempos de moço, nas pequenas comunidades do interior o poeta era uma figura considerada ridícula”) já se encontra em cena, quando a peça principia. Seu jeito de falar é indicativo de que tenha acabado de “tomar cocaína”, para usarmos a expressão do próprio autor. E é exatamente à procura do alucinógeno que está a 2ª Personagem:

2ª PERS – O senhor tem?...

1ª PERS – Que é?

2ª PERS – Diga logo: tem?

1ª PERS – Não entendo... Explique-se.

2ª PERS (*cochichando*) – O pó...

1ª PERS – Coca?

2ª PERS – Coca.

1ª PERS – Está enganado.

2ª PERS – Então o senhor não é?...

1ª PERS – Não sou.

2ª PERS – Desculpe. Pensei... Assim falando sozinho, de noite... “Por entre o pó branco...”. Desculpe.

1ª PERS – Eu falava no pó branco das estrelas, compreende?

2ª PERS – E a coca não será o pó branco lá dos outros mundos?...

1ª PERS – Talvez. Mas quem é o senhor?

2ª PERS – Sou uma cousa muito feia. Os jornais combatem todos os dias.

1ª PERS – Político?

2ª PERS – Não. Tenho uma profissão esquisita. Nunca queira ser o que sou. Não vê que... ora! O senhor sabe... Costumam chamar... ora! Proxeneta.

1ª PERS – É pena...

2ª PERS – E o senhor que é?

1ª PERS – Oh! Não digo, tenho vergonha.

2ª PERS – Diga logo...

1ª PERS – Enfim...

2ª PERS – Vamos, diga...

1ª PERS – O senhor não vai fazer troça?

2ª PERS – Não. Pode dizer.

1ª PERS – Pois eu sou poeta.

2ª PERS – É pena...

(*Entra a 3ª PERS. É um preto maltrapilho*).

3ª PERS – Licença?...

(*Senta-se também no mesmo banco. Há um longo silêncio. Às vezes uma das três personagens suspira. Todos têm o ar acabrunhado*).

2ª PERS (*pra o preto*) – O senhor também é poeta?

3ª PERS – Não. Sou ladrão (1972, p. 10-11).

O barulho de festa (risos, retintim de cristais, gritos) e a música natalina, que vêm das casas vizinhas à praça, mexem com a sensibilidade do poeta, que propõe aos outros dois:

1ª PERS – Vamos brincar de Natal.

3ª PERS – Isso é besteira...

2ª PERS – Explique...

1ª PERS – Os reis magos eram três. Um era branco. Outro, moreno como bronze. O terceiro, negro como as noites vazias de estrelas.

3ª PERS – Isso não é fita de cinema?

1ª PERS – Nós somos os três reis magos. Eu sou Gaspar. (*pra 2ª PERS*) – Tu és Melquior. (*Pra o preto*) – E tu, Baltazar... (1972, p. 14).

Distribuídos os papéis, os três magos montam em seus camelos imaginários. Guiados pela estrela grande do Oriente, acabam parando diante de uma mulher pobre, sentada em um banco, com uma criança no colo. Diante dessa mulher, que se assusta e aperta o filho contra o peito, os três apresentam suas oferendas ao menino Jesus. Na pele de Gaspar, o poeta deixa aflorar toda sua amargura e pessimismo em relação aos homens:

GASPAR (*com voz estrangulada*) – Nós todos te trazemos também a nossa grande tristeza. (*Soluça*). Tu não devias ter nascido. Vais sofrer. Teu sacrifício será inútil. Os homens não compreenderão... (*Chora*).

MELQUIOR – Que é isso, Gaspar?...

GASPAR (*em delírio*) – Não, Jesus, não! Não te sacrifiques pela humanidade. Ela é ingrata. Sempre haverá desgraçados. O teu sofrimento será vão. Continuará a existir o ódio, a dor. Haverá sempre poetas, proxenetas e ladrões: (*Grita*) Não! Não! Eu tenho pena de ti, inocente! Não! (1972, p. 16-17).

No momento em que tenta arrancar a criança dos braços da mãe, Gaspar é preso por um guarda. A brincadeira termina. Vendo o companheiro sendo levado pela polícia, Melquior lamenta: “Coitado! O brinquedo acabou mal, mas foi bonito. Nunca mais me esquecerei disto...”. Antes de sair, Baltazar emenda: “Ao menos um dia na vida eu fui rei... Rei magro...” (1972, p. 18).

O pessimismo que transparece nas falas de Gaspar merece a seguinte reflexão, por parte do autor, na edição comemorativa de 40 anos, de *Fantoches*: “Era este pessimismo sincero... ou apenas uma atitude literária? Ser pessimista, como ser ateu, era uma atitude

mental considerada elegante. O otimista era o cretino ou o ingênuo. Em suma: o burguês” (1972, p. 17).

4.2.3.2 *Criaturas versus criador* – Erico Verissimo, farsa breve, 1932.

Criaturas versus criador – possivelmente, a mais divertida de todas as peças teatrais breves escritas por Erico Verissimo – foi levada à cena, pela primeira vez, no Teatro São Pedro, de Porto Alegre, em janeiro de 1933. A farsa voltaria a ser representada, inúmeras vezes, pelo Grupo Caixa de Pandora, em 1987, como parte do espetáculo *Fantoches*. Em 1997, a farsa seria escolhida para compor, com mais duas (uma de Luis Fernando Verissimo e, outra, de Silveira Sampaio), nosso trabalho de conclusão no curso de bacharelado em direção teatral do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, resultando no espetáculo *O marido, a mulher e o amante*, que foi representado na Sala Qorpo Santo, nos dias 19 e 20 de dezembro, daquele ano.

Na “nota crítica”, da edição de 1953, Verissimo escreve o seguinte:

Criaturas versus criador tem evidentemente um sabor pirandelliano. Seu tema ainda hoje me parece de primeira ordem, embora em 1930 fosse grande demais para os recursos intelectuais do moço da farmácia que andava então com a cabeça cheia de idéias absorvidas na leitura de “Le Conflit”, de Le Dantec. Duas frases da personagem feminina de *Criaturas versus Criador* (“Nós todos somos uns pobres bonecos” e “O drama estava escrito antes de nascermos”) constituem a nota tônica não só dessa farsa como também de muitas outras histórias que vim a escrever mais tarde (1953, p. 12).

Em nota à edição comemorativa de 40 anos, Verissimo faz questão de esclarecer que “a estória é de sabor pirandelliano, embora eu só viesse a ler Pirandello vários anos depois de escrever esta farsinha. É um caso de ‘influência de oitiva’” (1972, p. 81). Vejamos no que resultou essa “influência de oitiva”.

Se na mais famosa peça de Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor*, o ensaio de uma peça de teatro é interrompido pela chegada de seis pessoas, que se apresentam como personagens – nascidas da imaginação do autor, que depois se recusa a escrever sua história –, em *Criaturas versus criador*, temos três personagens (a Mulher, o Marido e o Homem que passa), que interrompem seu próprio ensaio, rebelando-se contra o autor e exigindo dele que altere o destino que lhes reservara; logo, que modifique o drama.

Na primeira cena, a Mulher (honesto e casada, como faz questão de frisar), ao abrir a janela de sua casa, numa manhã ensolarada, sente-se atraída pela visão de um homem que passa. Quase sem perceber, ela corresponde ao sorriso e ao cumprimento desse homem e,

quando se dá conta, o sedutor já está dentro de sua casa, se apresentando, sem rodeios e sem nomes: “Minha senhora, sou simplesmente um homem que busca o prazer...”.

Os argumentos a que recorre para seduzir a mulher são divertidíssimos e impregnados de uma filosofia cínica que, se aceita pelas mulheres, colocaria em xeque a célula básica da sociedade. Entre outras coisas, alega: “eu sou o homem que passa. O desejo, o prazer caprichoso de um momento. Nada mudará nem na sua pessoa nem nesta casa. Seu marido não ficará sabendo... Será o sonho de uma manhã clara... E então?” (1972, p. 86).

O que impede a mulher casada e honesta de ceder é a possibilidade de o marido retornar, inesperadamente, e surpreender os dois. Essa possibilidade, o Homem que passa a refuta e descarta, com o seguinte argumento: “Essa história de entrar o marido inesperadamente e surpreender a mulher nos braços do amante é cousa de romance, fantasia deplorável de escritor sem imaginação... Não há tal na vida”. Mas, eis que chega o marido...

A idéia de que tudo – que se leu ou viu, nessa primeira cena – é apenas um ensaio, só fica clara com a entrada do marido, na segunda cena:

O MARIDO (*entrando de chofre e relanceando o olhar pela sala*) – Céus! Mas o que é isto?

(*A mulher e O homem que passa, ainda colados um ao outro num beijo interminável, não dão pela chegada do Marido*).

O MARIDO (*depois de curta pausa*) – Esta cena foi mal jogada. Não deu efeito. Sou um péssimo artista. Vou repetir... (*Com entonação teatral*). Maldição! Horror! Adultério! Morte! (*O par amoroso continua imóvel*). Qual! Hoje estou infeliz... (*Caminha para os amantes, chega-se para O homem que passa e desfere-lhe violenta palmada nas costas*).

O HOMEM (*voltando-se rápido*) – Ui!

A MULHER (*quase desmaiando*) – Cruzes! Meu marido!

O HOMEM (*com calma*) – Naturalmente estou perdido... Perdidíssimo.

A MULHER (*pra O marido*) – Querido, não te zangues, eu explico... Este senhor... este senhor...

O HOMEM – Eu sou o homem que passa, o desejo louco e irrefletido dum momento, eu sou...

O MARIDO (*atalhando, brutal*) – O senhor é um homem morto. (*Tira do bolso um revólver e aponta-o na direção do peito do outro*). Não se conpursca – digo – não se conpursca um lar impunemente! (*Preme o gatilho. O revólver faz – pum!*).

O HOMEM (*discretamente*) – Aaaa! (*Leva a mão ao peito e cai, com muita decência, sem perder a linha*).

A MULHER – Santo Deus! Que horror!

O MARIDO (*diabólico*) – Agora tu, esposa infiel!

A MULHER (*de joelhos, desgrenhada*) – Perdão, amor, perdão! Pela nossa felicidade, pelos nossos filhinhos que ainda não nasceram, pel...

O HOMEM (*interrompendo-a*) – Não! (*Com voz chorosa*). Adeus, tranqüilidade! Adeus, serões ao pé da estufa, leitura de romances de amor, beijos de ternura! Adeus rixas de todo o dia! Adeus!

A MULHER (*chorando*) – Perdoa! Perdoa!

O MARIDO (*mais calmo*) – Não, não perdôo. É preciso que morras. Pelo menos é de praxe... A tragédia ficaria incompleta sem a morte da adúltera. Os jornais não me perdoariam; nem a Sociedade. Tens de morrer... (1972, p. 88-90).

Esta última assertiva do marido traído, apesar de, aqui, parecer engraçada, é verdadeira, conforme se pode verificar em pelo menos duas peças produzidas no Rio Grande do Sul, na primeira metade do século XX: no drama *O ultraje* (1901), de Joaquim Alves Torres, e na tragicomédia *Caminho errado* (1945), de Arnold Coimbra, ambos analisados neste estudo.

Nesta cena de Verissimo, além de o Marido traído não demonstrar qualquer inclinação para a tragédia (“Era da peça... O AUTOR meteu-me um revólver no bolso e me empurrou pra cena... Que culpa?”), a Mulher recorre ao destino para justificar seu comportamento adúltero (“Somos como bonecos. Era inevitável...”). Mas, então, o que fazer, para que o drama pudesse prosseguir? O Marido aceita a sugestão da Mulher, de desfazer tudo:

O MARIDO (*chegando-se pra O homem que passa*) – Cavalheiro, queira desculpar. Foi um momento de irreflexão. Agora estou sereno. Retiro a expressão... quero dizer, o tiro.

O HOMEM QUE PASSA (*levantando-se com dignidade e concertando o nó da gravata*) – Agradecido. Obrigadíssimo. (*Curta pausa*). Mas como fica o drama agora? Prejudicado? (*Todos se entreolham interrogadoramente*).

A MULHER (*radiante*) – Olhem! Uma idéia! Vamos chamar o AUTOR (1972, p. 92).

O autor entra em cena. Despótico, se recusa a alterar o drama. Revoltadas, as personagens decidem romper os fios que as prendem a ele, projetando-se para a vida:

O MARIDO (*levanta-se*) – Vingança! Vinguemo-nos do Autor! Não há mais lei! As criaturas não obedecem mais ao criador! (*Para O homem*). Amigo velho, beija esta mulher. (*Pra A mulher*). Querida, beija esse homem. Eu vou cair no mundo. Vi esta manhã uma menina que vale todas as filosofias do universo.

O HOMEM (*interessado*) – Olé! Conta-me lá isso depois...

A MULHER (*lançando-se aos braços do Homem*) – Que lindo romance pra uma manhã de sol!

O MARIDO – Adeus!

O AUTOR (*pra O marido*) – Mas cuidado, homem, cuidado. Cautela com a polícia, com as leis, com os costumes... Olha que lá fora as outras criaturas ainda não se revoltaram contra o criador... (1972, p. 97-98).

4.2.3.3 *O cavalheiro da negra memória* – Erico Verissimo, farsa breve, 1932.

Em *O cavalheiro da negra memória* – farsa que integrou o espetáculo *Fantoches*, levado à cena pelo grupo Caixa de Pandora, em 1987 – repete-se a situação apontada em *Noé* (“farsa bíblica”, analisada no capítulo precedente): a da segunda instância autoral. Erico Verissimo atribui ao poeta Faustino (“personagem que está em toda a parte”) a autoria da peça. Também a “influência de oitiva”, de Pirandello, pode ser notada nesta peça, segundo reconhece o próprio autor (1953, p. 142):

De quando em quando atravessam a cena de *O cavalheiro da negra memória* duas personagens que não foram arroladas no elenco. Cruzam uma pela outra,

miram-se com estranheza e cumprimentam-se com certa cerimônia. São os fantasmas de Hendrik Ibsen e Luigi Pirandello.

Além desses dois, cujas presenças são apenas sentidas, temos como personagens da peça o Autor (Faustino), o Cavalheiro da negra memória, o Regenerado e a Esposa – estes no palco, e mais: o Senhor grave, O 1º crítico, O 2º crítico e o Respeitável público, na platéia. Na abertura da cena, o Regenerado encontra-se confortavelmente instalado em seu luxuoso gabinete de trabalho, cercado por tudo que é capaz de proporcionar, ao ser humano, bem estar e felicidade: saúde, riqueza, mulher dedicada, filhos...

Mas eis que surge uma visita inesperada, que põe em risco seu sossego: o Cavalheiro da negra memória – que ameaça trazer à luz um passado sombrio, caso não ceda à sua chantagem. A exigência, para que não revele aos jornais um latrocínio cometido, há muitos anos, pelo Regenerado – que agora é diretor de um importante banco –, é a seguinte:

O CAVALHEIRO – (...) O que eu quero é simples... És diretor do Banco... Simplíssimo: apanha as chaves da caixa forte... tão fácil, não é? Depois... pinchas pra dentro numa maleta alguns pacotinhos... – bastam dois mil contos, não? Preparamos tudo de antemão... Mandas a tua mulher viajar pra lá da fronteira, compreendes? Depois fazemos a partilha... Mil pra cada um... Fica bem? E zás! Fugimos... Depois, um vapor pra Europa... Tão fácil, não? (1972, p. 121).

A Esposa, que a tudo ouvira atrás da porta, não só perdoa o marido pelo mau passo dado no passado, como ainda o encoraja a se livrar definitivamente do chantagista. Segundo ela, “o passado é uma sombra que se espicha sobre a vida do homem”. É preciso matar o passado. “E a solução... Não há outra... Paga um diabo qualquer... Uma noite, numa esquina... Uma punhalada...” (1972, p. 124). E é, então, que o Autor surge no proscênio (outra “pirandelliada”, diria Verissimo): “Respeitável público! Obrigado pela atenção. Peço quinze minutos de intervalo pra pensar e escrever o segundo ato”.

Dito isso, Faustino se retira e a ação se desloca para a platéia (o Cavalheiro da negra memória, o Regenerado e a Esposa não mais retornarão à cena), onde o Senhor grave e os dois críticos discutirão, com muita ironia e troca de farpas, se o Regenerado deve ou não aceitar a proposta da esposa. O Senhor grave é pela verdade. O 1º crítico defende a teoria da esposa. Já o 2º crítico entende que “o público não deve interferir, influenciando no ato da criação, em que o AUTOR é e precisa ser soberano. Que ele mova os bonecos como entende...”. Como não chegam a um acordo, a solução é chamar o Autor:

O AUTOR (*no proscênio*) – Que há?
 O 2º CRÍTICO – Caro confrade, diga alguma coisa pra evitar uma provável cena de sangue. Tire-nos da dúvida. O Regenerado aceita ou não o conselho da Esposa? Resolva. Evite o pugilato.
 O AUTOR (*quase embaraçado*) – Respeitável público! Confesso que ainda não achei a solução pra a história. (*Pausa. Pigarro*). Mas... (*Novo pigarro*)... como há na platéia duas correntes fortíssimas, extremadas, antitéticas... pra resolver o caso com

equidade, não desgostando nem A nem B, estou pensando em dar ao drama o seguinte desfecho:

O SENHOR GRAVE E O 1º CRÍTICO (*ao mesmo tempo*) – Qual é? Depressa!

O AUTOR (*lentamente*) – O Regenerado aceitou a sugestão...

O 1º CRÍTICO – Viva! O Regenerado aceitou a sugestão da Esposa. Venci!

O AUTOR (*continuando*) – ... aceitou a sugestão do Cavalheiro da negra memória... Roubou, não dois mil, mas três mil contos... Deu mil pra o cúmplice e fugiu pra a Europa. (*Ouve-se na platéia um enorme AAAH!!!*) No segundo ato a cena representa um rico compartimento do principesco castelo que o Regenerado comprou na Inglaterra. É noite. Muita luz no salão. Há recepção. Esperam-se muitos convidados ilustres. O príncipe de Gales comparecerá. (*Princípio de vaia na platéia*). A Esposa está ricamente vestida. Quando o pano sobe, a virtuosa dama está à janela, esperando por alguém ansiosamente. Esse alguém, meus senhores, é o amante. E sabem quem é o amante?

O SENHOR GRAVE – No mínimo o amante é o próprio príncipe de Gales. No meio de tantas monstruosidades não admira que você tenha engendrado mais esta...

O AUTOR – Pois o amante é o Cavalheiro da negra memória, que passa a chamar-se Cavalheiro da dourada lembrança. (*A vaia que neste ponto irrompe de todos os pontos do teatro é tão grande que motiva a suspensão do espetáculo*). (1972, p. 127-128).

À margem da página 125, da edição comemorativa de *Fantoches* (1972), Verissimo observa que “hoje se fala tanto em ‘participação do público’: pois, damas e cavalheiros, temos aqui um caso ocorrido, há quase quarenta anos”. De fato, esse é um detalhe quase inédito e significativo, cuja presença só nos lembramos de haver constatado, até o momento, no texto breve *Gargalhada sinistra* (1929), de Gomes Cardim, e que viria a se repetir na farsa breve *Pigmalião*, do próprio Verissimo, que veremos na seqüência.

4.2.3.4 *Pigmalião* – Erico Verissimo, farsa breve, 1932.

Pigmalião é uma farsa breve que mistura dois gêneros literários: o drama e a prosa. Na edição comemorativa dos 40 anos de *Fantoches*, Verissimo faz a seguinte observação: “Na época em que escrevi este conto eu só conhecia de ‘oitiva’ o *Pigmalião* de Bernard Shaw” (1972, p. 151). Estamos diante de outro texto em que o “sabor pirandelliano” é sentido. Não consta que a cena tenha sido alguma vez representada. Além do próprio *Pigmalião*, a peça tem as seguintes personagens: Galatéia e o Elegante; e, na platéia, o Critiquinho, o Cidadão conspícuo e o Público. Repete-se, neste texto, não só o dilema do marido em *Criaturas versus criador*, mas também o deslocamento da ação, do palco para a platéia. E Verissimo cede lugar, novamente, ao poeta Faustino.

No prólogo da peça (em forma não teatral), o autor (Faustino) explica como os calungas surgiram e saltaram de sua cabeça, para assumir a forma humana e se transformar em personagens. A cada um dos calungas vai dando nome: *Pigmalião*, Galatéia e o Elegante. O primeiro deles, um artista, consegue insuflar vida a uma estátua: Galatéia. Imediatamente,

um grande amor une o artista e sua obra-prima. Os dois se casam. Porém, um dia, Galatéia conhece outro homem: o Elegante desconhecido.

Quando inicia o 2º ato, a inocente ex-estátua se encontra nos braços do amante:

GALATÉA – É esquisito. Meu marido é barbudo. Tu tens o rosto liso. Que cousa engraçada é o homem! Eu antes não sabia de nada, não via nada.

(*O Elegante desconhecido beija-a. Galatéia põe-se a rir perdidamente um riso de criança*).

O ELEGANTE – Como eu te quero!

GALATÉA – É curioso. Tu fazes em mim o que Pigmalião faz. Tu dizes pra mim o que Pigmalião diz! Todos os homens são assim? Que engraçada é a vida!

(*De repente aparece em cena Pigmalião. Vendo a mulher nos braços de outro, dá um rugido. O Elegante quase desmaia de susto. Mas Galatéia fica imóvel, sereníssima, como no tempo em que era estátua*).

PIGMALIÃO – Adúltera!

GALATÉA – Ué! Que é isso?

PIGMALIÃO (*Levantando os braços pro alto*) – Antes fosses estátua, antes fosses marfim, matéria bruta, imóvel, fria, morta...

GALATÉA – Que mal fiz eu? Vim pra vida sem conhecer nada... O primeiro homem que vi foste tu... Tu me beijaste, eu te beijei... Tu me disseste “eu te amo” e eu te respondi: “eu te amo...” Depois apareceu este sujeito. Fez tudo o que fizeste, disse tudo o que disseste. Eu não sabia de nada. – Que culpa tenho?

PIGMALIÃO (*desesperado*) – Vênus! Vênus! Perdi a minha Galatéia, o meu sonho, o meu amor, a minha obra de arte! (1972, p. 156-158).

Neste ponto, o foco da cena se desloca do palco para a platéia. O Critiquinho defende que “Galatéia devia ter permanecido estátua, porque assim pertenceria tão somente ao escultor”. O Cidadão conspícuo reage: “Deixemos de literalices. Não perturbemos o drama (...). Senhor Pigmalião, cumpra o seu dever de cidadão honrado. Lave com sangue o seu nome manchado. Morte aos adúlteros!” (1972, p. 158-9).

Aqui, o destino dos amantes é distinto daquele dos de *Criaturas versus criador*: com golpes tremendos, Pigmalião decepa-lhes as cabeças. Sob a vaia do público, “os corpos das vítimas têm atitudes horripilantes... contorcem-se, esguicham sangue, rolam...”.

4.2.3.5 *Quarteto sem sol* – Erico Verissimo, farsa breve, 1932.

Segundo Verissimo, “ao preparar os contos que deviam aparecer reunidos no livro *Fantoches*, o autor omitiu deliberadamente *Quarteto sem sol*. Não me perguntem por quê” (1953, p. 42). A exemplo do que ocorre em *Noé*, *Criaturas versus criador* e *Pigmalião*, mais uma vez a autoria e condução da trama são conferidas ao poeta Faustino. *Quarteto sem sol* teve sua primeira montagem ao integrar o espetáculo *Fantoches*, levado à cena pelo grupo caixa de Pandora, em 1987.

Quando a “ação” começa (1º Movimento – Adágio), o poeta Faustino está sentado à sua mesa e tem, diante dos olhos, três retratos: o de Tagore, o de Shaw e o de Beethoven.

Insone, encontra-se, literalmente, contando as horas. Desta vez, no lugar dos calungas, que saltam de sua cabeça em *Pigmalião*, as três figuras citadas aceitam o convite do poeta para uma pândega, projetando-se dos quadros para a vida. É o 2º Movimento – *Allegro ma non troppo*:

FAUSTINO (*deslumbrado*) – Viva! (*Subindo pra cima da mesa.*) Senhores! Vamos brincar de lado-do-avesso. Nesta festinha íntima revelaremos tendências opostas às que possuímos... ou pelo menos às que revelamos ao respeitável público. Ser eternamente a mesma coisa não tem graça. (*Sensação no auditório.*) Quer dizer que Shaw – o travesso, o irreverente – vai fazer o poeta ingênuo e maternal. Beethoven passa a ser o intérprete das últimas criações do nacionalismo Sinhô. E Tagore vai virar valente, incendiário, fera... (1953, p. 45).

No 3º Movimento (*Allegro molto espressivo*), Shaw recita um poeminha ridículo, intitulado “Bebê, poema”, e Tagore profere um discurso incendiário:

TAGORE (*adiantando-se, com punhos cerrados, olhos chispantes, ar de boxeador*) – Corja! O que vale a vida é o braço. Comigo é na madeira. Olho por olho, dente por dente. A liberdade da Índia será um fato. Nada de resistência pacífica. Ferrrrro! Ghandi é um santo. Mas eu não tenho sangue de barata. Quero é baderna grossa! Guerra! (*Dá uma punhada o ar.*) Tragam o rei Jorge que *lo* arrebento! Que venha um inglês qualquer que eu quero amassar (1953, p. 46-47).

A peça termina com Beethoven tocando (e os quatro cantando) um sambinha da época, intitulado *Na Pavuna*, num cravo imaginário.

Na “nota crítica”, que antecede a peça, consta:

Quarteto sem sol dá bem uma idéia do espírito de gaiatice e irreverência que animou muitas das farsas que o autor escreveu no princípio de sua carreira literária. O homem que absorvera o “humour” britânico através de Machado de Assis e Bernard Shaw, nesta fantasia carrega de tal modo nas tintas, que a coisa toda toma um caráter positivamente cômico, mas duma comicidade desbragada de circo de cavalinhos (1953, p. 42).

4.2.3.6 *Tragédia numa caixa de brinquedos* – Erico Verissimo, farsa breve, 1932.

Apesar do termo “tragédia” que a peça traz no título e do “morticínio” de que são vítimas praticamente todas as “personagens” de *Tragédia numa caixa de brinquedos*, trata-se de uma farsa, segundo as palavras do próprio Erico Verissimo:

Com esta farsinha fica encerrado o livro que leva o título geral de *Fantoches*, o qual por sua vez marca o fim de uma fase na carreira dum contador de histórias que, já saturado de tanta fantasia e tanta fuga da vida, procurava aproximar-se das criaturas de verdade e de seu mundo (1953, p. 240).

A verdade é que, depois de personagens ficcionais que se libertam da tutela do autor, para ganhar a vida e as ruas; de figuras que se projetam de quadros; de calungas que saltam da cabeça de um poeta, etc., nesta peça – que não consta haver sido alguma vez representada – Verissimo continua evitando as personagens de carne, osso, sangue e nervo. A ação, agora, se

passa dentro de uma caixinha de brinquedos. As “*dramatis personae*” (como ele as chama) são: a Bruxa de pano, a Boneca de louça, o Polichinelo amarelo, o Palhaço bobo, o Capitão chumbo, o Arlequim mil cores, o Balão dourado e o Urso (com musiquinha na barriga).

Trata-se de uma historinha breve e singela, quase infantil. A Bruxa, velho amor de Arlequim, sente que o está perdendo para uma concorrente recém chegada: a Boneca de louça. Enciumada, pede emprestada a espadinha ao Capitão. Com ela, decepa a cabeça da Boneca de louça. Arlequim mil cores, desvairado, arrebatada a espada das mãos da Bruxa de pano e com ela vara o peito da assassina. Em seguida, volta a arma contra o próprio peito, cravando-a no coração. No final, a única criatura que sobrevive à hecatombe é o Palhaço bobo.

A peça termina em forma de prosa. Nenê, a dona da caixinha e dos brinquedos, ao se deparar com toda aquela destruição, atribui a catástrofe à ação de um rato.

4.2.3.7 *A turba* – Erico Verissimo, farsa breve, 1932.

Apesar de não haver sido incluída na edição original de *Fantoches*, *A turba* (inspirada na leitura dos *Drames Philosophiques*, de Renan) foi produzida juntamente com as demais peças. Também nesta farsa breve, que não consta ter sido representada, Erico Verissimo reforça a crença de que o homem não é senhor de seu destino. Isso é dito tanto no início – “Bonecos que passam pela vida movidos pela Grande Força desconhecida” (1953, p. 70) – quanto no final da peça – “Qual! Somos mesmo como bonecos!” (1953, p. 77). Segundo Verissimo, *A turba* ilustra muito vivamente os temores e reservas que o próprio autor tinha com relação às massas.

A turba tem três atos. No 1º e no último temos a presença de duas personagens apenas: o Mestre e o Discípulo. No 2º ato, além do Discípulo, temos o Gorjadaço, o 1º, o 2º e o 3º Imprudentes, o Rapazote, A turba e várias “Vozes”. No início da cena, o Mestre e o Discípulo encontram-se no gabinete de estudo do primeiro, que medita, enquanto o Discípulo lê. Já é tarde da noite quando o Discípulo interrompe a meditação do Mestre, para revelar seu fascínio pela oratória: “Um dia inda hei de ser orador. Orador político. Mas não quero o ambiente acanhado das câmaras, dos parlamentos. (...) Ar livre! Praça pública! A turba” (1953, p. 69).

O Mestre, homem experimentado, alerta que, nesse caso, grandes decepções lhe estarão reservadas: “Não há nada no mundo mais inconveniente e absurdo que a multidão. (...) Não pensa. Tem a mentalidade de rebanho. Pra onde corre um, correm dois... Desaparece o indivíduo – para dar lugar a esse monstro terrível e bronco que é a turba” (1953, p. 70).

Como o Discípulo não concorda com o pensamento do Mestre, este resolve contar-lhe uma história, através da qual o Discípulo “poderá ver claramente o espírito das multidões, os seus ímpetos, as suas paixões. Ficção, naturalmente. Mas ficção baseada em fatos reais que a gente todos os dias está lendo nas gazetas”. Enquanto ouve a história, o Discípulo adormece, sendo transportado, pelas palavras do Mestre, para Bonecópolis, capital da república da Fantochelândia, onde, cercado por uma turba excitada, Gorjadaço discursa numa praça, exigindo a deposição dos governantes. Na opinião do orador, só um homem seria capaz de devolver a dignidade ao país: “o atual líder e futuro candidato à presidência da república: Romperasga!”.

O grande líder está para chegar a qualquer momento. Um telegrama, trazido pelo Rapazote, no entanto, frustrará as esperanças da turba. Quem lê, com voz sumida, é Gorjadaço: “Nosso querido líder barbaramente assassinado três tiros revólver quando viajava. Assassino fugiu protegido autoridades. Testemunhas afirmam sicário é ruivo, magro, baixo, olhos azuis. Desconfia-se assalariado governo. Vingança!” (1953, p. 74).

Eis que, naquele momento, um homem com aquelas características se aproxima, cauteloso, da turba. Aos gritos de “Morte ao assassino!” e “Vingança!”, o desconhecido é linchado. Quando Gorjadaço finalmente se aproxima, para identificar o assassino do grande líder, tem uma enorme surpresa: o corpo que jaz diante de si é o do próprio Romperasga. O Discípulo, que a tudo assiste fascinado, é apontado como o responsável pelo linchamento do líder revolucionário. Segundo o 3º Imprudente, teria sido ele que chamara a atenção para a aproximação de Romperasga. No momento em que está começando seu linchamento, o Discípulo desmaia. Quando finalmente acorda, aos gritos de “socorro!”, depara-se com o sorriso do Mestre, que “acompanhara”, em detalhes, o sonho do Discípulo.

Ainda que Verissimo dê a entender que seus textos, apesar da forma teatral, foram escritos mais para serem lidos que para serem representados, em *A turba*, o Mestre se volta para dar “uma explicação importante”, antes de sair de cena: “Respeitável público! Tudo quanto se passou foi brincadeira. Não levem a sério a farsa. Porque no fim de contas, não passa duma peça... Boa-noite!”.

4.2.3.8 *A bordo do “Megatério”* – Erico Verissimo, farsa breve, 1932.

A bordo do “Megatério” – pecinha por onde vagueia, segundo Erico Verissimo, “o espectro de Renan” e que assinala um arrufo que teve com a Democracia – poderia ser

interpretada, por quem desconhecesse o sentimento democrático e a simpatia que o autor nutria pelo socialismo, como um manifesto a favor da ditadura.

A farsa – “escrita pelo poeta Faustino, que nela expressa parabolicamente sua opinião sobre a Democracia”, segundo consta na rubrica inicial –, que jamais foi encenada, tem as seguintes personagens: o Comandante do dirigível, o Imediato, o 1º, 2º, 3º, 4º e 5º passageiros, os Outros passageiros e a Tripulação. A ação se passa a bordo da grande aeronave “Megatério”, que está fazendo uma excursão transcontinental. Relativamente ao local da ação, o autor explica que, por aquela época, passou pelo Brasil, causando grande sensação, o dirigível Zeppelin, num reide transcontinental (1953, p. 78).

Temos, de um lado, os passageiros; de outro, o Comandante do dirigível. Os primeiros passam seu tempo jogando xadrez e criticando o Comandante, principalmente, em razão de uma mudança de rota, que ele procura justificar: “Não tive outra alternativa. Ventos contrários. Sou responsável pela boa marcha desse monstro. E pela vida dos passageiros” (1953, p. 80).

Diante de nova alteração no roteiro, que frustra os passageiros – que planejavam ir ao *Derby Club* da cidade X, para assistir ao *sweepstake* e apostar nas patas dos cavalos –, os mesmos resolvem se rebelar. “Somos a maioria e não nos ouve. Trata-nos como se fôssemos irracionais ou escravos. Ora, isto é contra os sãos princípios da Democracia”, reclama o 3º passageiro. Mesmo diante dos gritos de “Viva a Democracia!” e “Abaixo o ditador!”, o Comandante se mostra firme:

O COMANDANTE (*sereno*) – Bem. Está resolvido. Não desceremos em X... Sou o comandante desta aeronave: sei o que faço. A minha larga experiência e provada competência técnica me içaram a este posto. Tenho de zelar pelo “Megatério”. Sou responsável pelo bom êxito do reide. Não sou obrigado a pedir conselhos a quem não entende da matéria... Estou tranquilo. Não desceremos.

O 2º PAS. (*teatralmente*) – A idéia de liberdade não se sufoca tão facilmente, capitão, porque a Democracia...

O COM. (*interrompendo*) – Democracia? (*Desanda a rir sarcasticamente.*) (1953, p. 84-85).

No 3º ato, o cenário reflete os estragos da luta recente. Com o Comandante amarrado e amordaçado em seu camarote, quem assume – democraticamente escolhido pelos demais – o leme do “Megatério” é o 3º passageiro. “Não querendo incorrer nos mesmos erros do meu truculento antecessor, que não pedia conselhos a ninguém, pretendo consultar a maioria sobre o rumo que devemos dar agora ao nosso querido ‘Megatério’”, discursa o novo comandante, que, depois, complementa: “Cada cidadão terá o direito de dar a sua opinião. Em resumo: todos mandam” (1953, p. 85-86).

No 4º ato, o “Megatério” é sacudido por uma tempestade horrenda. Os motores param e a aeronave está completamente desgovernada. E, então, o 3º passageiro se lembra do capitão, que é logo trazido a sua presença:

O 3º PAS. – Comandante, por Deus, salve-nos! Salve-nos! Mande! Ordene! Nós obedeceremos.

O COM. (*com voz terrível*) – Nada mais posso fazer. Está tudo perdido!

O IMEDIATO (*entrando com espalhafato*) – O “Megatério” vai à gaita! (*Gritos. Urros.*)

O COM. (*rindo diabolicamente*) – Viva a Democracia! (1953, p. 86-87).

Se Verissimo tinha alguma resistência ou dúvida acerca do regime democrático de governo, essa o tempo se encarregaria de aniquilar, conforme seu próprio depoimento:

Alguns anos mais tarde [da passagem do dirigível pelo Brasil], um certo Adolf Hitler, cabo improvisado em capitão, tomou de assalto o comando “Zeppelin” do Terceiro Reich, conduziu-o como um ditador e, depois de causar a morte e a desgraça de milhões de criaturas, levou sua aeronave à ruína. Isso me parece uma resposta bastante expressiva dada pela vida às dúvidas do jovem autor de *A bordo do “Megatério”* (1953, p. 78).

4.2.3.9 *Um dia a sombra desceu* – Erico Verissimo, *sketch* teatral, 1932.

Pelo que conseguimos apurar, esta peça breve de Erico Verissimo jamais chegou a ser encenada. Segundo o próprio autor, “em *Um dia a sombra desceu* temos de novo um dramalhão em torno da hereditariedade” (1953, p. 152). Na edição comemorativa dos 40 anos de *Fantoches*, ele complementa: “Para o leitor de Le Dantec, o destino ‘funcionava muito’. E o leitor de Omar Khayyam achava que tudo estava escrito: os homens, tanto os sábios como os idiotas, não passavam de fantoches” (1972, p. 58). Na mesma edição, Verissimo faz ainda a seguinte observação: “Outra tragédia ibseniana” (1972, p. 55).

As personagens de *Um dia a sombra desceu* são: João, Paulo e o Médico. A ação se passa na sala da casa do primeiro. Em cena temos apenas João e Paulo. O Médico encontra-se no quarto, onde Maria, mulher de João, está em trabalho de parto. Vejamos a cena inicial:

JOÃO – Pobre Maria! Tem sofrido muito!

PAULO (*detendo-se na frente do outro*) – Ela bem merecia outra sorte.

JOÃO – Dizes bem. Merecia... Mas que queres? Ninguém pode com o destino. Tudo está escrito. (*Levanta-se bruscamente, segura Paulo fortemente pelos ombros.*)

Paulo, tu não podes compreender, tu não podes compreender!

PAULO – João, se um dia a tua mulher... (*Cala-se de repente, como se se tivesse arrependido do que começara a dizer.*)

JOÃO – Que é?

PAULO – Nada! Já me ia sair uma tolice... (*Sorri um sorriso forçado.*)

JOÃO (*sentando-se novamente*) – Eu daria a vida pra que esta hora não chegasse. (*Olha longamente a porta do fundo, que se acha fechada.*) Lá dentro... Quem sabe quanto estará sofrendo?... (*Passa a mão pelos cabelos.*) Nunca, nunca devia ter chegado esta hora... O doutor disse que não tivesse cuidado... Mas, Paulo, tu me entendes, não é mesmo? Nunca devia ter acontecido isto... Um filho! Um filho meu... Meu! Com este sangue sórdido, com esta carne doente... (1972, p. 57-58).

Enquanto espera o nascimento do filho, João recapitula sua vida. Fala da “sombra” que levou, primeiramente, seu pai ao hospício; depois, a ele próprio. Ao retornar, só um amigo lhe restara: Paulo. “Mas um dia”, diz ele, “a sombra tornou a descer... Era a tara da minha raça, a herança da família... A sombra desceu. Tudo ficou escuro... A razão me fugiu... E me levaram mais uma vez pra o hospício” (1972, p. 60).

Pensando no filho que terá o seu sangue, a sua carne; na criaturinha que haverá de carregar sem culpa a sua miséria; que será, talvez, um idiota, sobre quem a sombra fatalmente descerá um dia... João toma uma decisão: “eu vou matar o meu filho”. Para evitar esse gesto extremado do amigo, Paulo revela ser o pai da criança. Para alegria de João, o filho nasce morto.

No fim da peça, Verissimo faz constar a seguinte nota: “Quarenta anos depois deste dramalhão não consegui ainda descobrir de quem era o filho... Uma idéia! Eu entro em cena intempestivamente e exclamo: – Sou eu o pai da criança! Ha-ha-ha!” (1972, p. 65).

A exemplo de Ibsen, Machado de Assis também andou, claramente, dando uma passada pela cena, não só pelo enigma em torno da paternidade, mas também pela frase “uma criaturinha que vai carregar sem culpa a minha miséria”.

4.2.3.10 Quase 1830 – Erico Verissimo, *sketch* teatral, 1932.

Quase 1830 teve sua primeira representação no Instituto de Belas Artes, de Porto Alegre, em 1956. Voltou a ser encenado em 1987, quando integrou o espetáculo *Fantoches*, montagem do grupo Caixa de Pandora, da Capital. Se nas demais peças Erico Verissimo tentou esconder o seu sentimentalismo por trás de uma cortina de sátira, cinismo e irreverência, em *Quase 1830* temos, segundo ele próprio escreve, “um tema romântico desenvolvido de maneira terra-a-terra, numa mistura de ironia e piedade” (1953, p. 118).

A essência da fórmula anatólica, ele só a repetirá uma vez: em *Como um raio de sol*, que veremos a seguir. As personagens do “drama sentimental” são: o Poeta (28 anos), a Mulher Feia (36 anos), a Senhora Gorda (40 anos) e o Vizinho Experimentado (50 anos). A ação se passa no quarto do poeta tuberculoso (tenhamos presente que a tuberculose, doença romântica, vitimou poetas como Casimiro de Abreu, Castro Alves e Gonçalves Dias, os dois primeiros, com apenas 21 anos de idade; o último, com 41).

O Poeta, moribundo, recebe a visita da Mulher Feia (única criatura a se preocupar com seu estado de saúde), em seu quarto de pensão. Quando a vê, começa a delirar. Confunde-a com a musa inspiradora de seus versos, que enfim chegou:

O POETA (*febril*) – Sim... Mas porque demoraste tanto? Não te lembras do meu verso? “Virás com a madrugada nova”. Já é dia... Lá fora o sol anda despejando ouro por toda parte, como um príncipe pródigo...

(*Os olhos do poeta ardem. A tosse lhe corta freqüentemente as palavras*).

A MULHER – Sossegue, mocinho, sossegue.

O POETA (*delirando*) – Tu és a Bem Amada. O meu sonho era tão maravilhoso que parecia impossível. Tu chegas... Porque não vens vestida de noiva? Porquê? É primavera. Lá fora as laranjeiras devem estar florindo... Não fizeste uma grinalda pra tua cabeça?

A MULHER (*desconcertada*) – Ora... Não fale tanto, vai cansar... O senhor está enganado... Eu sou a vizinha aqui do lado. Sossegue. Quer um copinho de leite? (1972, p. 142).

O Poeta recusa o leite; recusa o remédio... Recita um poema e, então, pede a Mulher Feia em casamento: “Antes que a noite chegue, antes que o céu floresça em estrelas, nós nos casaremos... Iremos depois bem juntinhos pelos caminhos. A voz do vento perfumado será a nossa marcha nupcial...”. Depois de declarar à Mulher Feia o seu amor e de exaltar uma beleza que só ele vê, o Poeta pede-lhe um beijo – um beijo que não se concretiza, pois o Poeta cai morto.

A dona da pensão (a Senhora Gorda), chamada pela Mulher Feia, só lamenta os dois meses de aluguel e a roupa lavada que o poeta lhe ficou devendo. O Vizinho, intimado pela comadre para cuidar do funeral, ao se deparar com o morto, observa: “Um poeta de cabeleira que morre tuberculoso. É raro. Palavra que é. Bem como nos romances à moda de 1830. Tudo, sem faltar nada... Até a garrafa com o toco de vela fíncado no gargalo” (1972, p. 146).

Após a saída do Vizinho – que redigira uma “subscrição”, visando a obtenção de dinheiro junto a almas caridosas, para o enterro do poeta –, permanecem em cena a Mulher Feia e a Senhora Gorda. Entre elas, o defunto. Enquanto a Mulher Feia lamenta a morte do homem que realizou o grande sonho de sua vida – o de um dia ouvir uma declaração de amor –, a Senhora Gorda responde ao pregão de um verdureiro, que se ouve da rua. O agudo contraste entre uma mulher que chora baixinho a mais profunda dor e outra que, aos gritos, encomenda batatas para o dia seguinte, chega a ser chocante.

4.2.3.11 *Como um raio de sol* – Erico Verissimo, *sketch* teatral, 1932.

A exemplo de *Quase 1830*, *Como um raio de sol* também foi representado no Instituto de Belas Artes, de Porto Alegre, em 1956. Nesta peça, segundo o próprio Erico Verissimo, “o autor faz uma nova excursão pelos perigosos caminhos do sentimentalismo” (1953, p. 160).

O Homem Triste (36 anos), o Pai (60) e a Filha (24 anos) são as personagens da peça, cuja ação se passa na varanda (o autor chama a atenção para o fato de que, no Rio Grande do Sul, “varanda” é a sala de jantar. Ou pelo menos era...) da casa do sexagenário, que recebe a visita do Homem Triste (trata-se de um professor de matemática, meio poeta, que há algumas semanas alugou um quarto na casa vizinha). O Homem Triste vem falar ao Pai sobre a paixão que sente pela moça que todas as tardes vê debruçada à janela que dá para o jardim da casa em que agora se encontra.

O Pai encoraja, freqüentemente, o Homem Triste (que é também tímido) a falar de seus sentimentos. No meio da conversa, o embaraço do rapaz faz com que, inconscientemente, lance mão de um livro que se acha sobre a mesa, cujo título lê em voz baixa:

O HOMEM – “Como um raio de sol”. Romance. (*Elevando a voz*). O senhor me desculpe, mas a sua filha entrou na minha vida como um raio de sol... Veja o título deste livro... É uma coincidência: bem como um raio de sol...

O PAI (*tristemente*) – Como um raio de sol...

O HOMEM – Assim é que, resumindo: eu... eu... amo a sua filha...

O PAI (*sereno*) – E acredita que ela o ama também?

O HOMEM – Oh!, meu caro senhor! Eu não ousou afirmar... Mas... sim... realmente, sou um homem triste, feio, sem encantos de espécie alguma... Mas todas as tardes na janela florida a sua filha... Por favor, não me olhe com essa cara tão triste, sim?

O PAI – Fale, meu amigo, fale...

O HOMEM – A sua filha me olhava muito, muito, fixamente... A princípio me pareceu que ela olhava pra nada, estava como que sonhando... Depois – todas as tardes aquilo se repetia – fiquei acreditando que... que os olhos dela estavam voltados pra mim... Que mal há nisso, não é mesmo?

(*Cala-se, ofegante. Torna a enxugar o suor que lhe roreja a pele do rosto. O velho esfrega as mãos tranqüilamente*).

O PAI – E agora, que deseja?

O HOMEM – Agora eu lhe venho pedir permissão pra me aproximar da sua filha...

O PAI – Meu caro, eu não o conheço. Sei apenas que é meu vizinho... Mas, mesmo que o conhecesse não permitiria...

O HOMEM (*interrompendo-o*) – Não permitiria?

O PAI – Não (1972, p. 47-48).

O Pai aconselha-o a esquecer sua filha, sob o argumento de que ela só seria capaz de trazer mais sombra a sua vida. Antes que o Homem Triste vá embora, sem entender a recusa do pai, que dissera haver simpatizado com ele, ouve o seguinte pedido:

O PAI – Espere... Faz de conta que ela é a felicidade. E a felicidade, meu amigo, não passa de uma mulher bonita que nos mira, debruçada a uma janela florida... Entre nós e ela há sempre um muro. Mas nunca, nunca devemos saltar esse muro. Porque a

felicidade só é bonita, só nos dá alegria de longe... Se todos os homens compreendessem isto não haveria tanta tristeza no mundo... (1972, p. 49-50).

Segundo Verissimo, até aqui “a pecinha se mantém nos limites do improvável, sem jamais descambar para o impossível. O momento perigoso é aquele em que surge em cena a Filha cega” (1953, p. 160). Eis a razão pela qual o Pai pedira ao Homem Triste que esquecesse sua filha. Se em *Quase 1830* temos um final em que se alternam os lamentos e soluços da Mulher Feia com os gritos da Senhora Gorda, que “dialoga” com o verdureiro, aqui temos um pai lendo, para a filha cega, um romance (*Como um raio de sol*), cuja história leva ambos a mergulharem numa tristeza infinita.

A exemplo de Luiz, de *A dama da noite sem fim*, a Filha cega também repete o clamor de Oswald, dos *Espectros* de Ibsen (“O sol... o sol...”): “Como um raio de sol... Oh! pai! Se eu pudesse ver a vida, se eu pudesse ver a minha casa, o meu jardim, as minhas rosas. Pai! Se eu pudesse te ver! Se eu pudesse ver o sol, pai! O sol! O sol!” (1973, p. 53).

Em *Como um raio de sol* o contraste agudo é suscitado pela rubrica final (que não chega ao espectador), que torna o soluçar da moça, e a cena como um todo, ainda mais comoventes: “Longe, na rua, um garoto passa cantando uma canção alegre. Cantam também pássaros no jardim. Os vidros da janela, as paredes da sala, os móveis, os cabelos da moça – tudo rebrilha na luz dourada da manhã” (1973, p. 53).

Com *Como um raio de sol* (e, também, com *Quase 1830*), Erico Verissimo demonstrou ser possível explorar um tema romântico com ironia, piedade, humor e romantismo... – sem jamais cair no lugar comum da pieguice, que marca boa parte do drama de seus contemporâneos, meio século após o fim do Romantismo.

4.2.3.12 *Orgulho de Girassol* – Carlos Alberto Minuto, fantasia em 1 ato, 1937.

Representada, pela primeira vez, no Teatro Guarany de Pelotas, “em grandioso festival organizado pela Sociedade Difusora Rádio Cultura”, no dia 17 de março de 1937, a “fantasia” *Girassol* (ou *Gyra-Sól*, na sua grafia original), de Carlos Alberto Minuto, tem as seguintes personagens: Girassol, Rosa, Hera, Violeta, Trevo, Saudade e Jardineiro.

Estamos diante de um longo e encantador poema em sextilhas rimadas. Apesar do autor ter classificado seu texto como fantasia, estamos diante de um apólogo, cujo “gênero literário”, a exemplo da fábula, tem como característica específica – e, talvez, principal – o alegorismo e o fundo didático. No presente caso, os animais, que desempenham um papel

especial nas fábulas e nos contos maravilhosos, dão lugar às flores e plantas, através das quais subentendem-se os homens.

A cena se passa em um jardim. Nele, temos várias meninas, vestidas com a cor da flor ou planta que representam. A peça começa com o jardineiro, requisitado pelo rei, despedindo-se das flores e plantas do jardim do palácio:

JARDINEIRO (*falando às flores*).
 Minhas florinhas, vós que tão queridas,
 Até bem pouco de brilho revestidas,
 Haveis os meus olhos encantado
 Recebei a nova que me pesa
 Dizer-vos que me chama a realeza,
 Em vista de ser grave o seu estado.

Eu também não sei se me ausentando,
 O remorso irá dilacerando,
 Este pobre coração envelhecido...
 Já estou bem doente e pouca sorte,
 Todo destino meu nesse transporte,
 Há de ser como o vosso, indefinido.

(*Falando à Violeta*)
 Violetas, de azul entre o suave
 Colorir de tintas, o mais grave,
 Ressalta o seu valor; em suma...
 A modéstia que representais louvamos,
 E a graça que então admiramos,
 Encontra-se no coração de cada uma.

(*Indo junto da Rosa*)
 Rosa, linda flor que a poesia,
 Guarda em seu caderno de magia
 Todo realce desde tempos idos.
 Flor que o sol de maio retempera
 Começado talvez na primavera,
 Ao vôo dos passarinhos divertidos.

O Trevo ali está, já se avizinha
 É uma planta que nasceu sozinha,
 E não precisa dos carinhos meus.
 A Hera continua alcandorada,
 A subir, subir, ei-la animada...
 A todas vós, o mais sincero adeus! (p. 2-3).

Sem a proteção de quem “a cativou”, como diria o Pequeno Príncipe, a delicada Violeta antevê seu irremediável fim. Principalmente, diante da ameaça que representa o “orgulhoso” Girassol. Apesar de alertado, pela Rosa, de que tudo na terra é passageiro, o Girassol só se dá conta disso quando a Hera, lá do alto, anuncia que o sol está se pondo no horizonte. Todas as flores e plantas vibram, na expectativa de ver o declínio do Girassol, que promete vingar-se por meio dos pequenos girassóis que haverão de nascer das sementes por ele espalhadas pelo jardim.

Assim que surgem os girassóis pequeninos, porém, com a ajuda do Trevo, a Hera – estendendo sua malha – imobiliza os mesmos. Antes que o orgulhoso Girassol morra, a delicada Violeta, auxiliada pelas demais flores e plantas, resolve “ressaltar o seu valor”, como lhe pedira o jardineiro, na despedida: decide contar ao Girassol a história de Nabucodonosor, imperador da Babilônia, e da rainha Nineve, cujas personagens, em razão de seu poder e riqueza, sentiam-se imortais e acima de Deus:

SAUDADE – O profeta dissera – e foi verdade:
 Babilônia com toda majestade...
 “Em cinzas se há de transformar”.
 E algum tempo passou, mas Deus não dorme
 E Babilônia num montão informe,
 Pode sua própria ruína contemplar (p. 14-15).

O garboso Girassol, finalmente, compreende que toda glória é passageira. Assim como Nabucodonosor, Nineve, a Babilônia... tudo na Terra passa!

GIRASSOL – Confesso-me vencido, porém, rogo:
 Dai aos girassóis pequenos desafogo,
 E não os maltrateis com opressão.

HERA (*Subindo a escada e vendo o clarão de um incêndio no castelo*):
 É tarde agora: tudo é revelia
 Morreremos todos por que é dia
 Da nossa também destruição.

Eis que avisto de perto a grande chama
 Um incêndio no castelo inflama,
 Por aqui, também há grande guerra!
 Morreremos todos. Eis definida
 A pequenez que representa a vida,
 Dos seres que vivem pela terra!

VIOLETA – Oh! Como é imensa a minha mágoa!
 Sinto a terra suplicando água...
 E as raízes numa febre ardente.

HERA – Caminham as labaredas incessantes
 E vaidades tombando agonizantes,
 Em cinzas se fazem lentamente.

ROSA – Eis o fim de um princípio desunido
 Eis um mundo em cinzas reduzido...
 Sem saber talvez porque viveu.

HERA – Eis o princípio do fim, eu considero
 Tanto orgulho, tanto brilho e esmero
 E não saber sequer porque nasceu.

(Todas as personagens baixam a cabeça como se o calor do fogo estivesse matando-as lentamente).

JARDINEIRO (*entrando*):
 É tudo findo; o castelo em ruínas.
 Extinguem-se as chamas assassinas,
 Mas está morta a floração querida.

Clarões e sombras; nuvens passageiras
 A cena das tragédias verdadeiras,
 Representada como em nossa vida! (p. 15-16).

“Por aqui, também há grande guerra”, frase que Carlos Alberto Minuto atribuiu à personagem Hera, parecia antever o desfecho da proliferação ainda maior do nazismo e do fascismo, após a guerra civil espanhola, e dos acordos que alemães, italianos e japoneses, então, firmavam. No Brasil, o clima era também de apreensão, não só pelo que acontecia lá fora: Getúlio Vargas, inspirado pelo autoritarismo dos dois principais líderes europeus do momento, preparava o golpe do Estado Novo. De modo que a “fantasia” tudo tinha a ver com a realidade do momento: “A cena das tragédias verdadeiras, representada como em nossas vidas”.

4.2.3.13 *Um Judas insonte* – Zeno Cardoso Nunes, “ato teatral ingênuo-filosófico”, 1939.

Apesar de somente ter sido publicado em 1985, o “ato teatral ingênuo-filosófico” *Um Judas insonte*, segundo consta na primeira aba do livro, foi escrito por Zeno Cardoso Nunes (nascido em 1917, em São Francisco de Paula), no ano de 1939. No mesmo espaço, o texto é apresentado conforme segue:

Trata-se de um ato teatral, de fundo filosófico, porém expresso de modo ingênuo e divertido, o que torna muito agradável sua leitura, mormente para a juventude. Nele o autor utilizou, com sua costumeira maestria, a redondilha maior, bela, colorida, fluente e espontânea, o que realça, sobremaneira, o encanto do texto.

Curiosamente, em duas das três peças, do período em análise, em que os autores recorrem à forma lírica – esta, de Zeno Cardoso Nunes, e *O amor de Madalena* (1941), de Sérgio de Gouveia (que será vista a seguir) – Judas Iscariote é a figura central. Ainda que se assemelhem também em outro aspecto (ambas as peças fazem a defesa de Judas, visto como um instrumento a serviço do poder divino), os textos são completamente diferentes na concepção.

No “ato teatral ingênuo-filosófico”, de Cardoso Nunes, que tem por personagens Jessi, Judas, Noel, um sargento e dois soldados, a ação se passa na atualidade e a personagem Judas não é, evidentemente, o verdadeiro Judas Iscariote; mas, sim, alguém que, para se aproximar da mulher amada (Jessi), “incorpora” essa personagem. Já no poema dramático de Gouveia, as personagens são Madalena, Jesus, Judas e dois soldados, e a ação se passa no tempo em que essas figuras bíblicas efetivamente viveram. Mas ocupemo-nos, por enquanto, apenas de *Um Judas insonte*.

A cena começa com Jessi falando de uma briga que teve, há pouco, em plena praça, com o noivo Noel, o que leva Judas a invadir a cena para fazer a sua própria defesa:

JUDAS – Há pouco, ali numa praça,
 eu tive a santa desgraça
 de ouvir, oculto e calado,
 a senhorita brigando
 com seu gentil namorado...
 JESSI – Meu noivo.
 JUDAS – Pois bem, seu noivo...
 JESSI – E que tem isso de mal?
 JUDAS – Nada. Dois noivos brigarem
 é um fato bem normal.
 Porém ouvi, senhorita,
 (*exaltando-se*)
 eu ouvi, e não consinto
 que esse fato se repita,
 pois isso me dói, me fere
 mais que a tala de um chicote
 – a senhorita chamá-lo
 para humilhá-lo, insultá-lo,
 de Judas Iscariote!...
 JESSI – Nisso não vejo razão
 para tanta exaltação.
 JUDAS – O que disse é uma maldade,
 é falta de caridade,
 é um desaforo sem fim...
 JESSI – Quem é o senhor afinal
 para, aqui na minha casa,
 estar discutindo assim?
 É preciso que se note
 que não sei quem é o senhor.
 JUDAS (*com ênfase*)
 – Sou Judas Iscariote,
 ao seu inteiro dispor (p. 14-16).

Noel aparece, para fazer as pazes com a noiva. Ameaça chamar a polícia, pois não crê que aquele homem possa mesmo ser Judas. Antes, porém, este último conta aos dois a sua história. Se em *O amor de Madalena*, de Sérgio de Gouveia, como se verá adiante, é Jesus quem faz a defesa de Judas, na peça de Cardoso Nunes é o próprio Judas quem se defende:

JUDAS [falando de Jesus]
 – O livro santo dizia
 que um amigo o venderia,
 como de fato o vendeu.
 E o tal amigo, fui eu.
 Não o vendi por malvado...
 fiz esse ato forçado
 pela vontade divina.
 Tudo assim tinha de ser.
 Eu cumpri o meu dever,
 Cristo cumpriu sua sina.
 Vendendo-o, comprei os homens.
 Está entendendo, menina?
 JESSI – Estou... Já não o condeno.
 Mas, mesmo assim, foi terrível
 ter traído o Nazareno...

JUDAS – Porém era necessário,
 para a salvação humana,
 o martírio do Calvário.
 Depois que a missão cumpri,
 inconsciente, obedecendo
 ao vaticínio tremendo
 das sagradas escrituras,
 só eu sei das desventuras
 amargas que eu padeci.
 Meu tormento foi maior,
 bem maior que o de Jesus!
 A ser sempre caluniado
 sem nunca na minha vida
 ter más ações praticado,
 eu preferira, mil vezes,
 ter sido morto na cruz! (p. 25-26).

Julgando aquele homem um louco, Noel acaba chamando mesmo a polícia. Mas, quando ela vem, acaba prendendo não a Judas, mas a Noel, por ter-lhe aplicado um trote (Noel acusara Judas de ser um traidor, cuja “vítima do crime, foi Cristo, Nosso Senhor!”. À sós com Jessi, Judas admite, enfim, não ser Judas: “Isso não foi bem comédia,/ tem algo até de verdade,/ porque, sendo um ser humano,/ eu tenho um pouco de Judas/ como toda a humanidade” (p. 40-41). Depois, revela porque resolveu representar aquele papel: “Foi porque gosto de ti./ Quantas vezes eu passava,/ nesta rua, procurando/ teu olhar que não me olhava./ Hoje, ao ver vocês brigando,/ tive uma idéia de luz;/ Entrei aqui imitando/ o vendedor de Jesus” (p. 41-42).

A representação acabou valendo a pena, pois Noel retorna para desfazer, definitivamente, o seu noivado. Pelo menos o Judas desta história acaba tendo um final feliz.

4.2.3.14 *O amor de Madalena* – Sérgio de Gouveia, poema dramático em 7 quadros, 1941.

Essa peça de Sérgio de Gouveia (1902-1965), filho de São Vicente do Sul, é assim definida por Moacyr Flores (1997, p. 104): “*O Amor de Madalena* (1941) é um poema dramático em versos alexandrinos, que tem como tema o amor de Judas pela bela pecadora, amor que faz com que venda Jesus, para ter dinheiro e comprar Madalena, que o repudia”.

A essa breve definição poder-se-ia acrescentar que as personagens principais – Madalena, Judas e Jesus – de *O amor de Madalena* (que traz o sub-título “Símbolos que vivem”) encontram-se inseridos num triângulo amoroso que não se fecha: Judas ama Madalena, que ama Jesus, que ama Madalena, mas que renuncia ao amor, para cumprir o seu destino.

Surpreende que a edição do texto não tenha gerado polêmica, já que, por aquela época, Erico Verissimo, por exemplo, sofria a perseguição de alguns representantes da Igreja Católica, da capital gaúcha (perseguição essa que é tida, ao lado do clima pesado do Estado Novo getulista, como a causa de sua mudança, com a família, para os Estados Unidos, em setembro de 1943), em decorrência da publicação de *O resto é silêncio* (1942).

Aliás, a temática explorada por Gouveia (e mesmo por Zeno Cardoso Nunes, dois anos antes, em *Um Judas insonte*), apesar de secular, parece não ter envelhecido. Recentemente, o romance *O código Da Vinci*, de Dan Brown, provocou polêmica, principalmente em sua versão cinematográfica, por cogitar a possibilidade de Madalena ter sido amante ou mulher de Jesus, de quem teria tido uma filha.

Sérgio de Gouveia dividiu seu poema em sete quadros. No primeiro deles, Judas revela, a São João, o seu amor por Madalena. A peça, porém, principia com um solilóquio:

JUDAS – *sozinho*

... é o Mestre, bem sei... e sua voz, tão mansa,
enche o povo infeliz de uma nova esperança.
Que me importa, porém, se dentro do meu tédio
eu não encontro paz nem encontro remédio!
Desespera-me o amor, castiga-me o desejo,
e enquanto, como um louco, eu mendigo seu beijo,
de joelhos, ela beija os pés do nazareno!
E aquele doce olhar, de que hoje me enveneno,
não volve sobre mim a sua mansa luz.
Ela vê tão somente os olhos de Jesus... (p.7).

No segundo quadro, é Madalena quem declara, a Jesus, o seu amor. Judas assiste à cena, às escondidas. A renúncia de Jesus ao amor de Madalena, merece de Judas o seguinte comentário: “De que vale ser Deus, se não tem coração” (p. 16).

No quadro seguinte, Jesus, sozinho em cena, admite seu amor por Madalena:

JESUS – (...) No rude itinerário
que me indicaste, pai, não hei de vacilar!
Pelos homens sem Deus meu sangue há de jorrar,
levarei minha Cruz, salvarei meus irmãos,
e verás, amanhã, milhares de cristãos
glorificando em Ti o filho de Bethlém!
Mas esta provação, meu pai, vai muito além
das forças que me deste!
(*Tristemente*) O meu olhar se turva
vendo, bela, tremer a doce e rósea curva
daqueles seios seus! E sentir o perfume
que sobe do seu corpo e vem pelo negrume
do seu cabelo, assim, suave, me envolvendo!
(...) Dá-me força, meu Pai! Faze com que eu resista
a esse fundo olhar que todo se contrista
na distância do meu! A essa boca nervosa
que se estende, febril, e se oferta, amorosa,
ao beijo que não dou!...
(*Soluçando*) Eu vacilo, porém...

Não te esqueças, meu Pai, que eu sou homem também!... (p. 19-20).

No quarto quadro, Judas tenta convencer Madalena a se afastar daquele Ser que ama como Deus, mas como homem lhe foge. Quando a ex-meretriz fala sobre o significado de Jesus, não só para ela, mas para toda humanidade, Judas, além de dizer que não crê Nele, ainda O renega: “Ele fala do céu, de um céu à cuja porta/ abandona-se tudo, amor, felicidade,/ esperança, ilusão... Preferi-lo quem há de?” (p. 29).

No quinto quadro, desprezado por Madalena e vendo dois soldados à procura de Jesus, que cogitam a possibilidade de pagar em troca de uma informação, Judas resolve denunciá-lo:

JUDAS – Eis aí um caminho... O Mestre denuncio.
Do ouro que me couber, galhardo e luzidio
um presente farei à minha Madalena.
Nem há que vacilar, nem há de que ter pena,
ninguém pode dizer que fui um traidor!
Jesus, ah! ele sim! Roubou o meu amor!
E se ele é mesmo Deus, como crê-lo nos faz,
que de Herodes se livre e suplante Caifaz! (p. 38).

No sexto quadro acontece o encontro de Jesus e Judas. O primeiro fala do papel irremediável a ser cumprido pelo segundo: “Teu destino é pecar, para que a Humanidade pudesse se salvar...” (p. 44). Ante a aproximação dos soldados, Judas tenta se afastar de Jesus:

JUDAS – Senhor, eu vou seguir... Ides orar, por certo
Não vos quero deter...
JESUS – O meu fim está perto.
Trouxe, cada um de nós, um destino a cumprir.
É a lei de meu Pai, não podemos fugir.
O meu hei de cumprir com as forças que me deu
e tu, meu pobre irmão, deves cumprir o teu!
JUDAS – Obrigado, Senhor! Esperarei meu dia,
vossas palavras dão uma nova alegria
ao pobre pecador... Intercedei por mim
e deixai que eu vos beije e nesse beijo, assim,
selai vosso perdão! É tudo que eu desejo...
JESUS – Acabas de salvar o mundo com teu beijo... (p. 45).

No sétimo e último quadro, Cristo, já ressuscitado, encontra Madalena aos prantos: ela chora sua morte. É preciso que Jesus diga quem é, pois Madalena não O reconhece. Eis o diálogo final:

JESUS – Levanta-te, mulher! É que hoje nova luz
teus olhos ilumina... A tua compreensão
é mais alta e mais pura... Abri-te à Perfeição
o caminho do sol que, infinito, se vai
subindo, como irei, ao Reino de meu pai!
O mundo é muito vil e a força deletéria
dos pecados impõe a fúria da matéria
à fraqueza de quem o espírito renega.
É cego o coração e a consciência cega
se deixam seduzir... Eu te digo a verdade!
MADALENA (*chorando*) – Sou apenas mulher...
JESUS (*erguendo-a*) – Tu és a Humanidade... (p. 50).

4.2.3.15 *Caminho errado* – Arnold Coimbra, tragicomédia em 4 atos, 1945.

Dentre as três peças de Arnold Coimbra, que tivemos oportunidade de ler e analisar neste estudo, *Caminho errado* (1945) é, sem dúvida, a menos atrativa. Cai na vala comum de uma situação trágico-romântico-sentimental que, ainda que esteja em sintonia com seu tempo, é prejudicada pela imobilidade do cenário, pela repetição de frases e lugares comuns e pela falta de vivacidade da ação. Coimbra retoma uma temática anteriormente explorada por Joaquim Alves Torres, no drama *O ultraje* (1901): a do adultério feminino. Acrescenta-lhe, contudo, um aspecto que torna a situação do herói ainda mais dramática, digamos assim.

A exemplo da Talitha, da peça homônima de Arthur Pinto da Rocha, e de Walter, de *Cego de amor!*, de Carlos Cavaco, o protagonista de *Caminho errado* (Silvio) também é cego. Mas não é na cegueira do herói que reside a tragicidade da peça. O trágico não está, igualmente, no adultério. O trágico resulta do abandono final de Helena e, principalmente, do seu suicídio. Já o cômico – que levou seu autor a classificar a peça como “tragicomédia” – fica por conta da criada, Margarida, e de seu namorado, Xirú.

Uma longa carta, manuscrita – redigida em Rio Grande e datada em 5 de agosto de 1945 –, endereçada à “meritosa atriz e distintíssima patricia”, Bibi Ferreira, precede a cópia do texto datilografado, que obtivemos junto à SBAT. Por meio dela, o autor encaminha a peça à apreciação da atriz, na esperança de que ela venha a encená-la. Na carta, fala de sua peça *Pé-rapado*, encenada por Renato Viana, no palco do Teatro São Pedro, de Porto Alegre, três anos antes; informa que Iracema de Alencar representou sua *Ivana das carapuças*; que seu “grande amigo Procópio Ferreira” (pai de Bibi) lhe teria transmitido a reafirmativa de que viveria seu *Professor Kaamur*; e que, naquela data, estaria remetendo nova sátira, especialmente escrita para ele (Procópio) – “esse grande *ele* do teatro nacional”.

Quase no fim de sua missiva, Coimbra escreve o seguinte: “Ilustríssima Snha. Bibi, se *Caminho errado* merecer a sua consagrada interpretação, exultarei e, se esta peça não merecer o vosso repertório não haverá recalque por parte do autor banido”. Como anteriormente havia enviado à atriz “um exemplar, sob registro”, de sua peça de estréia, *Pé-rapado*, “sem que, no entanto, fosse comunicado, pela ilustre destinatária, o recebimento”, o autor solicita retorno: “É grande favor me informar, telegraficamente, o recebimento da peça. Creio que, dentro de alguns dias, a senhorinha terá possibilidade de, já sindicada a peça, me cientificar vosso *verdictum*”. É bem provável que a futura grande dama do teatro nacional jamais tenha respondido a carta de Coimbra.

A peça não chegou a ser editada e não consta que tenha sido, alguma vez, representada. *Caminho errado* – que se passa na atualidade e tem cenário único nos quatro atos (uma luxuosa sala-de-estar, na casa de Sílvio) – tem as seguintes personagens: Sílvio (32 anos), Helena (24), Margarida (23), Xirú (30), Lauro (35), Gilda (22), Amélia (57), Nogueira (61) e Rafael (65).

A peça começa, segundo esclarece o autor na rubrica, com a criada, Margarida, lendo (reparem que a criada de Carlos Alberto Minuto, em *Sônia ou o homem que voltou do passado*, não é a única a nutrir o gosto pela literatura!) – enquanto a cortina sobe e ao som de um exímio violino – “em um livro de minha autoria, *Folhas mortas*, a produção *Deslumbramento* e que é trasladada para aqui para devidos fins”. Trata-se de um poema de qualidade duvidosa, que é aplaudido pelo namorado Xirú: “Bravos! Bravos! Parecia-me até que eu já estava vendo você declamando em um teatro. Isso é bonito, mas preferia que você cantasse um samba” (p.2, 1º ato). Apesar do nome, Xirú, como se vê pela preferência musical, não é uma personagem gaúcha.

Através dos criados, fica-se sabendo que Sílvio, o patrão, é cego, e que sua mulher, Helena, anda traindo-o com seu próprio amigo e médico, Lauro:

MARGARIDA – Duvido que seu Sílvio torne a enxergar. Pois sim! O seu assistente é boa busca! Você tem visto como aquele pinóia anda todo caído para o lado de dona Helena?

XIRÚ – Claro que vi. O cego é o patrão, e não eu!

MARGARIDA – Eles andam sempre por aí com as mãos engatadas.

XIRÚ – E não são vagões nem nada.

MARGARIDA – Andam tapeando o pobre cego.

XIRÚ – Não enxergar é a felicidade do desgraçado.

MARGARIDA – Os cegos não vêem, mas prevêem. O pobre do seu Sílvio estima muito o tal doutor Lauro, confia nele...

XIRÚ – Cegamente!

MARGARIDA – Aí vem eles, os concubinos.

XIRÚ (*estranhando o termo*) – Concubinos?!

MARGARIDA (*fina*) – É como se chamam os amantes em linguagem de salão.

XIRÚ – Oh! morena eloqüente! (p. 2, 1º ato).

A exemplo dos empregados, a mãe de Sílvio, Amélia, também está a par das infidelidades de Helena. Para poupá-lo do sofrimento, todos escondem-lhe a verdade. Enquanto aguarda a data da cirurgia, que poderá lhe restituir a visão (ele está cego há oito meses), Sílvio recebe em sua casa, diariamente, a visita de Gilda, uma ex-aluna de violino, que se tornou “celebridade” e que passa seu tempo, em cena, enaltecendo o talento do mestre e garantindo a sua cura.

Já no 3º ato, Helena, sentindo-se vigiada, consegue “expulsar” de casa a sogra, que faz o filho crer que está se ausentando em razão de uma depressão nervosa. No início do último

ato, a cirurgia é o assunto de Helena e Lauro. O médico confessa-se um fracassado, pois Silvio não teria voltado a enxergar. Logo, porém, se saberá que Silvio enganou a todos:

SILVIO – Eu vi com os meus próprios olhos! (*Tira os óculos escuros que usa permanentemente*) Eu vejo! Xirú, estás com uma calça (*diz a cor*) e um casaco (*cita a cor*). Margarida, estás (...).

MARGARIDA – O senhor vê mesmo!! Graças a Deus!...

XIRÚ – Então o senhor me desculpe por eu sempre lhe mentir, dizendo que eu e Margarida não estávamos pertinho um do outro. Desculpe... é que nós ficávamos constrangidos.

SILVIO – Há cinco dias, quando o doutor Lauro me tirou as gazes e o algodão dos olhos, lá na biblioteca toda iluminada de vermelho, eu disse nada enxergar. Mas eu via ligeiramente a silhueta das coisas, depois comecei a divisar os contornos dos objetos. E pouco depois que eu dissera nada enxergar, vi uma sombra se juntar a outra sombra... eram eles. Eles!... Helena e Lauro. Sofri até que meus olhos pudessem resistir à luz ampla do meio-dia!

MARGARIDA – E o que pretende fazer, seu Silvio? Lembre-se de dona Amélia.

SILVIO – No meu silencioso suplício, lembrei-me de Deus e de mamãe. Não disse a vocês que tornei a enxergar porque eu queria completo segredo. Revelo isso agora que faltam poucos minutos para eu partir.

XIRÚ – O senhor vai partir?

SILVIO – Vou para Monte Alegre, para junto de mamãe... esquecer tudo para reviver depois outra vida, a vida que eu tenho direito de viver (p. 2, 4º ato).

Para Monte Alegre irão, também, Margarida, Xirú, o general Nogueira (há anos, apaixonado por dona Amélia) e, é claro, Gilda. Com eles, segue a promessa de felicidade para os três casais. Antes de partir, Silvio deixa para a esposa uma carta, que ela logo encontra e lê na presença do amante:

“Confesso que tenho piedade de ti porque não tardarás a ser mais uma desgraçada. Enxergo e pude ver com meus olhos a infâmia que praticaste e que teria me levado ao desespero se eu não tivesse Deus na alma. Deixo-te livre para a tua mais ampla perdição. O diabo te deu coragem para me enganares. Deus que te dê ânimo para sofreres. Silvio” (p. 4, 4º ato).

Para concretizar o vaticínio de Silvio, agora que o caminho está livre, Lauro decide abandonar Helena. Através dos argumentos de Lauro – “precisamos evitar o escândalo”, “a sociedade estabelece preconceitos”, “comprometerias a minha clínica (...) Eu perderia a clientela, se vivêssemos juntos”, “a sociedade me recriminaria”, etc. –, o autor expressa o pensamento da sociedade da época, acerca da moralidade e, principalmente, da infidelidade feminina.

Da carta manuscrita, de que falamos lá no início, vale destacar, agora, um trecho, em que Coimbra trata, especificamente, da peça em análise: “Em *Caminho errado* fujo ao meu gênero que, no teatro ou na novela, é a sátira. É uma tentativa para os diálogos e ação emotivos, dentro de uma moral e psicologia de utilidade pública coordenada na urdidura e em exposição permanente nas ‘falas’ esclarecedoras, exortativas”.

Observem bem o que diz o autor: “dentro de uma moral e psicologia de utilidade pública”. De modo que *Caminho errado* não poderia terminar de outra maneira. O destino

reservado a Helena é o mesmo que Joaquim Alves Torres atribuíra, quase meio século antes, à adúltera Camila, em *O ultraje*. Da morte de Camila fica-se sabendo através de uma carta deixada ao marido. Ignora-se como ela se matou. Já a morte de Helena ocorre ante o olhar do público. Abandonada pelo amante, quem bate à porta de sua casa é o velho Rafael (um pobre desesperançado, a quem Silvio ajudara a restituir a dignidade), para executar, com alma, em seu violino, a trilha sonora do momento derradeiro da desgraçada mulher.

A cena final é comovente. Após ouvir o violino de Rafael, que lembra a ela um outro violino, Helena apodera-se de uma espátula, que está sobre o birô, e crava-a, resolutamente, no peito, caindo pesadamente sobre o divã. Ao som do violino, de um telefone que toca incessantemente e do relógio, que bate, compassadamente, dez baladas... o pano desce.

4.3 A dramaturgia produzida fora do Rio Grande do Sul

4.3.1 O drama

Apenas dois dos autores gaúchos que produziram sua obra teatral (ou parte dela, como é o caso de Carlos Cavaco, por exemplo) fora do Rio Grande do Sul, escreveram dramas no período relevante: Carlos Cavaco: *Morrer pela pátria*** (1936), *Caxias*** (1940) e *O coração brasileiro* (1943); e Ernani Fornari: *Nada!*** (1937), *Sinhá moça chorou...*** (1940) e *Quando se vive outra vez*** (1947). Dos seis dramas produzidos, no período de 1931 a 1950, cinco foram publicados. A análise dos mesmos segue abaixo.³⁷

4.3.1.1 *Morrer pela pátria!* – Carlos Cavaco, drama em 3 atos, 1936.

Em *Morrer pela pátria!*, Carlos Cavaco deixa de lado a temática do amor frustrado – explorada em dramas como *O veneno dos ciúmes* (1908) e *Cego de amor!* (1916), ambos analisados no capítulo precedente –, para produzir um texto panfletário, em que faz a defesa do Estado, do regime vigente, do chefe da nação (aliás, a obra é dedicada ao Dr. Getúlio Vargas, “que, heroicamente, honrando o nome glorioso de sua Raça, ofereceu o peito às balas comunistas, na manhã de 27 de novembro de 1935, salvando o Brasil e despertando o continente americano para a defesa de Deus, da Pátria e da Família”) e do “clima de liberdade

³⁷ Todas as peças publicadas encontram-se assinalados com asterisco (*). As informações sobre a publicação, bem como sua possível localização, constam em nota-de-rodapé, no Apêndice. Os textos analisados neste estudo encontram-se marcados com duplo asterisco (**).

reinante no Brasil”. Acima de tudo, porém, combate o comunismo – visto pelo autor como uma verdadeira ameaça à família, ao Estado, à sociedade e, mesmo, à Humanidade.

Se, nas duas peças anteriormente analisadas, Carlos Cavaco se excede na dramaticidade, em *Morrer pela pátria!* ele exagera pelo conservadorismo e, principalmente, no rosário de atrocidades que atribui aos seguidores da doutrina comunista. Ainda assim, pela sua representatividade do pensamento de uma considerável parcela da sociedade brasileira dos anos 30, é um texto que merece ser lido.

Com base num artigo do *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, intitulado “O Estado e a propaganda comunista”, que antecede o texto propriamente dito e é seu ponto de partida, depreende-se que Carlos Cavaco pretendeu – além de se opor aos principais dramaturgos brasileiros da época –, de certa forma, suprir uma função do Estado, que, segundo diz o artigo, “tem o dever de organizar a contra-propaganda, mobilizando (...) as forças de inteligência e da cultura, no combate à ideologia vermelha e na defesa do regime político que adotamos”.

Aliás, o artigo contraria completamente o que o dramaturgo afirma em seu texto, no tocante ao clima de liberdade reinante no país. Vale a pena transcrever o primeiro parágrafo do citado artigo:

A campanha do governo contra o comunismo não se deve limitar à repressão policial, tão do agrado de uma certa gente que tem a mentalidade da sola do sapato... A repressão policial evidentemente é indispensável; exercida, entretanto, com inteligência e bom senso. É bem de ver, porém, que muito mais eficiente que a cadeia é a propaganda. A violência revolta sempre. A propaganda ganha e conquista os espíritos. É o que precisamos.

Não há referência explícita quanto ao local da ação, porém, uma fala do criado Sebastião, no 3º ato (“Na barricada que levantamos à rua do Catete, para impedir o avanço dos comunistas” – p. 65-66), leva a deduzir que o cenário seja o Rio de Janeiro, às vésperas de um levante comunista.

O diálogo inicial, entre os irmãos Roberto (oficial da reserva e defensor do regime, 30 anos) e Edmundo (comunista, 25 anos), cria uma expectativa que não se confirma. É essa uma das raras passagens em que se tem em cena um antagonista, uma vez que, à exceção de Edmundo, todas as demais personagens (Martha, mãe de ambos; Sônia, noiva de Roberto; Sebastião, criado de Roberto) são defensores implacáveis do regime vigente.

Vejamos um trecho da primeira cena:

EDMUNDO (...) – Dás a impressão exata de um figurino de alfaiataria civil e militar...

ROBERTO (*imperturbável*) – Deve ser assim. Nós, militares, temos esta missão na vida: arrastar as esporas no feltro dos tapetes de luxo, ou sujarmos a farda na lama das trincheiras.

EDMUNDO (*no mesmo tom*) – É preferível a primeira missão...

ROBERTO – Na paz, sim. Na guerra, porém, os tapetes se tingem de sangue.

EDMUNDO (*levantando-se*) – No dia que desaparecerem as fronteiras, e uma única bandeira flutuar sobre a terra, a cousa mudará...

ROBERTO (*com ironia*) – A bandeira vermelha do Comunismo?

EDMUNDO (*de pé*) – Sim, a bandeira vermelha, que os homens livres desdobram no mundo inteiro.

ROBERTO (*com energia*) – Livres? Livres, como os dessa Rússia desgraçada que trocou a pena de Tolstoi pelo punhal de Stalin? Que ajustou nos pulsos do Povo as gramalheiras do escravo, cantando a Internacional?

EDMUNDO (*com desprezo*) – Fantasia fascista.

ROBERTO, no mesmo tom – É a desculpa de todos os que não sabem ser patriotas: chamar fascistas os que outra cousa não desejam senão o engrandecimento da Pátria.

(...)

EDMUNDO – Não crês na evolução?

ROBERTO – Evoluir para o bem.

EDMUNDO – E não crês, também, na igualdade humana?

ROBERTO – Igualdade, sim, diante deste Deus, que tu negas, e da Lei, que tu temes... Nesta igualdade, eu creio. Esta eu pratico, aconselho a respeito.

EDMUNDO – Então? Existe outra?

ROBERTO – Como não? Esta igualdade não é a que deixa no mesmo nível o Santo e o Monstro. Há uma grande diferença entre a gargalhada do bandido e o sorriso da criança; entre a águia que voa e o réptil que rasteja; entre a luz e a treva; entre o Bem e o Mal.

EDMUNDO (*com ironia*) – Original, essa igualdade. Lembra a justiça do funil...

(...)

ROBERTO (*mudando de tom*) – Ouve, Edmundo: tu, que foste um bom, tens a alma envenenada por essas teorias que mentiram e falharam na própria Rússia, onde milhares e milhares de sepulturas rasas atestam a presença desse monstro de mil garras, que é o Comunismo.

EDMUNDO (*enérgico*) – Mas que está em marcha para a vitória universal!

ROBERTO – Louco! A vitória do crime vive um instante só, porque o castigo vem sempre no seu encaixe. O comunismo, que iludiu o trabalhador honrado; que arrancou da mão calosa do operário a ferramenta honesta do trabalho, para nela deixar escondida a bomba destruidora; esse comunismo, que arranca as freiras de suas celas sagradas, para desonrá-las nas praças públicas; que conduz em triunfo cabeças de mártires; que incendeia templos e alveja imagens; esse comunismo desaparecerá, um dia, quando os homens de bem se estenderem as mãos através das fronteiras, e as nações se unirem resolutamente contra o mal! (p. 11-14).

A partir daí – excetuando as breves aparições de Edmundo nos dois atos seguintes (para uma conversão surpreendente, para não dizer inverossímil, no final) – o autor passa a distribuir, às personagens, fragmentos de uma mesma idéia, acerca do comunismo. Martha afirma não poder “admitir que se professe, siga e defenda uma idéia, onde a violência, a desumanidade e o barbarismo se confundem e completam” (p. 16). Sônia relata uma cena bárbara: “É que perto de nossa casa vi um grupo de indivíduos – que soube, depois, serem comunistas – matar um pobre rapaz integralista, que eu sempre conheci incapaz de qualquer ato de violência. Que horror, Roberto! (...) Mataram-no pelas costas, a tiros e golpes de punhais” (p. 50).

O mais contundente nas críticas ao comunismo, no entanto, é Roberto: “O comunista é um ente que se gera na sombra e na sombra ataca os que estão na luz” (p. 22). Mais adiante, Edmundo atribuirá essa forma de agir dos comunistas à prudência. Ao que Roberto reagirá:

“É covardia! A prudência não esconde o homem – revela-o. Esse recurso subalterno de tramar na sombra, ferir na sombra e na sombra desaparecer, no momento das responsabilidades, jamais foi usado pelos homens de bem” (p. 26).

Roberto chega ao cúmulo de classificar Platão como comunista:

Odiando, depois da morte de Sócrates – o seu ídolo! –, a democracia e as multidões, ele aconselha, de preferência, um comunismo anarquista, mas dentro de um processo prático que é, em verdade, o contrário de tudo isso que aí anda, ofendendo a Deus, extinguindo a Pátria e destruindo a Família; – este triângulo que encerra, pela sua beleza, a felicidade humana!” (p. 23).

Quando Sebastião lhe fala das promessas que lhe teriam feito os comunistas, caso aceitasse ajudar na panfletagem, para incitar o levante daquela noite, Roberto reage, indignado:

Prometem o céu, e quando conseguem triunfar, é o inferno que eles dão, especialmente aos pobres trabalhadores, como na Rússia, onde os filhos não têm pais, porque passam a ser “cousa”, propriedade do Estado; ou na Espanha, onde as donzelas são violentadas, os velhos degolados e as crianças trucidadas (p. 25).

Quando Edmundo, acusado pelo irmão de ser inimigo da pátria, se diz amigo da Humanidade, a questão da guerra civil espanhola volta a ser retomada por Roberto: “Da Humanidade! Em verdade foram muito bravos os teus correligionários que trucidaram a heróica mocidade de Toledo” (p. 28). A essa frase, faz seguir um extenso poema em homenagem aos “Cadetes de Toledo”.

Mais adiante, em conversa com a mãe, Roberto chega a defender a pena de morte para os comunistas, sob a alegação de que, já em Atenas, “no tempo de Sólon, vigorou (...) a pena de morte para a oposição à política deste legislador”. Para fundamentar melhor essa sua defesa, ressuscita Spencer: “... é Spencer quem proclama: existe uma relação íntima entre o sentimento de justiça e o tipo social. Quem diz comunismo, diz violência, aniquilamento, destruição”. O exemplo mais eloqüente e recente disso seriam os crimes praticados pelos comunistas “nessa Espanha gloriosa e poética, onde, em todos os tempos, a fidalguia das atitudes recortou o perfil moral dos guerreiros” (p. 47).

Contudo, Roberto não acredita na possibilidade do comunismo triunfar em terras brasileiras, que têm “um governo forte, amparado pelas simpatias do povo e sustentado pelas forças armadas da Nação” (p. 54). Segundo ele,

o Comunismo medrou no seio do povo russo, porque esse povo viveu, séculos e séculos, perseguido, maltratado, faminto e sem direitos. Aqui, não. Aqui, no Brasil – e, o que é mais eloqüente e expressivo, em toda a América – não se conhece preconceitos de cor, de raça, ou de religião. Todos são iguais perante a Lei. Nas festas populares, o próprio chefe da Nação e os Ministros de Estado, confraternizam com o povo, e todos se irmanam (p. 51).

Esse país livre e sem preconceitos, já aparecera numa fala anterior de Roberto (“Bandidos! Conspiraram contra a ordem, contra a lei, em um país onde a liberdade é tanta, que até estrangeiros, que aqui chegam famintos, corridos das suas pátrias de origem, encontram terreno para propagar idéias que repugnam aos nossos operários” – p. 31), mas quem mais professa essa idéia e ressalta as qualidades do chefe supremo do país são sua mãe e sua noiva:

SONIA – Para onde irá o nosso Brasil?!

MARTHA (*convicta*) – Quanto a isso, podes estar tranqüila; o homem que dirige a nação sabe ser bom, mas sabe ser forte. A sua bondade, que é um traço característico de família, esconde uma energia de ferro, que se evidencia no momento preciso.

SONIA – Em verdade, D. Martha: nunca o Brasil gozou de tanta liberdade como agora.

MARTHA – Depois, sem que fosse solicitado, sem que lhe pedissem, o chefe da nação deu ao trabalhador brasileiro leis sociais de proteção que o operário nunca sonhou tê-las. A questão social era, antes deste governo, um caso de polícia... (p. 21).

As críticas da peça se voltam não apenas ao comunismo, mas também às recentes conquistas da mulher (Roberto entende que, antes, “havia mais recato, mais bondade, mais dedicação. A mulher não possuía certos direitos sociais; mas, vivia melhor, porque vivia em um altar, consagrada pelo nosso respeito e pela nossa admiração”. Sua mãe concorda: “Tens razão. Parece que a mulher, seduzida por não sei que loucura de progresso, vai, pouco a pouco, perdendo aquele suave recato, aquela ignorância delicada, que a tornava mais do céu do que da terra... Não vejo, mesmo, o que lucramos nós...” – p. 39); à igualdade entre os sexos (Martha condena os que “proclamam que a mulher é igual ao homem; tendo, portanto, os mesmos direitos e os mesmos deveres” – p. 42); e ao cinema, como fonte de deterioração dos bons costumes (Roberto “desconfia” que “tudo isso de mau e de feio que se observa ultimamente na vida, vem de uma única fonte: o cinema”). Essa idéia é corroborada por sua mãe:

Conheço uma senhora, que sempre fora um exemplo de seriedade e de bons costumes, e que, hoje, sob a sugestão dos *films* cinematográficos, deixou de ser boa esposa, boa mãe e até boa amiga. Chega ao ponto de, em público, sob os olhares espantados de todos, beber, jogar e fumar com o maior desembaraço...(p. 40-41).

O fim de Roberto, nesta peça, não difere muito daquele que teve a personagem Júlio, do drama *Pátria*, de Aurélio Porto, analisado no capítulo precedente. Porém, se este último pode ser considerado um herói (Júlio é gravemente ferido no campo de batalha, no momento em que, “à frente de meia dúzia de soldados, foi cravar o pavilhão brasileiro no topo de uma trincheira, abrindo o caminho da vitória”), Roberto pode ser visto como um louco suicida: “De espada em punho, sempre de pé, e dando vivas ao Brasil, (...) chama a atenção de todos

pela coragem!” (...) De repente, “abriu a túnica, na altura do peito, e gritou para os comunistas: – atirem aqui, bandidos, e vejam como se morre pelo Brasil!” (p. 65).

A exemplo de Júlio, que é levado à presença do pai e de Maria, para que fale de seu imenso amor pela Pátria e se despeça de tudo que ama, também Roberto é levado à presença da mãe, da noiva e do irmão – a quem faz jurar, com o pavilhão nacional nas mãos, que jamais lutará contra a pátria, antes que se despeça de todos e morra.

Ante a morte do irmão, Edmundo se converte. Mata o chefe comunista, enfrenta seus ex-companheiros de luta e acaba com um longo discurso contra a “bandeira rubra, do martelo sinistro e da foice da morte – símbolo do assassinato, do ódio, do barbarismo e da destruição” e em defesa “do nosso Deus, da nossa Pátria, das nossas Famílias”... e do nosso destino (p. 74-5).

4.3.1.2 *Nada!* – Ernani Fornari, drama em 4 atos, 1937.

Este drama em quatro atos, do rio-grandino Ernani Fornari (1899 – 1964), foi levado à cena, pela primeira vez, no Teatro Cosmos, de São Paulo, no dia 14 de maio de 1937, pela renomada Companhia Cazarré–Elza–Delorges, sob a direção de Eurico Silva. Apesar de ter sido editada três vezes, não consta que *Nada!*³⁸ tenha chegado a ser representada em palcos gaúchos.

Julgamos oportuno fazer, aqui, uma observação acerca da classificação de *Nada!* (o mesmo, aliás, ocorre com relação às demais peças de Ernani Fornari – autor que classifica suas produções no gênero, invariavelmente, como “teatro” ou “peça em *x* atos”). No caso de *Nada!*, as críticas abaixo reproduzidas classificam-na ora como “drama”, ora como “comédia”. Considerando que a peça pouco ou nada tem de cômico, optamos pela primeira classificação.

No final da 3ª edição (refundida) da peça, o autor insere uma sessão denominada “*Nada!* e a crítica” (1958, p. 98-99). As opiniões sobre o grande autor que surge no cenário teatral brasileiro são unânimes. Segundo Jayme de Barros, “quem admirar a inteligência, prezar a cultura, admirar a arte, deve ir ao teatro Carlos Gomes ver o grande drama (*Nada!*). (...) Nunca o teatro brasileiro terá atingido esferas tão altas do pensamento, com tamanha penetração psicológica e tanta força dramática”. Na visão de Paulo Orlando, *Nada!* “pode ser

³⁸ Em razão de somente havermos obtido a 3ª edição, refundida, de *Nada!* (Rio de Janeiro: Organizações Simões Editora, 1958), após a conclusão da análise da peça, todas as indicações de páginas, retro apresentadas, referem-se à 2ª edição (Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1945).

classificada, sem favor, de genial, se atentarmos que Fornari, em absoluto, não se cingiu aos moldes habituais na feitura de peças, e conseguiu apresentar uma comédia que é, antes de tudo, de um realismo que empolga!”. O gaúcho Ruben Gill, além de entender que o “motivo é original no repertório declamado, tanto nacional como estrangeiro”, enfatiza que “o mais experiente e hábil comediógrafo não produzirá obra mais à altura de prender a atenção do público e empolgá-lo”. Para Bandeira Duarte, “*Nada!* precisa ser compreendida em todas as suas sutilezas, em todos os seus detalhes, em toda a sua humanidade para ser o que é: uma grande peça”. Ainda segundo Duarte, a peça “resiste à análise mais exigente, mas é necessário para isso que não tenha falhas a força dos reagentes ou a pureza das lupas através das quais seja feita a análise. Pode ser que haja quem não possa compreendê-la... Ela é tão humana!”.

Na introdução da peça, o autor faz constar a seguinte epígrafe:

Eu me voltei para outra coisa, e vi que debaixo do sol não é o prêmio para os que melhor correm, nem a guerra para os que são mais fortes, nem o pão para os que são mais sábios, nem as riquezas para os que são mais doutos, nem a boa aceitação para os que são mais hábeis artífices; mas tudo se faz por encontro e por casualidade (Eclesiastes – Cap. IX – Vrs. 11).

Tal epígrafe, aliada à mensagem final da peça – de que nossa realização, enquanto seres humanos, passa, necessariamente, pela prática do bem e de que só podemos nos considerar vitoriosos se, ao longo de nossas vidas, tivermos realizado algo de bom, de útil, de justo ou de belo – leva-nos a enquadrar a mesma na temática religiosa.

Esta é, no entanto, na referida temática, entre todas as peças até aqui analisadas, a única que não contém em seu rol de personagens qualquer figura religiosa e que tampouco discute religião: sua personagem central, no entanto, volta-se, sucessivas vezes, ao plano metafísico, em busca de respostas e explicações que a razão e a moderna filosofia existencial não foram capazes de dar ao homem.

A personagem central é profundamente marcada pelo determinismo. Aqui, contudo, o destino do homem não é determinado por uma herança genética nem por um preconceito social – como são, por exemplo, os casos dos protagonistas de *O barão de Lavos* (1889), de Abel Botelho, e *O mulato* (1881), de Aluísio de Azevedo, respectivamente –, mas, sim, pela vida pregressa.

A grande questão, colocada e discutida por Fornari, por meio de duas personagens totalmente antagônicas (Rogério e Alfredo), é a do “merecimento”. Apesar de profundamente questionadora, a personagem central é conduzida pelo autor por um viés bem menos pessimista que aquele pelo qual o irlandês Samuel Beckett, por exemplo, faz transitar as suas, em peças escritas naquela mesma década.

Se, da obra de Beckett, brota um homem que sabe que está só, abandonado num deserto, num mundo sem promessas; um homem exilado que descobre que não há outro lugar além do exílio; um homem consciente de que o sentido da vida lhe escapa (o que parece um evidente convite para assumir um ponto de vista niilista e todas as suas conseqüências éticas); a personagem central de *Nada!*, ao nos induzir à crença sartreana de que não podemos viver sem valores, parece indicar que a primeira grave atitude do pessimismo contemporâneo é justamente a de desacreditar esses valores. Tanto que, ao final, mesmo derrotado, Rogério considera-se um vencedor.

Além de Rogério e Alfredo (ambos com 28 anos), a peça tem ainda as seguintes personagens: Ivone (20 anos), Beatriz (27), Camilo (65), Ventura (velho tabaréu), Moleque (mulatinho, 19), Dr. Sousa (60), Jovina (negra, 30), Dona Nóca (negra, 60), 1ª Enfermeira, duas ajudantes de enfermeira, Médico, Nurse, Senhora, Menina, Criado e Alberto (7 anos). O 1º ato se passa no Rio de Janeiro; o 2º, em Minas Gerais; o 3º, em São Paulo; e o 4º, novamente, no Rio de Janeiro.

No 1º ato, Rogério (estudante de Farmácia, que abandonou o curso de Medicina, por não ter mais meios de pagá-lo) e Alfredo (estudante de Direito) dividem um quarto de pensão, no Rio de Janeiro. O primeiro deles é, também, filósofo e ambiciona ser escritor; o segundo, além de estudante, é poeta. Rogério (que trabalha numa tipografia) acaba de concluir seu primeiro livro, intitulado “Charlatães e mistificadores”, o qual submete à apreciação de Camilo, um crítico conceituado e vizinho de quarto. Camilo aconselha Rogério a não publicar o livro, que, segundo seu autor, “pretende apenas revelar certas verdades que há séculos vêm sendo mistificadas, curar a humanidade de ilusões que a intoxicam; enfim, redimi-la de erros e preconceitos que a infelicitam!”.

Na opinião de Camilo, com seu livro – que não é um mau livro, mas um livro “mau” – Rogério tenderia a tornar a humanidade mais infeliz, porque, uma vez “esclarecida” e “curada dessas intoxicações”, ela possivelmente se veria impelida “a procurar outros erros e preconceitos, quiçá mais violentos”. Além do mais, teria Rogério a necessária coragem para lutar, na prática, pelas suas idéias? Segundo Camilo, “a despeito de seu espírito combativo, falta-lhe a ação correspondente”.

Já nesse 1º ato, Rogério e Alfredo (bem menos este que aquele) começam a discutir a questão do “merecimento”. Rogério compara a vida dos dois:

ambos sem mesada, sem pai alcaide, sem parentes e com a mesma finalidade – uma formatura. Mas enquanto que, para alcançá-la, sou obrigado a trabalhar numa infecta tipografia, tu consegues matrículas gratuitas, tiras o teu curso de Direito sem maiores preocupações, e dás-te ainda ao luxo de repetir anos, sem necessidade (p. 21).

Ambos são da mesma idade, da mesma cor, da mesma classe; vivem no mesmo ambiente e são semelhantes, até mesmo, no aspecto e na beleza física. Definindo-se como tímido, estudioso e inteligente (ao contrário de Alfredo, que é extrovertido, dispersivo e “esperto”), Rogério conclui que a única vantagem que Alfredo leva sobre ele é a de que se veste bem: “tu vives e ages de acordo com o artificialismo de um mundo de aparências. E são elas que fazem a sorte de uns e o azar de outros. Para os atrevidos e bem vestidos, tudo é facilidade; ao passo que, para os tímidos e escrupulosos...”. Segundo Alfredo, “o mundo quer é guarda-roupa, encenação, exterioridade... Não importa que por dentro haja ‘só mulambo’. O que vale é a ‘muita farofa’ de fora” (p.25).

Apesar de não se vestir bem, Rogério tem algo que Alfredo não possui: o amor da bela Beatriz, filha de um seu professor – amor que Rogério despreza e que Alfredo ambiciona, já que o professor é um homem de posses e Beatriz sua única filha. Um conselho que o zombeteiro Alfredo lhe dá (após a recomendação de Camilo, para que guarde seu livro mais uns tempos, para “temperá-lo, depois, com a experiência que adquirir da vida”), acaba se transformando numa obsessão para Rogério: “É isso mesmo! E, enquanto espera, que vá, como sonhador que é, se distraíndo em plantar uma árvore e fazer um filho, como dizia um ‘estrangeiro’, colega dele. E que fique o livro por último, já que a ordem dos fatores não altera o produto” (p. 41). Rogério abre mão do amor de Beatriz, unicamente porque acredita ter uma grande missão a cumprir entre os homens: “só poderei pensar na minha felicidade, após haver contribuído para a felicidade dos meus semelhantes. E isso pode demorar...” (p. 54).

O 2º ato se passa no interior de uma farmácia, em uma aldeia de Minas Gerais. Rogério encontra-se casado com Ivone, filha do dono da pensão em que morava (que já no 1º ato não escondia seu sentimento por ele). Sua farmácia não prospera, porque, ao invés de vender, tanto Rogério como Ivone vivem dando remédios aos necessitados. Além disso, como explica Ivone, ao Dr. Sousa, “desde que nos casamos, há três anos, o Rogério vem tentando plantar uma árvore, e não consegue. Já experimentou mais de cem espécies. Mas todas morrem. Eu já disse a ele que desista, que ele não tem mão boa. Mas ele teima...” (p. 74).

Finalmente, uma árvore, que ele arrancara do mato já um pouco crescida, vingara. E é sob a sua sombra que Rogério estendera, pela primeira vez, a rede, para dormir. Tratada como se fosse um filho, a árvore, porém, quase o leva à morte: tomado de uma coceira terrível, seu corpo incha, fica vermelho, seu rosto fica disforme... Na opinião do caipira Ventura, “isso é *marvadeza* de ‘aroêra’”. Já o “diagnóstico” do Dr. Sousa é no sentido de que Rogério plantou foi um pé de mancenilha, a “árvore da morte”.

Neste 2º ato, Ivone conta que Rogério chegara a publicar o tal livro “mau” e que, desde então, não tivera mais sossego. Depois de ver seu livro queimado em praça pública, fora processado, julgado e, finalmente, absolvido. Nada havia sido encontrado de imoral ou subversivo no livro, que, segundo explica Ivone, tornou-se um fantasma a persegui-los por toda parte: “Já percorremos três Estados, procurando organizar a nossa vida. E quando parece que tudo vai se encaminhando bem, aparece sempre alguém, a quem Rogério faz sombra, que ‘descobre’ ser ele autor de um livro ‘imoral’ e ‘subversivo’. E começam as intrigas e, com elas, as privações...” (p. 90). Desta vez, quem aparecera com um exemplar do livro fora o Dr. Sousa.

Ao cabo do 2º ato, é o próprio Rogério quem define seu drama e sua esperança: “o livro foi feito, mas como ‘mau’ – foi queimado; a árvore foi plantada, mas como é ‘ruim’ – será cortada... (...) – Ah! mas eu hei de ter um filho, Sousa! Um dia, eu hei de ter um filho! E ele, Sousa, e ele não só há de me curar, mas também há de me vingar de tudo isso, Sousa!” (p. 92-93).

O 3º ato se passa no corredor de um hospital, em São Paulo. Na agoniada espera do nascimento de seu filho, por meio de uma cesariana, Rogério tem a companhia de duas senhoras negras (Jovina e Nóca), as quais o entretêm, ora aterrorizando-o (“Olha, moço, li uma vez que de cem operações dessas, só três dão resultado, calcule!”); ora, dirigindo-lhe palavras de fé e esperança. Respondendo a Nóca, que lhe perguntara como imagina seu filho, Rogério responde: “Há de ser louro, bem lourinho [como a mãe], há de ter os olhos bem azuis, a pele muito clara, muito...” (p. 109).

A exemplo, porém, do que acontecera com o livro e com a árvore, seu filho também não vinga. A notícia que o médico lhe dá, e precisa repetir várias vezes, ao sair da sala de cirurgia, é a seguinte: “Sua mulher ‘ainda’ vive, compreendeu? Mas o seu filho (*frisando bem*) – ‘por felicidade sua e dele’, não!”. Desesperado, Rogério invade a maternidade. O que vê, no lugar do tão sonhado menino de olhos azuis e cabelos louros, faz com que recue cambaleante e saia da sala, “tomado de uma apatia estúpida”: “Então... então (*aponta para a porta*) – ‘aquilo’, ‘aquilo’ que lá está, ‘aquela coisa’ informe e horrenda é que ‘era’ o meu filho perfeito?!” (p. 117).

No último ato, Rogério, já viúvo (Ivone morreu há seis meses), está de volta ao Rio de Janeiro. Passaram-se oito anos, desde o início da peça. O que se vê, agora, é um Rogério esfarrapado, barba crescida, “arrastando-se miseravelmente, suplicante”. Diante de uma mansão, pede “fogo” a um homem elegantemente vestido, que acaba de sair de um “Lincoln”.

Esse homem é Alfredo. Rogério tenta se esquivar, mas é reconhecido pelo seu antigo companheiro de quarto de pensão.

Alfredo convida-o para jantar; oferece-lhe um emprego e um lugar para morar. Gradativamente, Rogério fica sabendo que Alfredo não só possui a maior banca de advocacia do Rio de Janeiro, mas também que ele casou, tem um filho, plantou uma árvore (ou melhor, plantou, com as próprias mãos, um pomar inteiro!)... e escreveu um livro de sucesso: “Meu rapaz, parece que estiveste todo esse tempo no mundo da lua! Há três anos que neste país não se comenta outra coisa! Não ouviste falar de um formidável livro de versos líricos intitulado ‘Queixumes de uma alma dolorida?’” (p. 139).

Mas isso ainda não é tudo. Depois de conhecer o belo filho de Alfredo (Albertinho), Rogério se depara com a surpresa maior: a mulher com que Alfredo casou não é ninguém menos que Beatriz, aquela mesma que, há 8 anos, era apaixonada por ele, Rogério – que não demora em se dar conta que Alfredo conseguira, em poucos anos, muito mais que tudo aquilo que ele próprio sempre sonhara:

ROGÉRIO – Pois bem; satisfaze-me esta mortificante curiosidade: encontrei grandes dificuldades antes de conseguires realizar os teus ideais, não foi, meu pobre Alfredo? Provavelmente, tiveste de vencer enormes barreiras para poderes conquistar o bem, a fortuna e a felicidade, não foi?... Responde-me, Alfredo!

ALFREDO (*atarantado*) – Não, não... Isto é, para te ser franco – nem tanto. (*Rogério levanta-se e, de olhos saltados, aproxima-se de Alfredo*).

ROGÉRIO (*pegando-o pelo ombro*) – Como?... Como dizes?! Nem tanto?!

ALFREDO (*com naturalidade, quase com gabolice*) – Quero dizer: veio tudo... – como direi? – ... naturalmente. Isso mesmo: na-tu-ral-men-te!

ROGÉRIO (*agarrando-lhe o braço, ansiosamente*) – Não, não pode ser! Por mais que me afirmes isso, eu não o creio, Alfredo, sabes? Ou então tu ainda não me compreendeste bem: pergunto-te o que realizaste de bom, de útil, de justo ou de belo, para receberes todo esse prêmio de ventura?

ALFREDO – Bem... Quer dizer... Ora, para me servir da velha frase, plantei árvores, escrevi um livro e tenho um filho. Parece que já é realizar alguma coisa, não?

ROGÉRIO (*num grito*) – Não! Tu não realizaste tudo isso para teres o direito de ser feliz; mas sim porque já eras feliz. E o que eu quero saber é o que fizeste em prol dos homens, em benefício da sociedade e da pátria, para mereceres essa felicidade, entendes? Que tributos pagaste à vida, para receberes todos esses dons da Terra? Sim, porque eu sei que ninguém recebe isso de graça, Alfredo! Alguma coisa tu fizeste antes, indubitavelmente, e, agora, por modéstia, ou por egoísmo, procuras guardar segredo.

ALFREDO (*suscetibilizado*) – Ora, Rogério, eu seria incapaz disso! Sabes perfeitamente que nunca fui egoísta contigo.

ROGÉRIO (*exaltando-se e segurando-o pela gola do casaco*) – Mas nem ao menos um crime qualquer tu cometeste, Alfredo?!

ALFREDO (*assustado*) – Não, não! Não cometi crime nenhum, Rogério! Estás louco?!

ROGÉRIO (*sacudindo-o*) – Mas serás assim tão indigno que nem ao menos uma indignidade tu praticaste?! (*Num grito, desatinadamente*) – Fala, parasita! Reabilita-te, homem sem passado!

ALFREDO (*já apavorado*) – Não! Não! Juro-te que não!

ROGÉRIO (*num crescendo de voz e de sacudidas*) – Mas então, mas então que fizeste tu, miserável?! Confessa! Dize: que fizeste então na vida para dela ganhares tudo?! Fala! Que fizeste?!

ALFREDO (*num grito de terror*) – Nada, Rogério! Por Deus, que eu não fiz nada, nada! (p. 153-155).

Diante daquele repetido “Nada” de Alfredo, o desgraçado Rogério conclui: “eu venci, Deus! Eu é que venci!”. O final da peça, aliás, está de acordo com a segunda epígrafe da edição (um versículo que, na opinião de Fornari, poderia estar no “Sermão da Montanha”): “Verdade em verdade vos digo que, diante do Pai, não está vencido aquele que foi derrotado”.³⁹

4.3.1.3 *Sinhá moça chorou* – Ernani Fornari, drama em 6 quadros, 1940.

O drama em seis quadros, *Sinhá moça chorou*, de Ernani Fornari, foi levado à cena, pela primeira vez, no Teatro Serrador, do Rio de Janeiro, pela Companhia Dulcina-Odilon, em 3 de outubro de 1940. Em Porto Alegre, a peça viria a ser representada, no palco do Teatro São Pedro, apenas em julho de 1956.

Estamos, indiscutivelmente, diante de um sucesso teatral, de público e crítica, quase sem precedentes no Brasil. No preâmbulo da edição de *Quando se vive outra vez* (peça do mesmo Fornari, que analisaremos a seguir) consta que “com *Sinhá moça chorou* sucedeu algo inédito na história do nosso teatro. Manteve-se em cena, no Rio de Janeiro, durante três meses consecutivos”.⁴⁰ Além disso, a peça foi premiada pela Prefeitura de Porto Alegre e recebeu a medalha de mérito de 1940 da Associação Brasileira de Críticos Teatrais.

A crítica carioca – a exemplo do que já ocorrera, antes, com *Iaiá Boneca* – não economizou nos elogios a *Sinhá moça chorou* e ao seu autor. Começamos pela opinião do gaúcho Abadie Faria Rosa, no *Diário de Notícias*, transcrita na segunda orelha da 3ª edição, refundida, de *Nada!* (1958): “A urdidura teatral de *Sinhá moça chorou* está de tal maneira tecida, há tanto colorido no desenrolar das cenas, estão tão bem vincados os caracteres que se tem a impressão de que tudo aquilo se deu, de que os fatos se passaram como o autor os transplantou para o palco”. O italiano (“gaúcho por adoção”) Ruggero Jacobbi (um dos fundadores do Departamento de Arte Dramática da UFRGS), para quem o teatro de Ernani Fornari é, “provavelmente, o mais sólido, elegante e bem acabado entre todos os da mesma época”, também opina sobre a peça, no mesmo espaço: “Mais do que ingênua, a peça é hábil.

³⁹ Na 3ª edição (refundida) de *Nada!*, esse versículo sofre uma alteração: “Verdade em verdade vos digo que, diante do Pai, o vencedor, muitas vezes, é aquele que foi derrotado!”.

⁴⁰ O sucesso de *Sinhá moça chorou* talvez só não seja, de fato, inédito, porque *Flores de sombra*, de Cláudio de Souza, se manteve em cartaz, no Rio de Janeiro, ao longo de um ano inteiro (300 apresentações, em 1916), com o permanente apoio do público. Isso, após 50 apresentações em São Paulo (SOUSA, 1960, Tomo I, p. 242).

Ingênuo é o mundo nela representado; hábil é o tratamento dramático, todo baseado no essencial, sem dispersões analíticas, mas pitorescamente descritivo e suavemente poético”. Ainda no mesmo espaço consta um trecho da crítica de Paulo Orlando, publicada no jornal *A Batalha*: “Todas as cenas, todas as situações estão armadas com maestria, e a beleza lírica dos diálogos sentimentais casa-se perfeitamente com toda a naturalidade do enredo, que prende, da primeira a última cena”. Finaliza, dizendo que “*Sinhá moça chorou* pode ser considerada como uma jóia da literatura teatral brasileira”.

Nas páginas finais da edição de *Sinhá moça chorou* (2ª ed. refundida, 1958) encontram-se transcritos mais alguns trechos de críticas. Viriato Corrêa, em discurso proferido na Academia Brasileira de Letras, opinou que “*Sinhá moça chorou* é uma das comédias mais belas que se tem escrito no Brasil”. Para Bandeira Duarte (*O Globo*), “construída com absoluta unidade, despreziosa e boa, fixando costumes e caracteres, *Sinhá moça chorou* é um poema teatral que se ouve com prazer, com uma espécie de encantamento”. Essas são apenas algumas das opiniões.

Tendo sempre como pano de fundo a Revolução Farroupilha, a ação dos 1º e 2º quadros de *Sinhá moça chorou* se passa em Porto Alegre, no ano de 1834; nos 3º e 4º quadros, a ação é deslocada para Camaquã e o ano é 1839; os 5º e 6º quadros voltam a se passar em Porto Alegre, agora no ano de 1845. São personagens da peça: Flor (a *Sinhá moça*), Leocádio (pai de Flor, 58 anos), Santa (mãe de Leocádio e avó de Flor, 74), Anésio (primo de Flor, 30), Manuela (amiga de Flor e sobrinha de Bento Gonçalves), Alfêres Felipe (oficial de caçadores e noivo de Flor), Ana (tia solteirona de Manuela e irmã de Bento Gonçalves), Balbina (preta forra da casa de Leocádio), Prudêncio (preto forro, também da casa de Leocádio), Benedito (escravo do alfêres Felipe), Alfêres da guarda e Rafael (índio charrua).

Ernani Fornari e Erico Verissimo tiveram a idéia de recorrer à história sul-riograndense, em busca de matéria-prima para suas ficções no teatro e no romance, respectivamente, na mesma década (*Sinhá moça chorou* é de 1940 e *O continente*, primeira parte da trilogia de *O tempo e o vento*, foi publicado em 1949). Apesar das diferenças, ao se deparar com Dona Santa e seu filho Leocádio, de *Sinhá moça chorou*, é impossível que o leitor não lembre, ainda que vagamente, de figuras como Bibiana Terra e seu neto Licurgo Cambará. Na obra de Verissimo, quem faz o papel equivalente ao dos Correia e dos Cardoso, são os Cambará e os Terra. Se Dona Santa, mãe de Leocádio e avó de Flor, com suas maneiras rudes e autoritárias (parece estar sempre irritada, mas é apenas na aparência já que, nas horas críticas, é justa e aconselha bem), é a personagem que conduz a tradição gauchesca,

Dona Bibiana (que atravessa um período considerável da longa trilogia de Verissimo) é, pelo menos, um elo de ligação entre o passado e o presente.

Ao contrário de Verissimo, porém, que, ao narrar a história de uma família (duas, na verdade: os Cambará e os Terra) e, de forma concomitante, a história do Rio Grande do Sul, constrói um vasto painel da formação sócio-político-cultural do povo sul-rio-grandense, Fornari – que não tinha, evidentemente, a pretensão de produzir um drama histórico, embora essa fosse a tendência da época, conforme demonstram peças como *Marquesa de Santos* (1938), de Viriato Corrêa, e *Carlota Joaquina* (1939), de R. Magalhães Júnior – se ocupa apenas de breve período na vida de uma família: os onze anos da Revolução Farroupilha, que servem de pano de fundo para sua história de amor.

Moacyr Flores (1997, p. 104) resume, assim, a peça de Fornari:

Sinhá Moça Chorou é uma peça com pano de fundo na Revolução Farroupilha, inicia em 1834, em Porto Alegre, prossegue em Camaquã e termina novamente na capital, em 1845. Aos negros escravos cabem as situações farsescas, covardia e ridicularias. Dona Santa, a avó de Flor, com suas maneiras rudes e autoritárias, é a personagem que conduz a tradição gauchesca e o tom da comédia. O drama apresenta Flor, que é amada por Anésio, um rústico campeiro, que entra em conflito com Felipe, noivo de Flor. Mas o jovem alferes Felipe tem que prender o pai de Flor, ela por despeito fica noiva do primo Anésio. D. Santa e Flor buscam abrigo na estância de D. Antônia Gonçalves, onde Manuela confessa seu amor por Garibaldi. Na ação dramática, os homens deixam a estância para atacarem os legalistas no estaleiro do rio Camaquã. Santa e Flor defendem a estância, atirando em dois cavaleiros que se aproximam, um deles é o alferes Felipe que é ferido por sua ex-noiva. Anésio cuida do rival ferido e Flor entra para o convento do Carmo, pensando que Felipe morreu ao ser transportado para Caçapava. Manuela descobre que Felipe está vivo e reúne os dois namorados e Anésio parte para mais uma guerra de fronteira.

Tal resumo merece alguns reparos e acréscimos, para que o leitor tenha uma visão mais precisa de *Sinhá moça chorou*. Começamos pela assertiva de que “aos negros escravos cabem as situações farsescas, covardia e ridicularias”. De fato, grande parte das situações cômicas fica por conta dos negros Balbina, Prudêncio e Benedito (os dois primeiros, negros forros e crias da casa de Leocádio; o último, escravo do alferes Felipe). As cenas de covardia, porém, são protagonizadas apenas por Benedito, que, a exemplo de seu dono, provém do Rio de Janeiro. Ao contrário de Benedito, o gaúcho Prudêncio, apesar de ingênuo, é extremamente corajoso e valente.

Cabe esclarecer, também, que Anésio é primo de Flor. Sua pretensão de casar com ela termina seis meses antes do início da ação, quando Flor conheceu o alferes Felipe, numa viagem à Corte. A peça principia com a chegada de Felipe, que pedira transferência a Porto Alegre, para se casar com Flor. O relacionamento dos dois conta, num primeiro momento, com a aprovação de Dona Santa e tem, é claro, a oposição de Anésio.

Um dia antes do casamento, acontece uma manifestação na Praça da Matriz, em comemoração ao primeiro aniversário da suspensão da Sociedade Militar que queria a volta de D. Pedro I (estamos no dia 24 de outubro de 1834). A manifestação acaba em tumulto. Leocádio (que é juiz de paz) é agredido fisicamente. Para se vingar da afronta, o vice-presidente Pedro Chaves dá ordem ao alferes Felipe, para que prenda o sogro. Felipe, que se encontra na casa de sua noiva, convence Leocádio (e, também, Dona Santa) de que, para a segurança da família, é melhor que ele se entregue:

LEOCÁDIO – Mamãe, mande chamar Anésio, em meu nome, para que tome conta da casa, durante minha ausência. (*Encaminhando-se para Felipe e entregando-lhe o ofício, enquanto Flor se aproxima da mesa*). Estou as suas ordens, alferes.

FLOR (*numa calma terrivelmente controlada*) – Felipe, espero que te apresentes preso ao quartel, e não leves meu pai! (*Felipe hesita*). Se passares aquele degrau com papai, não subirás mais essa escada.

SANTA – Cala-te, Flor!

LEOCÁDIO – Cumpra as ordens que recebeu, alferes.

FELIPE – Tenho de cumprir o meu dever, Flor, por mais doloroso que ele seja. (*Baixo*). E é melhor para todos. Depois explicarei. Por agora, espero que reflitas e compreendas... Vamos, sr. Juiz? (*Leocádio passa para frente e dirige-se para a escada*).

FLOR (*num grito, pondo a mão sobre a pistola*) – Felipe! (*Eles param e voltam-se*). Se te atreveres a levar meu pai, juro que te matarei!

SANTA (*levantando-se*) – Vai-te embora, alferes! Cumpre a tua obrigação!

LEOCÁDIO – Vamos. (*Vai descendo a escada, auxiliado por Felipe*).

FELIPE – Boa noite. (*Flor, rápida, levanta a pistola, para atirar. – Manuela solta um grito, e Santa bate com a bengala na arma, que cai no chão*).

SANTA (concomitantemente com a ação) – Sossega, maluca! (*Felipe ainda se volta uma vez e desaparece, enquanto Flor abraça-se a Santa, a tremer, convulsa, como a chorar interiormente*) (*A soluçar*). Chora, minha filha... Desabafa, que é bom... Olha, nós já estamos chorando... (*Ruído de carruagem que se afasta*).

FLOR (*soltando-a, num desespero*) – Não posso, vovó, não posso!... Eu não sei chorar! (p. 58-59).

Reparem que a última fala de Flor, neste que é o 2º quadro, tem tudo a ver com o título da peça. No 4º quadro, num momento de desespero, Flor diz: “Se eu pudesse chorar!... Se eu soubesse chorar” (p. 91). A pretinha Balbina, conforme explica o autor na definição das personagens, “nos momentos agudos, não tira os olhos dos olhos de Flor, como a analisá-la”. No último quadro, depois de perguntar a Manuela se ela já viu Sinhá moça chorar, Balbina esclarece que Dona Santa “sempre dizia que *home* que chora não é *home*; *mulhé* que não chora, não é *mulhé*, e que Sinhá moça só tomaria medida e seria *mulhé* no dia que ela chorasse” (p. 113). Estamos, portanto, diante de uma heroína que, apesar de sensível, é extremamente valente e incapaz de chorar; de uma heroína que reúne as características que melhor definem a figura do “gaúcho macho”.

Do 2º para o 3º quadro passa-se um lapso de tempo de cinco anos. A vida se tornara perigosa em Porto Alegre. Com Leocádio, Anésio e Prudêncio no campo de batalha, Flor, Santa, Manuela, Balbina e Benedito se refugiam na Estância da Barra, em Camaquã, de

propriedade de Dona Ana, tia solteirona de Manuela e irmã do Presidente da República, Bento Gonçalves. A falsa notícia da morte de Garibaldi, de que é portador o índio Rafael, faz com que o amor velado de Manuela, pelo futuro “herói de dois mundos”, se torne evidente. No final do 3º quadro, Anésio, agora noivo de Flor, desmente essa morte, falando dos atos de bravura de Garibaldi, no enfrentamento das forças inimigas da República Rio-grandense.

No quadro seguinte, com todos os homens em luta contra os legalistas, no estaleiro do rio Camaquã, cabe às mulheres defenderem a fazenda do ataque de dois homens, que ali chegam a cavalo. Um deles some misteriosamente; o outro é atingido por Flor, com um tiro na perna. Quando o ferido se entrega, a surpresa:

SANTA – Meu Deus!... O alferes Felipe! (*Este ergue a cabeça e sorri-lhe, surpreso e doloridamente*).

MANUELA (*que, como Benedito, só agora o fixa*) – Jesus! O senhor alferes!

BENEDITO (*junto, a soluçar*) – Ioiô... meu ioiôzinho!

TODOS (*simultaneamente com as primeiras exclamações*) – Meu Deus!

FLOR (*idem, soltando a arma sobre a mesa*) – Felipe! (*Corre para ele e abraça-o*) – Felipe! Perdoa-me!

FELIPE (*a custo*) – Flor... minha querida Flor! (*Todos os observam, com espanto*).

FLOR (*examinando-o aflitivamente*) – Que horror! Como tu estás, Felipe!... Vamos levá-lo ali para a cadeira. (*A Benedito*) Ajude-me, Benedito. (*A Balbina, desesperada*) E você, que está aí me comendo com esses olhos, aproxime essa cadeira! (*Balbina executa*).

FELIPE (*num rictus, com voz sumida, sentando-se, auxiliado por Benedito e Flor*) – São dois ferimentos na mesma perna... Perdi muito sangue.

SANTA – Dois?

FELIPE – Um, da charqueada... outro, daqui... (*Desfalece. Confusão*).

MANUELA – Jesus! Morreu, Flor! (*Flor atira-se a seus pés e sacode-o angustiadamente, enquanto Santa o examina, calma e solícita*).

SANTA – Nada, nada! Está apenas desfalecido.

FLOR – Felipe! (*Beijando-o, com escândalo de todos*). Felipe, meu amor!

SANTA (*enérgica, tocando no obro de Flor*) – Tchê, Flor! Tem medida! Não deves esquecer que és noiva – e do meu neto! (*Ana aprova com a cabeça*).

FLOR (*levantando-se, já senhora de si*) – Perdoem-me... Foi um gesto irrefletido... (*Vai até ao aparador, ficando de costas para todos*). – Que faremos agora com o ferido? (p. 89-90).

As mulheres resolvem esconder Felipe no quarto de Ana, mas Anésio, que prendera o companheiro do alferes (aquele que sumira misteriosamente), já sabe que seu rival se encontra na fazenda. Numa atitude surpreendente para um noivo ciumento, Anésio passa a tratar, pessoalmente, do ferimento de Felipe. Uma vez curado, irá levá-lo, preso, a Caçapava.

No 4º quadro, o local da cena volta a ser a casa dos Correia-Cardoso, em Porto Alegre. O ano é 1845. A revolução terminou. Flor encontra-se recolhida a um convento. Santa e Leocádio já morreram. Morto também está Felipe. Pelo menos, é essa a primeira informação que se tem, através de Flor: “Enganas-te, Manuela. Se Felipe ainda vivesse, eu talvez me casasse com Anésio. Mas, morto, sua memória estará sempre entre mim e o primo. A

memória de Felipe, agora, é mais poderosa e viva que a sua presença... Tanto mais que... que quem o matou fui eu” (p. 101).

A certeza da morte de Felipe, porém, começa a se transformar em dúvida, a partir do 5º quadro. Quando Anésio revela a Flor as razões que levaram o alferes a cumprir a ordem de prender seu pai, explicadas a Anésio, enquanto este cuidava de Felipe, na Estância da Barra, Flor diz: “Mas ele morreu pouco depois, segundo dizem” (p. 106). O fim do 5º quadro de *Sinhá moça chorou* lembra o final de *A ceia dos cardeais* (1902), de Júlio Dantas, peça à qual nos referimos ao analisar *A ceia dos estudantes*, de Euclides Gomes. A exemplo de Gonzaga, da peça de Dantas, que se enclausura em um mosteiro após a perda da mulher amada, Flor se recolhe a um convento, após a suposta morte do amado. O cardeal Rufo termina o drama *A ceia dos cardeais* com a seguinte frase: “Foi ele, de nós três, o único que amou”. Já Manuela, ao não conseguir convencer Flor a deixar o convento, para se casar com Anésio, conclui: “Pois, diante de tua resolução, Flor, digo-te que, de nós duas, és tu a única que não sabe amar” (p. 110).

No último quadro, Anésio surpreende outra vez. Após mais uma tentativa frustrada de convencer Flor a abandonar o convento, para se casar com ele, é Anésio quem, com a ajuda de Manuela, “arma” o encontro de Flor com Felipe, agora definitivamente “ressuscitado”. O coxo Felipe, apoiado numa muleta, explica o milagre a Manuela: “Sinhá sabe que isso [o fato de estar vivo] é comum em tempos de guerra. Olha: tenho encontrado, ultimamente, uma quantidade enorme de heróis mortos gloriosamente, a gozar da mais prosaica e perfeita saúde” (p. 121). O encontro com Felipe, possibilita, enfim, que Flor derrame todas as lágrimas represadas ao longo da vida. Para júbilo de Balbina e Prudêncio, que erguem as mãos para o céu, em uma prece: “Sinhá moça chorou!... Sinhá moça chorou!”.

Na opinião do professor e historiador Moacir Flores (1997, p. 104), “Fornari comete vários erros históricos, pois no período farroupilha o convento do Carmo não funcionava, não se usava bombacha e a Manuela era noiva de um filho de Bento Gonçalves”.

De fato, existem dúvidas acerca da efetiva inauguração do convento do Carmo (que ainda hoje existe na Avenida Perimetral, esquina com a Rua José do Patrocínio). Segundo consta no *site* do Mosteiro São José ([www.mosteirosaojose.com.br/textos/nossa história](http://www.mosteirosaojose.com.br/textos/nossa_historia)), a inauguração da primeira capela da Igreja do Carmo teria acontecido logo após o término da Revolução Farroupilha, por volta de 1845 ou 1846. Já o primeiro Convento de Carmelitas Descalças no Sul do Brasil (o Convento do Carmo) teria começado a funcionar apenas na década de 1860. Portanto, Flor não poderia ter sido, efetivamente, uma de suas reclusas.

Relativamente à questão do uso da bombacha, Flores também está correto em sua afirmação. Essa peça do traje típico do gaúcho, segundo aponta a maioria dos estudos, foi introduzida na região do Prata, por volta de 1860, sendo incorporada à indumentária do gaúcho do pampa (como substituto do chiripá), a partir do início da guerra do Paraguai (1866). Aliás, Erico Verissimo parece também não ter atentado para este detalhe, em sua obra histórica: o capitão Rodrigo Cambará, que entra em Santa Fé, carregando um violão a tiracolo, em outubro de 1828 – para tornar-se, um ano mais tarde, o marido fogoso, folgazão e aventureiro, de Bibiana Terra –, também desfila “de bombachas brancas, esporas de prata, lenço vermelho no pescoço” (Rodrigo morre em 1836).

Quanto à personagem Manuela, sobrinha de Bento Gonçalves, em vista da seguinte nota de Fornari, ao fim do drama, trata-se certamente de uma Manuela distinta da que era noiva do filho de Bento Gonçalves:

Manuela existiu, realmente. Conhecemo-la na cidade de Pelotas, quando éramos menino, onde era conhecida como a *noiva de Garibaldi*. Morreu em avançadíssima idade, jamais tendo querido casar-se. O “Herói de dois mundos”, que, antes de fugir com *Anita* (então casada e, mais tarde, sua gloriosa esposa), a amou intensamente, refere-se a ela, com grande ternura, em suas *Memórias* (p. 127).

4.3.1.4 *Caxias* – Carlos Cavaco, drama histórico em 5 atos, 1940.

Caxias, drama histórico (ou peça cívica, como a classificou seu autor) em cinco atos e dez quadros, de Carlos Cavaco, por mais estranho que hoje possa parecer, foi a peça escolhida pelo dramaturgo gaúcho e diretor do Serviço Nacional de Teatro, Abadie Faria Rosa, para a estréia da “Comédia Brasileira”, no Teatro Ginástico Português, do Rio de Janeiro, em 10 de agosto de 1940. A montagem do espetáculo ficou a cargo do diretor Otávio Rangel.

Se não poupamos críticas aos dramalhões *O veneno dos ciúmes* (1908) e *Cego de amor!* (1916), e apenas reconhecemos algum mérito no drama panfletário e anticomunista *Morrer pela pátria!* (1936), agora, nos vemos na obrigação de não poupar elogios àquela que é, dentre as 25 peças teatrais que escreveu, certamente, a melhor criação de Carlos Cavaco, no gênero. Aliás, as críticas publicadas em jornais do Rio de Janeiro (que o autor teve o cuidado de inserir na edição da peça) são unânimes nos elogios ao texto, aos atores e à grandiosa produção de *Caxias*, cuja encenação – reunindo, entre atores e equipe técnica, quase uma centena de profissionais – constitui um dos maiores marcos do teatro carioca de todos os tempos.

Antes de analisarmos a peça, vejamos alguns trechos do que escreveu a crítica do Rio de Janeiro. No jornal *A noite*, em sua edição de 13 de agosto de 1940, consta o seguinte:

A peça histórica “Caxias”, com que a companhia oficial se apresentou, é um espetáculo de impressionante grandeza! (...) Um a um, os mais importantes episódios da vida de Caxias são teatralizados pelo Sr. Carlos Cavaco de uma maneira verdadeiramente imponente! (...) Os diversos quadros da peça de Cavaco são impecáveis! A vida íntima de Caxias, o seu romance de amor, o seu casamento, constituem, no correr da representação, algumas das suas cenas mais emocionantes, fazendo avultar, ao lado da bravura do soldado, a grandeza de seu coração. Uma batalha, ao vivo, trava-se em plena cena aberta do Ginástico. Ouve-se o som dos canhões. Soldados caem feridos. Caxias faz a tropa delirar com a sua presença de espírito e a sua coragem sem limites. O encontro de Caxias com Miguel de Frias e a cena da reconciliação nas fronteiras gaúchas, constituem igualmente dois grandes momentos da peça. (...) A montagem de “Caxias” foi a mais pomposa, merecendo destaque pela exatidão histórica, pelo bom gosto e pela riqueza dos vestuários (p. 133-135).

A matéria publicada, acerca de *Caxias*, no *Correio da Manhã*, do mesmo dia 13 de agosto, poderia perfeitamente ter sido escrita pelo mesmo crítico:

Com o “Caxias”, de Carlos Cavaco, a Comédia Brasileira fez no Ginástico a sua apresentação oficial. Trata-se de um espetáculo que honra o nosso teatro e os que o assistiram devem guardar, ainda, a excelente impressão que o mesmo deixou em seus espíritos.

Para dar ao público uma idéia tanto quanto possível exata da vida movimentada dessa grande figura do Exército brasileiro, que teve, também, em seu tempo, a mais brilhante e destacada atuação de homem público, nas elevadas funções civis confiadas a seu cargo, o Sr. Carlos Cavaco soube escolher, dentro do duplo ponto de vista histórico e teatral, os episódios mais decisivos de sua carreira e mais expressivos com documentação de sua mentalidade.

Assistimos, assim, a uma representação sentimental e heróica, em que as cenas se sucediam numa seqüência admirável. (...) O quadro de Abdicação, o primeiro encontro do major com a moça que era todo o seu enlevo e todo o seu amor, a cena do casamento, Caxias e Miguel de Frias, Caxias e general Bento Gonçalves, finalmente a morte do duque, amargurado com a ingratidão dos homens, constituem as mais impressionantes passagens da peça, em que se destaca, ainda, o primor de sua magnífica montagem (p. 135-136).

A matéria estampada nas páginas do *Diário de Notícias*, também do dia 13 de agosto de 1940, segue na mesma linha:

“Caxias” vale como peça, como montagem e como representação. O espetáculo, oferecido agora, todas as noites, no Ginástico, é alguma coisa digna de alta afirmação cênica, na apresentação do quadro artístico organizado pelo Serviço Nacional de Teatro.

Carlos Cavaco, em dez cenas, recortadas na vida do grande soldado cidadão, teatralizou, lindamente, as passagens mais sugestivas, os momentos mais palpantes, os fatos mais emotivos da existência desse homem que foi um símbolo nacional. Toda a vida de Caxias está exaltada nesses dez quadros de uma majestade cênica incrível!

Por outro lado, a apresentação com que a Companhia do Serviço Nacional de Teatro patenteia ao público os dias heróicos do brasileiro ilustre, é de uma fidelidade, um encanto, um deslumbramento admiráveis! (p. 138-139).

No *Jornal do Comércio*, de 11 de agosto de 1940, tanto quanto a peça, também seu polêmico autor é objeto da análise:

O escritor gaúcho, que é orador dos mais fogosos e arrebatados da sua geração, semeou as mancheias por aqueles diálogos, frases de paladino, imagens de poeta, e não poucos protestos de revolucionário. Há muita veemência, muita

audácia, muito grito d'alma distribuídos por aquelas personagens rapidamente esboçadas, mas animadas, todas elas, da mesma vida generosa e ardente. Nos surtos da retórica passa sempre alguma coisa de verdadeiramente belo e emotivo. E os aplausos da sala a cada final de quadro – aplausos que por vezes se prolongaram, quatro e cinco chamados à cena – bem demonstraram como o autor de “Caxias”, querendo fazer uma obra para o grande público, para a multidão, conseguiu o seu intento e sem dúvida atingiu o seu ideal (p. 136-137).

Apesar de havermos transcrito, acima, trechos de apenas algumas das críticas inseridas na edição de *Caxias*, quase que exclusivamente relacionados ao texto, a crítica não deixou de analisar o espetáculo como um todo (texto, encenação, representação, produção e aspectos técnicos). Passados já 66 anos do evento, a nós só resta tratar, aqui, do texto – que é o que, de fato, nos interessa – e, nesse sentido, entendemos que a crítica não exagerou no entusiasmo com que fez a apreciação de *Caxias*, uma vez que Carlos Cavaco realmente demonstrou talento, sensibilidade e competência na seleção das passagens e dos episódios mais significativos e decisivos da vida do duque de Caxias.

Nos dez quadros que constituem a peça, como bem assinalou a crítica, o autor mostra a “bravura indômita do soldado valoroso” e a grandeza de sua alma e de seu coração; intercala feitos militares e passagens da vida íntima de Caxias (o seu romance de amor, o seu casamento, etc.). Teatraliza, em linha reta, a ascensão e o ocaso do grande homem, que, entre outros cargos civis e militares, foi senador, presidiu o Conselho da Coroa, foi Ministro da Guerra... e que chegou a ser o único duque do Segundo Império. Isso faz com que, no final, resulte um herói e um ser humano completamente dissociado daquela figura sisuda, de barba, reproduzida nos livros de história.

Não nos daremos o trabalho de nomear, aqui, todas as personagens da peça, cujo número, como dissemos, chega a quase uma centena. E isso se deve ao fato de que os diversos quadros se passam em épocas e cenários distanciados no tempo e no espaço, abrangendo um período de 50 anos. De acordo com a lista de “distribuição das personagens”, que antecede o drama, os dois primeiros quadros se passam em 1831; o 3º, em 1832; o 4º, em 1833; o 5º, em 1843; o 6º, em 1844; o 7º, em 1865; o 8º, em 1868; o 9º, em 1876; e o 10º e último quadro, em 1880 (essa é uma informação importante, que o espectador não tem). A única personagem presente em todos os quadros é Caxias.

Conta a História que Dom Pedro I abdicou do trono brasileiro, no dia 7 de abril de 1831, em favor de seu filho Dom Pedro de Alcântara, então com cinco anos de idade. É esse o contexto do quadro inicial da peça. O então major Lima e Silva entra em cena pouco antes desse evento, convocado pelo Imperador, que deseja conferir-lhe a missão de pôr fim à revolta popular. A crítica denominou o primeiro quadro do 1º ato de “quadro da Abdicação”:

D. PEDRO – Chamei-o, Sr. major, porque sempre encontrei no senhor um oficial disciplinado, valente, leal, digno da minha absoluta confiança.

CAXIAS (*curvando-se*) – Agradeço à Vossa Majestade.

D. PEDRO – Não me agradeça, porque faço justiça. Recordar-se do dia em que, na minha presença, lhe foi entregue, pelo Ministro, a bandeira do Brasil, na Capela Imperial?

CAXIAS – Recordo-me, Majestade. E o juramento que então fiz, como tenente-ajudante do Batalhão do meu Imperador, de servir o Brasil, hei de cumpri-lo, custe o que custar!

D. PEDRO – Pois, senhor major Lima e Silva, o que me obrigou a chamá-lo ao Paço foi a necessidade que tenho dos seus serviços. Posso contar com o senhor?

CAXIAS – Pediria, respeitosamente, à Vossa Majestade, que explicasse melhor o pensamento, para que eu pudesse saber a conduta a seguir.

D. PEDRO – Não me entende?! É preciso que o meu Batalhão saia à rua e force o povo a respeitar a autoridade do Imperador!

CAXIAS – Force?

IMPERATRIZ – Essa desordem não pode continuar, senhor major!

CAXIAS – Majestade, a um povo livre, como o Brasileiro, não se impõe um destino que ele não quer!

D. PEDRO – Estou admirado de ouvir da boca de meu melhor oficial essas palavras!

CAXIAS (*altivo*) – Vossa Majestade encontrou sempre em mim um soldado cumpridor de seu dever, leal e resoluto!

D. PEDRO – Então?!...

CAXIAS – Então, sem quebrar o respeito que devo à Vossa Majestade, e sem esquecer a disciplina, que nunca desprezei, declaro à Vossa Majestade que não posso cumprir a ordem que acabo de receber.

IMPERATRIZ – E essa espada, senhor major, o que faz ao seu lado?

CAXIAS – Espera que eu a empunhe para defender a minha pátria; mas, nunca para ferir os meus patrícios! Peço licença para me apresentar, preso, ao Estado maior do Batalhão...

D. PEDRO (*moderando-se*) – Apresente-se solto, major. E permita que no momento de nossa separação, eu aperte a mão leal de um bravo militar que será uma das maiores glórias deste país! (p.33-35).

No segundo quadro do 1º ato, ocorre o enfrentamento do exército imperial (que tem o major Caxias à testa do Batalhão do Imperador) com um grupo de revolucionários inimigos da Regência (comandado pelo major Miguel de Frias). Derrotado, o republicano Frias se entrega. O quadro, considerado emocionante pela crítica, termina com Caxias libertando o prisioneiro:

CAXIAS – O senhor, pelo seu valor, pelas suas qualidades de caráter, não pode ser tratado como um prisioneiro comum. (...) Aquela porta está aberta, senhor major. Saia por ela, embarque para o estrangeiro e não se esqueça de que o nosso querido Brasil tudo espera de seu patriotismo. Dê-me a sua mão. (*Aperta-lhe a mão*). Até um dia! Deus o acompanhe (p. 47).

O primeiro quadro do 2º ato é dedicado ao início do romance entre Ana Luiza e Caxias. Além do romantismo, a cena tem o ingrediente da oposição. A ama Matilde tenta chamar a jovem Ana Luiza à razão: “D. Luiza não consentirá, nunca, que sua filha preste maior atenção ao que serve com tanta dedicação e lealdade a D. Pedro I, que matou de desgosto o seu inesquecido pai [o desembargador Fernando Viana], Ana Luiza” (p. 51). E, de fato, em conversa com o padre Arouca, que intercede a favor de Caxias, D. Luiza deixa claro

que jamais permitirá que sua filha se case com o “militar que serve às ordens imediatas do carrasco de [seu] esposo” (p. 53). Mesmo assim, Caxias pede-lhe a mão da filha. Sua resposta: “É inútil! Jamais consentirei em tal casamento! Pois, se consentisse, insultaria a memória do meu querido marido. Não! Não! E não!” (p. 62).

No segundo quadro do 2º ato, porém, o que era para ser apenas mais uma missa, acaba se transformando numa cerimônia de casamento. Com a ajuda do padre Arouca e do Conde de São Simão (irmão de Ana Luiza), é feita toda uma armação. Quando D. Luiza se dá conta, o casamento da filha com o militar já está consumado. Só resta a ela, então, abrir seus braços ao genro e abençoar o casal.

O terceiro quadro do 2º ato passa-se dez anos mais tarde. Corre o ano de 1843. Caxias agora é Marechal de Campo e Barão e tem 40 anos de idade. Após haver pacificado o Maranhão, São Paulo e Minas Gerais, Caxias é novamente convocado pelo Imperador, agora para restabelecer a paz no Rio Grande do Sul, onde a Revolução Farroupilha já dura mais de oito anos. Para tanto, oferece-lhe o Comando em Chefe do Exército do Sul e a presidência do Rio Grande.

No primeiro quadro do 3º ato passou-se mais um ano (1844). Caxias encontra-se instalado na barraca de um acampamento, no Rio Grande do Sul. É lá que recebe o general Bento Gonçalves, para tratar do fim da Revolução. Ao cabo da conversa entre os dois militares, o presidente da Província do Rio Grande do Sul manda um ajudante redigir o seguinte comunicado:

“Rio-grandenses! É sem dúvida para mim de inexplicável prazer o ter de anunciar-vos que a guerra civil, que por mais de nove anos devastou esta bela província, está terminada. Os irmãos, contra quem combatemos, estão hoje congratulados conosco, e já obedecem ao legítimo Governo do Império do Brasil” (p. 90).

O segundo quadro do 3º ato representa um salto de mais de 20 anos no tempo: o ano agora é 1865 e Caxias, que já conta 62 anos de idade, vive feliz, com sua esposa, em sua residência na Tijuca, Rio de Janeiro. Mas sem jamais descansar. Após ter voltado do Rio Grande do Sul, “em lugar de ter um merecido repouso, vai para o Senado, aborrecer-se entre políticos profissionais, intrigantes, invejosos e desleais. Assume o Ministério da Guerra; assume a presidência do Conselho...” (p. 94). Agora, recebe a visita do Ministro da Guerra (o mesmo que o tirara do cargo), que o convida para mais uma missão: “Aceita, senhor marquês, a nomeação de Comandante em Chefe do Exército em operações contra o Governo do Paraguai?” (p. 98). Caxias, como se vê, agora marquês, despede-se mais uma vez de sua amada Ana Luiza.

No primeiro quadro do 4º ato o assunto é a batalha de Avaí, travada em 1868. É interessante confrontar este quadro com o 8º ato do *Drama sobre a guerra do Paraguai*, de Adalberto Souto (1931). No drama de Souto, é Caxias quem, de binóculo na mão, assiste e narra a batalha, em seus detalhes. Ao ver Osório ferido, Caxias deixa “de ser chefe para ser soldado”. Antes que vá para o campo de batalha, porém, o inimigo foge, completamente derrotado. Já no primeiro quadro do 4º ato, da peça de Cavaco, essa batalha é narrada por um oficial e quem faz o exército inimigo bater em retirada é o general Caxias:

2º OFICIAL – (...) Mas, que momento terrível passamos quando Osório, o bravo lanceiro das vanguardas, foi ferido!

1º OFICIAL – Tive a impressão da derrota!

2º OFICIAL – Foi quando Caxias, o grande chefe, fez brilhar a espada, e, como em Itororó, atirou-se à frente das tropas! Surgiu como um Deus!...

1º OFICIAL (*avançando até a boca de cena e descrevendo, com voz trágica*) – Parece que vejo a batalha! A tempestade enche o cenário sangrento e o campo está juncado de cadáveres e de feridos – feridos que gemem, imprecam, gritam! Os relâmpagos cruzam o céu, de alto a baixo, e o ribombo do trovão mistura-se com os estampidos dos canhões e o ruído sinistro da fuzilaria. As lanças gaúchas, com as suas bandeirolas branco-vermelhas, batidas pelo sopro do temporal, inclinam-se nos flancos dos cavalos e mergulham nas carnes inimigas, rasgando-as, enquanto Osório, o Legendário, à frente dos centauros rio-grandenses, sopesando a lança invencível e riscando à espora o cavalo fegoso, dá ordens, em voz alta, dentro da tempestade: “Carga, companheiros!” “Carga!” Rompem-se os quadrados! Rangem ossos, que se quebram, e o sangue espadana nas faces dos combatentes, que lutam corpo a corpo, cara a cara, num entrevero infernal! As armas, molhadas pela chuva grossa que cai, não podem detonar! Perdem-se os cartuchos. E, da mesma forma que Itororó fora oportunidade para os bravos soldados nortistas, agora era o momento da cavalaria rio-grandense!

2º OFICIAL (*emocionado*) – É verdade! Parece que estou vendo!

1º OFICIAL (*continuando*) – Mais dois bravos generais surgem à frente de regimentos de lanceiros: Andrade Neves e Mena Barreto! São dois titãs que nada pode deter na marcha para a vitória! Igualam-se em bravura! Irmanam-se em patriotismo! Não conhecem o perigo! Não sabem recuar! Câmara, o lanceiro de pulso seguro e de coragem de leão, ali está, também, na linha da vanguarda! É quando o Destino cruel intervém brutalmente: Osório, o destemido Chefe dos combates peito a peito, é ferido no queixo, e uma forte hemorragia não se faz esperar! Corre, célere, por todo o Exército uma notícia fatal: “Morreu Osório!”. Estabelece-se o pânico, e as nossas forças, cansadas e julgando abatido pela morte o chefe querido, começam o recuo!

2º OFICIAL – Que momento, meu Deus!...

1º OFICIAL – Mas, Caxias, o general dos generais, o chefe dos chefes, a alma do Exército, desembainha a espada e surge na vanguarda! (...) Repete-se o caso de Itororó, quando, em momento assim, de indecisão, e de receio, o nosso Generalíssimo toma a frente da tropa e dá a ordem de avançar, eletrizando-se o Exército! (p. 104-106).

No segundo quadro do 4º ato, mais oito anos se passaram. Estamos em 1876 e Caxias tem 73 anos de idade. O agora Marechal Duque de Caxias acaba de receber um convite do Imperador. Enquanto aguardam pela sua chegada, dois funcionários do palácio tecem comentários acerca da ingratidão e das atrocidades cometidas contra Caxias, após seu retorno da guerra do Paraguai. Doente, praticamente só (a duquesa já morreu) e esquecido, em sua casa da Tijuca, o duque de Caxias é convocado pelo Imperador, para mais uma missão.

Alegando ter de fazer uma longa viagem à Europa, D. Pedro II convence Caxias a assumir, mais uma vez, a presidência do Conselho e o Ministério da Guerra. Caxias tenta recusar, mas diante da insistência do Imperador, acaba aceitando o que seria sua última missão.

Cavaco soube finalizar seu drama com maestria. A ação do único quadro do 5º e último ato se passa em 1880. Velho (nosso herói tem 77 anos), doente, alquebrado e triste, Caxias é conduzido, em uma cadeira de rodas, pelo seu fiel criado Manoel. Fica-se sabendo, então, que, após aquela última missão, Caxias fora outra vez vítima da ingratidão do Imperador e dos políticos, que, inclusive, o haviam levado às barras do tribunal. À espera da morte, Caxias manda chamar sua filha, o genro, o neto... e o padre Meireles. Uma comissão do Senado, sabendo da doença do duque, resolve fazer-lhe uma visita oficial. Chega, porém, tarde demais: Caxias já está morto. Dizendo-se possuído pela alma do grande general, o criado Manoel expressa toda sua repulsa pela classe política e expulsa os senadores da casa de seu ex-patrão.

Em matéria publicada na edição do *Correio da Noite*, do Rio de Janeiro, de 13 de julho de 1940, sob o título “*Caxias*” – *A grande peça histórico-militar de Carlos Cavaco*, o autor dá o seguinte depoimento:

(...) procurei, neste drama, marchar desassombadamente na estrada larga e luminosa da História. Não inventei fatos. Não engendrei situações. Acompanhei, de chapéu na mão, quase de joelhos, respeitosamente, a vida de um homem superior, que os da sua época trataram com ingratidão, mas cujo nome os nossos generais de hoje levantam em belas apoteoses sobre os seus corações sinceros e justos (p. 132).

Se é certo que Carlos Cavaco se excedeu, em algumas passagens do texto, nas tintas e na força da retórica (parece-nos sempre difícil reconhecer defeitos em nossos ídolos ou heróis!), é certo, também, que ele estudou profundamente a história de vida de seu herói e soube colocá-la no papel com rara competência.

Cavaco obteve seu maior triunfo como dramaturgo, possivelmente num dos subgêneros mais difíceis do teatro: o drama histórico. Tivemos oportunidade de analisar, até agora, apenas uma peça desse tipo – o *Drama sobre a guerra do Paraguai*, de Adalberto Souto, de 1931. Se este último não viu seu drama encenado e o publicou “simplesmente em homenagem à memória dos grandes lutadores e verdadeiros patriotas”, Cavaco (cujo pai era ajudante de campo de Caxias) se propôs a fazer justiça ao “nome glorioso do maior general americano”, conforme explica em texto intitulado *Porque escrevi “Caxias”*, que faz anteceder à edição do drama, propriamente dito. E conseguiu.

4.3.1.5 *Quando se vive outra vez* – Ernani Fornari, drama em 3 atos, 1947.

*Quando se vive outra vez*⁴¹, peça em três atos e seis quadros, de Ernani Fornari, foi representada, pela primeira vez, no dia 28 de março de 1947, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pela Companhia Brasileira de Comédia, na temporada oficial daquele ano. Não consta que tenha sido representada, alguma vez, em palco gaúcho.

A exemplo de *Nada!* e *Sinhá moça chorou*, do mesmo autor, esta peça também aparece classificada, por alguns críticos e historiadores, como “comédia”, o que – pelo menos, na visão de hoje – é um despropósito, já que o primeiro ato é uma reescritura da tragédia de Romeu e Julieta e, os dois atos subsequentes, um desdobramento ou continuidade dessa história, envolvendo as mesmas personagens – estamos, assim, diante de uma temática religiosa, com ênfase na crença espírita da reencarnação –, em lugares distantes, um do outro, no tempo e no espaço.

Apesar de ser um tema muito antigo (na literatura grega já existia história semelhante), a tragédia envolvendo Romeu e Julieta é considerada verídica, citando-se mesmo como se tendo passado nos primeiros anos do século XIV (e é, lá, no ano de 1303, que Fornari situa a ação de seu primeiro ato). Segundo consta na introdução de uma obra de William Shakespeare (1978), pelo menos quatro autores se ocuparam da história dos dois desafortunados jovens de Verona, antes do bardo inglês:

Luigi da Porto é o primeiro a usar o nome de Romeu e Julieta. Bandello adapta a história que foi traduzida para o francês por Pierre de Boistreau de Launay. Artur Brooke traduziu desta última fonte em versos ingleses, dando-lhe o título de *Tragical History of Romeo and Juliet*, com o qual publica o poema em 1562. Foi daí que Shakespeare tirou inspiração para sua tragédia, que segue fielmente a versão de Brooke.

Fornari extrai de Shakespeare, para seu 1º ato, a situação trágica e as seguintes personagens: Romeu Montecchio, Julieta Capuleto, Frei Lourenço, Conde Páris, Sra. Capuleto, Montecchio, Baltazar, Pajem do Conde Páris, Príncipe de Verona, guardas, soldados, povo. No lugar do Frei João coloca o Frei Pedro. O acréscimo de Fornari, em termos de personagens, fica por conta de Giovanni. Além da Morte, é claro, que marca presença nos prólogos dos três atos, proporcionando uma quebra na ação dramática e situando o leitor e o espectador. O fato de os intérpretes serem os mesmos nos três atos, conservando

⁴¹ Na lista de obras do autor, inserida nas edições de *Sinhá moça chorou*, consta uma peça intitulada *As três encarnações de Romeu e Julieta* (1937). A história de *Quando se vive outra vez* e o fato de que seu último ato se passa em 1936 nos levam a concluir que a primeira é, na verdade, a versão original da segunda.

sempre a mesma caracterização, é, também, um grande auxílio para a plena compreensão da peça. Eis o Prólogo do 1º ato:

MORTE (*vestida de fidalgo veronês, aparece entre as dobras do velário*) – Oh! não vos assusteis! É verdade que não fui chamado aqui. Entretanto, é também verdade que sou sempre lembrado por vós, a todo momento e em todos os lugares. E aqui estou Eu, não para explicar coisa alguma, senão porque estou sempre **Presente**... Hein?... Não, não sou a Morte, não! Se minhas órbitas estão vazias – é para que nenhuma lágrima me empane a visão; se não tenho narinas – é para que o vendaval que desloca a minha passagem possa ser, todo ele, respirado por mim; se não possuo lábios – é para que meu sorriso vos ensine que sou a fonte da eterna alegria de viver, e que todo temor é vão... Morte!... Nem sei o que isso seja. Morte é apenas um pseudônimo que vós mesmos inventastes para mim. Na vossa humana incapacidade de compreender a “vigília” do **Grande Repouso**, atribuísteis a mim qualidades antagônicas de negação e afirmação; de esquecimento e lembrança; de movimento e imobilidade... Aparências, apenas aparências! **Eu** sou sempre **Afirmção**, perpétuo **Movimento**, **Lembrança** eterna – porque **Tempo** é o meu verdadeiro nome, embora muitos também me chamem **Vida**... Meditai, senhores, sobre a tragédia a que ides assistir. Não me acuseis, depois, de coisa alguma. Serão os sistemas, as palavras, os prejuízos, que vós próprios criais para perturbar a marcha natural das coisas, que separarão esses dois infelizes amantes. Vítimas inocentes do ódio e do egoísmo daqueles que mais deviam preocupar-se com a sua felicidade, sucumbirão porque não lhes saberão ensinar os dois grandes, simples e únicos remédios que tudo curam: a **Bondade** – que é a inteligência do coração, e a **Fé** – que é a bondade da inteligência... Mas, com licença, senhores, que há um grupo de insensatos que me está invocando no cemitério de Verona, na suposição falsa de que sou o **Caminho**, quando sou apenas um **Percurso**. Com licença! (*Faz uma reverência e sai*) (os grifos são do autor, p. 3).

A ação desse ato se passa no cemitério de Verona, no ano de 1303. É madrugada de luar. No mausoléu dos Capuleto, repousa sobre a pedra fria, o corpo de Julieta, vestido de noiva, em sua morte temporária. Frei Lourenço, em companhia de Giovanni, aguarda pela vinda de Romeu. Antes dele, porém, surgem o Frei Pedro (trazendo a notícia de que não conseguiu fazer chegar às mãos de Romeu, que se encontra em Mântua, a mensagem de Frei Lourenço) e Páris, que vem para se despedir de Julieta. Quando, finalmente, chega Romeu, este é desafiado por Páris, a quem mata num duelo a espada.

Ao ver sua amada morta, Romeu decide pôr fim também a sua vida. Ao contrário de Shakespeare, Fornari concede – ainda que num delírio –, aos dois amantes, a oportunidade de se despedirem:

ROMEU (*de olhos para o céu*) – Que fatalidade a minha, Senhor! Que condenação a vossa!... (*Voltando-se para a eça, num grito de desespero*) – Julieta!... (*Curva-se para o corpo de Julieta, e abraça-a, suplicante*) – Julieta, minha querida esposa, por que, por que não esperaste por mim?... (*Sacudindo-a*) – Julieta, escuta!... Olha-me, Julieta!... (*Por entre soluços*) – Que ingratião a tua, meu amor!... Que força oculta nos separa na morte, como nos separou na vida?... Por que te foste, Julieta?... (*Tirando da bolsa um vidro de veneno*) – Mas não irás sozinha... (*Bebe-lhe o conteúdo. Arqueja. Baixinho*) – Espera-me, Julieta... espera-me... Irei já ter contigo... meu amor... Recebe... recebe a minha alma. Ela não tarda, Julieta... (*Julieta mexe-se*) – Ela não tarda a seguir-te, Julieta... (*Ouve-se um canto de pássaro*).

JULIETA (*como num sonho*) – Romeu... Romeu... são os rouxinóis que estão cantando... ou são as cotovias?

ROMEU – Ah, Julieta, que felicidade!... Vieste... vieste, enfim... (*Segura-lhe a mão, sorridente*) – Vamos... Vamos-nos daqui, minha esposa... (*Julieta senta-se, rápida*).
 JULIETA (*notando-o, num grito de alegria*) – Romeu! Oh, meu amor!
 ROMEU (*delirando*) – Estou aqui, Julieta... Ai!... Estou aqui!
 JULIETA (*saltando da eça e sentando-se ao lado de Romeu*) – Meu amor! Estás enfim a meu lado!
 ROMEU (*com expressão de felicidade, passando-lhe a mão pelos cabelos*) – Já te vejo, amor... Vieste buscar-me, não é?... (*Contempla-a, enlevado*) – Como a morte te fez mais bela, Julieta!... Que perfume do céu têm teus cabelos!
 JULIETA (*sacudindo-o*) – Mas, Romeu! Romeu, que tens tu? Assustas-me, amor. Estou aqui. Olha: eu estou viva! Eu não morri, não vês, querido?!
 ROMEU (*em agonia*) – Eu sei... eu sei... Deus é bom... Deus não mata um amor como o nosso... Ai!... Eu sei... Ai!...
 JULIETA (*vendo-lhe o vidro de veneno na mão*) – Jesus, Romeu! Que fizeste?... (*Desesperada*) – Por que fizeste isso, Romeu?
 ROMEU (*num sorriso, sereno, feliz*) – Vim... vim unir-me a ti... a ti, Julieta... Vem, vamos... (*Morre*).
 JULIETA (*sacudindo-o, desatinada*) – Romeu! Romeu!... Não, não te vás, agora que eu chego!... Romeu! Romeu, escuta-me: foi tudo fingido! Olha-me, por piedade! Eu estou viva, eu estou aqui!... Ah, céus!... morto... morto! (*Cai sobre o corpo de Romeu, a soluçar. Ouvem-se vozes e rumor de passos. Assustada, presta atenção*) (p. 7).

Ante a aproximação de Lourenço, Giovanni e Baltazar, Julieta crava o punhal no próprio peito. Chegam o Príncipe e os guardas. Frei Lourenço assume a responsabilidade pela tragédia. A carta, que o criado Baltazar não chegara a entregar a seu amo, comprova a veracidade da história contada pelo Frei. Se, na peça de Shakespeare, quem sela a paz, entre os Montecchio e os Capuleto, são os chefes das duas famílias, nesse 1º ato de Fornari a paz é selada pela Sra. Capuleto e por Montecchio, que, a exemplo de seus filhos, ressurgirão sobre a face da terra, em papéis trocados, quase cinco séculos mais tarde.

A ação do 2º ato se passa na Bretanha, no ano de 1792 (três anos após, portanto, ao início da Revolução Francesa). Neste ato, temos como personagens: René De la Roche (Romeu Montecchio), Janine (Julieta Capuleto), Abade Quintino (Frei Lourenço), Tristan (Conde Páris – espião revolucionário e primo de Janine), Marquesa (Sra. Capuleto – mãe de René), Benoit (Montecchio – pai de Janine), André (Baltazar – criado), Finot (Pajem – guarda florestal, coxo e meio idiota), Trintanário (Giovanni), dama de companhia, freiras. Ah, e a Morte, a quem cabe o Prólogo:

MORTE (*Vestida de “sans-culotte”, de espada em punho, aparece por entre as dobras do velário*) – Com licença?... (*Entra*) – Naturalmente estais me reconhecendo. Boa memória tendes vós! Exatamente. Sou aquele mesmo que aqui estive há quase quinhentos anos passados. Como vedes, mudei apenas no traje, pois, a despeito das mil e uma formas exteriores de que me revisto, no fundo sou sempre o mesmo. **Eu sou o Inalterável!**... Mas, ah! nem podeis avaliar como tenho trabalhado todo esse tempo! Então agora, com a implantação do **Terror**, não tenho um único momento de descanso. Alguns cidadãos estão contagiando as multidões com sua febre de transformação... Transformação!... Que sabem disso, se até na morte eles acreditam?... Estão convencidos de que a vida atual é diferente. Insensatos! Ainda não perceberam que a Vida é uma, única e sempre igual, e que sou **Eu** que me repito dentro de suas próprias fórmulas e teorias novas... Não vos

recordais daqueles veroneses? Pois, graças que sou Manancial inestancável, perpétua Renovação e Justiça eterna, fi-los reviver para o mundo. Sim, “**renasceram da carne**”! E cá estão eles na França agitada. Que ajustem, agora, suas velhas contas, e tratem de reconstruir o seu futuro, que para isso os reuni num mesmo ambiente familiar e, para que se compreendam e amem, misturei-lhes o sangue. Antigas almas inimigas animam, hoje, corpos ligados pelo parentesco. Se fracassarem novamente, se seus preconceitos de casta forem maiores e mais fortes que o seu amor, não me culpeis ainda de tamanha cegueira. É que não souberam aproveitar a oportunidade que dou sempre a todos, e dei também a eles. Tentemos, pois, outra vez, e outra, e mais outra, se necessário for, até que vós vos convençais, homens sem fé, de que sois os obreiros do vosso próprio destino. Sim! Que eu ainda hei de ver-vos, em vez de preocupados em decifrar os meus arcanos, votados à decifração de vós mesmos... Mas com licença, senhores, que o cidadão Robespierre está me chamando... (*Faz uma reverência e sai*) (p. 10).

A cena inicial desse ato se passa no Castelo de la Roche, numa noite de luar. Sem desconfiar que estão falando de si mesmos, René, que vive no castelo, apartado da mãe (no dizer do Abade Quintino, há entre eles “um desapego incompreensível. Por vezes, chego a ter a impressão de que foram inimigos, antes de serem parentes” – p. 15), e Janine (filha de Benoit, o jardineiro do palácio) conversam sobre a história de Romeu e Julieta:

RENÉ – Que suspiro profundo, meu amor!... Foi o luar, ou foi algum espinho que atravessou teu coração?

JANINE – Um pensamento tão triste, René!

RENÉ – Oh, meu amor! Em que pensavas tu?

JANINE – Lembras-te da história que lemos ontem, naquele velho livro?

RENÉ – Como poderia eu esquecer-la? Uma história tão dolorosa, Janine!

JANINE (*depois de breve pausa*) – Pobres amantes!... E nada daquilo teria acontecido se o velho frade tivesse lhe dado a roupa que ela lhe pedira, a fim de fugir para Mântua, onde estava o seu amado...

RENÉ – Sem dúvida. Foi o frade o culpado de tudo...

JANINE – Lembras-te do que ele disse, quando o Príncipe lhe perguntou por que os havia casado?

RENÉ – Lembro-me bem: “Pensando em unir, pelo amor dos filhos, duas famílias separadas pelo ódio”... Por que o perguntas?

JANINE (*triste*) – As nossas também estão separadas, René. Tu tens casta; eu sou do povo...

RENÉ (*beijando-lhe as mãos*) – Não, meu amor, a nós nada nos separa, eu já te disse. Tu bem sabes que há dois anos não há mais nobres, Janine! (p. 10).

Mais uma vez, porém, o destino conspira contra o casal, que protagonizou a história mais triste de todos os tempos, no dizer do Príncipe, no final da peça de Shakespeare. Agora não será o ódio entre duas famílias que impedirá a união dos dois, mas, sim, a diferença social que separa os Capuleto (Marquesa) e os Montecchio (Benoit). A marquesa já escolheu noiva para o filho e o Conde Páris, agora como Tristan, será novamente um obstáculo no caminho dos amantes: é a ele que a Marquesa (dona não só do castelo, mas também da vontade do filho e dos serviçais) destinou Janine. O papel de Páris, porém, será outro: como espião revolucionário, caberá a ele comandar a perseguição dos jacobinos à Marquesa, que se vê obrigada a fugir para a Inglaterra.

Passados cinco séculos, o Abade Quintino se depara com a mesma situação vivenciada pelo Frei Lourenço:

QUINTINO – (...) Onde foi René?

BENOIT – Foi para o bosque.

QUINTINO – Sozinho?

BENOIT – Com Janine, como sempre.

QUINTINO – Com Janine... (*Levanta-se, decidido, e aproxima-se de Benoit*) – Sabes, Benoit, que René e Janine se amam?

BENOIT (*aterrorizado*) – Como, sr. abade? Também V. Reverendíssima tem a coragem de me dizer semelhante coisa?...

QUINTINO (*pondo-lhe a mão no ombro*) – Foi o próprio René quem mo disse, Benoit.

BENOIT – O sr. marquês?

QUINTINO – Encontrei-os anteontem, na clareira, chorando como crianças, por causa de dois infelizes veroneses, cuja história de amor eles liam num velho livro de um tal Pierre Boisteau...

BENOIT (*sentando-se, abatido*) – Ah, eu sei! Janine já me leu esse livro. A história de Romeu e Julieta, não é?

QUINTINO (*sentando-se*) – Exatamente. Eles fizeram com que eu me sentasse junto deles, e contaram-me o seu amor. René chegou a suplicar-me que eu fizesse com eles o mesmo que fizera aquele estouvado religioso da história, o tal frei Lourenço, recordas?

BENOIT – Como, como, sr. abade?!

QUINTINO – Casando-os secretamente.

BENOIT (*a medo*) – E... e V. Reverendíssima?

QUINTINO – Embora fosse esse o meu desejo, pois não posso ver sofrer duas almas que eu próprio modelei, não o pude fazer. Não sei... Há em mim alguma coisa oculta, como que uma voz misteriosa que me diz que não o faça.

BENOIT – Sim; isso lhes traria desventura, e, talvez, até sucedesse com eles o mesmo que sucedeu com os dois da história (p. 15).

Ainda que não fiquem juntos, existe a promessa de Janine (que é obrigada pela Marquesa a embarcar numa escuna, reservada às freiras, para a travessia do canal da mancha) de que esperará pelo seu amado, num convento da Inglaterra.

No 3º ato, a ação é deslocada para o Rio de Janeiro, no ano de 1936. Temos, agora, as seguintes personagens: Roberto (Romeu), Jurema (Julieta), Sr. Antero (Frei Lourenço – médico), Sebastião (Montecchio – pai de Jurema), Picucha (Sra. Capuleto – madrasta de Jurema), Álvaro (Conde Páris – enteado de Sebastião) e Baltazar (Baltazar – criado). Vejamos o que diz a Morte no Prólogo do último ato:

MORTE (*vestindo casaca, exageradamente carregado de crachás, condecorações, etc.*) – Bom dia. Ah! ah! ah! Bom dia, sim. Bem sei que alguns estranham o meu “Bom dia”. Alguns apenas, pois a grande maioria de vós já sabe que, para mim, jamais houve noite. (*Grave*) – Eu sou a **Continuação!**... Afortunadamente, os homens atuais já estão me compreendendo melhor. Já perceberam que de nada adianta fugirem ou esconderem-se de mim. **Eu os encontro sempre!** Ah! ah! ah! Longe vai o tempo melancólico dos **Diálogos** filosóficos; o sangrento, das **Tragédias**; o devoto, dos **Autos religiosos**; o choroso, dos **Dramalhões**; estamos quase no fim do da **Comédia**, e em caminho veloz para o da **Farsa**. Ah! ah! ah! Lembrai-vos daqueles bretões do século dezoito?... Como souberam confirmar aquele “Quem com ferro fere, com ferro será ferido” das Escrituras, hein?... Mas sabeis que eles estão de volta ao mundo?... Pois é verdade – cá estão eles novamente. Vamos lá! Outra oportunidade para os desmiolados, oportunidade, aliás,

que não convinha retardar por mais tempo. Sim; fiz toda aquela gente ressuscitar agora para que aproveite este restinho de delicioso mundo antigo, preste a extinguir-se (*Sarcástico*) – **antes que principie a contradança...** Que contradança? Ora, é que todos os povos, agora, como que estão enfeitando o salão para me receber. Palavra! Quase todos os homens já sabem que, mais dia, menos dia, irei com eles, **coletivamente**, a seu ruidoso baile a fantasia, e, para eles, marcarei a **Grande Quadrilha!**... Sim! E é por isso que também vós vos atirais agora à ânsia de viver o mais depressa e alegremente possível! É que já pressentis ser necessário aprender a dançar a “minha” dança, sorrir, sem câibras, o meu sorriso parado, para, já habituados não estranhardes a máscara única (*Apontando para o rosto*) – Esta! – que eu, um dia, vos obrigarei a enfiar... (*Ri*) – Entretanto... (*Olha o relógio*) – Oh!... Mas com licença, senhores. A história vai começar em seguida, pois tenho ainda de presidir várias recepções, no Norte... no Sul... no Este... no Oeste... no sol... na lua... em marte, ah! ah! ah! (*Sai*) (p. 17-18).

Como disse a Morte, distante do tempo das tragédias, dos autos religiosos e dos dramalhões, a humanidade está quase no fim do tempo da comédia, e em caminho veloz para o da farsa. Ainda que não completamente, os três atos da peça refletem tal “evolução”. No 1º ato, tem-se uma tragédia; no 2º, um drama; e, no 3º, com seu final feliz, o enredo quase consegue chegar à comédia. Ainda que a Morte, com suas aparições, confira à peça um tom de farsa, *Quando se vive outra vez* passa ao largo desse enquadramento.

Parece evidente que a Morte (aqui, talvez, fosse melhor dizer Fornari) não se refere, no Prólogo desse 3º ato, apenas à evolução do teatro em termos de “gênero”. O mundo de 1936 é um mundo sombrio, assim como se mostra sombrio o destino reservado aos homens. Na Alemanha, a praga do nazismo vem conquistando novos adeptos a cada dia, tornando seu “idealizador” cada vez mais poderoso. Na Itália, os tentáculos do fascismo se espalham, rapidamente. Laboratório para as “ideologias” de Hitler e Mussolini, na Espanha, a guerra civil devasta a população e parte de seu território (numa passagem da peça, o Dr. Antero lê um jornal: “Grave desastre... Cerco de Madrid... Necrológios...” – p. 25). No Brasil, Getúlio Vargas já planeja o golpe do Estado Novo. Daí, talvez, a conclusão da Morte, de que “estamos quase no fim do (tempo) da Comédia” e sua afirmação de que “... todos os povos, agora, como que estão enfeitando o salão para me receber (...), quase todos os homens já sabem que, mais dia, menos dia, irei com eles, **coletivamente**, a seu ruidoso baile a fantasia”.

No 3º ato, Romeu e Julieta, agora reencarnados em Roberto e Jurema, tentarão, mais uma vez, atingir o objetivo dos grandes amantes: o de viverem felizes para sempre! Dessa vez, encontram-se em condições de igualdade. Sofrem, porém, novamente, a oposição da Sra. Capuleto (agora como Picucha) e do Conde Páris (agora como Álvaro). Picucha entende que a enteada merece um futuro melhor que aquele que o “foca” de jornal, Roberto, poderá proporcionar a ela. E mais: que o homem certo para Jurema é seu filho, Álvaro.

Apesar da oposição desses dois, Roberto e Jurema contam com o apoio de Sebastião (Montecchio) e, principalmente, do médico Antero (Frei Lourenço), que é padrinho da moça. Sentindo-se prisioneira em sua própria casa, Jurema resolve fugir. Para concretizar seu plano, finge-se de doente:

ANTERO – Vá, compadre, vá lá para dentro. Chamá-lo-ei assim que terminar. (*Acompanha-o até a porta*).

JUREMA (*baixo, sentando-se, rápida*) – Feche bem a porta, padrinho. (*Antero executa, intrigado*).

ANTERO (*voltando-se*) – Bem, afilhada, não estou percebendo nada disso. Tu não estás doente, não é verdade?

JUREMA – Não, senhor; nem um pouquinho.

ANTERO – Nem mesmo mal alimentada, não é assim?

JUREMA – Nem isso, padrinho. Passei o dia todo comendo frutas e bombons, às escondidas.

ANTERO – Jurema! Afinal, que significa toda essa história?

JUREMA – O senhor não recebeu minha carta?

ANTERO – Recebi-a. Baltazar entregou-ma hoje de manhã; e é por isso que estou aqui, e à meia noite justa, conforme teu estranho pedido.

JUREMA – E Roberto, padrinho?

ANTERO – Bem, já estava tardando a pergunta. Veio comigo, e está lá na esquina, dentro do automóvel, muito inquieto e silencioso.

JUREMA – Ele não lhe contou nada?

ANTERO – Não. Está muito misterioso. Disse-me apenas que competia a ti contar-me as novidades. Que é que há?

JUREMA – Trouxe o que lhe pedi?

ANTERO – Trouxe. (*Dirige-se para a maleta, de onde tira um “manteau”*) – Não sei se serve; mas foi o melhor que encontrei. (*Jurema levanta-se*) – O número é o que indicaste na carta. (*Entrega-lho e ajuda-a a vesti-lo*) – Não sei porque, minha filha, mas sinto uma sensação estranha ao entregar-te esta roupa... Está é um pouco amarrotado.

JUREMA – Não faz mal... (*Olhando-se no espelho*) – Que bonito, padrinho! Era exatamente o que eu queria!

ANTERO – Bem, já que estás satisfeita, queres, agora, fazer o obséquio de explicar-me o que está acontecendo?

JUREMA (*voltando-se*) – Padrinho, eu não posso mais! (*Chorando*) – Já não tenho mais forças para suportar a tirania carinhosa de d. Picucha e as atenções do filho dela. Eu sei que eles me querem bem. Não pense que eu seja uma ingrata, padrinho.

ANTERO – Eu sei que não o és, minha filha.

JUREMA – Mas a guerra que eles fazem ao meu namoro com Roberto é superior às minhas forças. Não resisto mais. Por isso, padrinho, resolvi fugir hoje mesmo.

ANTERO (*espantadíssimo*) – Fugir?! Tu?!

JUREMA – Sim. E somente com seu auxílio isso será possível! (p. 19).

A roupa pedida ao Frei Lourenço, por Julieta, para fugir e ir ao encontro de Romeu, em Mântua – e que, como lembrou Janine no 2º ato, poderia ter salvado a vida dos dois amantes de Verona –, dessa vez, como se vê, não foi negada. Como Dr. Antero, o Frei Lourenço consegue, enfim, ajudar a unir o casal.

Passada a euforia dos primeiros dias de casados, Roberto e Jurema passam a se deparar com os problemas conjugais. Enquanto a última se mantém no isolamento do lar (ela detesta sair de casa; sua vida é o marido), Roberto tem compromissos sociais a cumprir, vendo-se

obrigado a passar o dia na rua, ou na redação do jornal em que trabalha, para prover o sustento da casa.

Na sua ausência, a madrasta e seu filho tudo fazem para semear intrigas e minar o relacionamento de Jurema e Roberto. No dia do seu primeiro aniversário de casamento, Picucha e Álvaro aparecem para o jantar, decididos a pôr um fim no relacionamento do casal. O livro, que Álvaro leva de presente a Jurema, além de recuperar o vínculo com o passado, possibilita a ruptura definitiva com o mesmo:

ROBERTO – (...) estou curioso para ver... (*Toma o embrulho da mão de Jurema*) – Com licença – este precioso escrínio que encerra tantos ensinamentos. (*Rasga o papel. É um livro. Faz-se silêncio de expectativa. Roberto está pálido. Sua mão treme. Olha para todos, profundamente. Joga o livro sobre a consola*) (...) – Corja de conspiradores! Bando de chacais!... Dr. Antero, entrego Jurema à sua guarda! (*Sai. Jurema chora. Antero pega do livro e lê o título*).

ÁLVARO – Ué! Por que será que ele ficou tão brabo, hein, doutor?

ANTERO (*irritado*) – Ainda pergunta, “seu” inconsciente? Porque este é o livro a que ele dedica a maior aversão. Já uma vez arrancou-o das mãos de Jurema – e os senhores sabem disso perfeitamente, porque foram os senhores mesmos que o emprestaram a ela, de caso pensado, como quem propina um veneno, como quem dá cocaína a um viciado!

ÁLVARO (*ofendido*) – Mas que heresia! “Romeu e Julieta” veneno? Chamar cocaína a uma jóia literária dessas, glória do grande Shakespeare?

PICUCHA (*como despertando*) – Sebastião, ele nos ofendeu! Ele nos chamou de conspiradores e chacais! Chacais, nós, Sebastião! Desperta, homem imprestável, e reage! Como é que tu agüentas uma coisa dessas, Sebastião?! (p. 26).

Antero tenta fazer a defesa de Roberto, mas Jurema toma-lhe a palavra:

JUREMA (*cheia de ânimo*) – Não, padrinho! Deixe. Cabe a mim falar. (*Antero afasta-se*) – Aliás, não adianta falar. Vocês não compreenderiam, ou fingiriam não compreender...

PICUCHA e ÁLVARO – Mas... mas, Jurema!...

JUREMA – Silêncio! (*A Antero*) – O gesto que o senhor, que Roberto, que a própria vida exigem de mim, vai ser feito, afinal, espontaneamente. (*A Picucha e Álvaro*) – Enfim, vocês arrancam a máscara, não? Até que enfim os compreendo!... (*Decidida*) – D. Picucha, pegue aí suas coisas! (*Picucha executa, rápida*) – E agora, retire-se desta casa, cuja felicidade a senhora está desonrando com sua presença! (*A Álvaro, forte*) – E você aí, “seu” lobo disfarçado, raspe-se também daqui!

SEBASTIÃO (*aproximando-se de Jurema*) – Mas, filhinha, que é isso? Acalma-te! Queres um copo d’água?

ÁLVARO (*que já retomou a antiga atitude meliflua*) – Mas, maninha... não te exaltes tanto!

JUREMA – Maninha, coisa nenhuma, “seu” hipócrita! Instrumento inconsciente de não sei que tenebrosos designios do destino! (*Exacerbada, a Picucha e Álvaro, que estão como que sem ar*) – Rua, já disse! Fora daqui, para sempre! E levem também esta porcaria! (*Pega de “Romeu e Julieta”, com a ponta dos dedos, e joga-o ao chão. Os dois juntam-se, amedrontados*).

SEBASTIÃO – Mas, minha filha, sê razoável...

JUREMA (*num paroxismo*) – Faze-os sair, Baltazar! (*Baltazar não sabe o que há de fazer*).

PICUCHA (*autoritária*) – Sebastião! Passa para cá!... (*Sebastião hesita*) – Não ouviste?!

JUREMA (*pondo-lhe a mão no ombro*) – Vá, meu pai. O senhor pertence a eles. Vá, por favor. (*Sebastião beija-a e sai, triste, a sacudir a cabeça. Picucha coloca o chapéu, com gestos bruscos. Jurema, ofegante, abriga-se nos braços de Antero*).

ANTERO – Vamos, retirem-se! (*Picucha dá dois passos e pára*).

PICUCHA (*trágica, sacerdotal*) – Nós vamos, sim, doutor! Mas lembre-se de uma coisa: Deus existe e ele castiga!

ANTERO – Ora, até que enfim a senhora consegue converter-me! Agora, sim, estou convencido de que Deus castiga mesmo!... (*avançando, ameaçador*) – Sumam-se daqui! (*Saem com bulha, acompanhados de Baltazar, jurando vingança*) – Vão para o inferno!... (*A Jurema, depois de uma pausa, voltando*) – Bem, minha filha, a tempestade passou, e já há sol novamente em tua vida. Ânimo!

JUREMA (*passando a mão pela cabeça*) – Meu Deus, padrinho, como tudo isso me parece um sonho!

ANTERO – Arrependida?

JUREMA – Ao contrário; orgulhosa de mim mesma. (*Soltando um suspiro*) – Ufa! Parece que somente agora principio a ser completamente feliz!... E uma estranha impressão de que tiro de cima da alma um peso secular. Não sei. É tudo tão esquisito, padrinho! É como a realização de um milagre há muito esperado!

ANTERO – É bem possível, filha... (p. 27).

A fala final do doutor Antero deixa transparecer que ele tinha plena consciência de suas vidas pregressas e, também, de sua missão. Enquanto Jurema disca o número do telefone, para falar com o marido, Antero volve os olhos para o alto, com o livro apertado contra o peito e diz: “Estou redimido, Senhor!... Obrigado!”.

Escrito há sessenta anos, *Quando se vive outra vez* está bem de acordo com o gosto literário (e, também, da teledramaturgia) atual. E faça-se justiça a Ernani Fornari: o drama está tão à altura de Shakespeare, que se esta peça fosse dada a algum conhecedor ou estudioso da obra do bardo de Stratford-up-Avon, sem lhe revelar o nome do verdadeiro autor, possivelmente esse alguém só não lhe atribuiria a autoria em função das datas. Trata-se, efetivamente, de um poema teatral, que se lê com prazer e... com uma espécie de encantamento.

4.3.2 A comédia

Na comédia, a produção dos autores teatrais gaúchos, fora do Rio Grande do Sul, não foi muito mais expressiva que no drama. Quatro autores produziram um total de nove comédias (o que dá uma média de menos de um texto cômico longo a cada dois anos). Eis a relação de autores e comédias: Matheus da Fontoura: *Dindinha*** (1933) e *Segredo de família*** (1944); Ernani Fornari: *Iaiá Boneca*** (1938); Ari Machado Pavão: *O último sonhador* (1931); e Abadie Faria Rosa: *A estrada dos deuses* (1931), *As três meninas da casa* (1934), *Crepúsculo*** (1940), *Suicídios por amor* (1940) e *A mulher e os espelhos** (1943).

Cinco dessas comédias nos foram legadas através de publicação ou texto datilografado. A análise de quatro delas segue abaixo.⁴²

4.3.2.1 *Dindinha* – Matheus da Fontoura, comédia em 3 atos, 1933.

A comédia em três atos, *Dindinha*, do porto-alegrense Matheus da Fontoura (1899-1959), estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 18 de maio de 1933. A peça – que se insere na temática do amor realizado – foi premiada pela Prefeitura do Distrito Federal, na temporada oficial do Teatro Municipal, em junho daquele ano.

Dindinha – cuja ação se passa em Petrópolis, Rio de Janeiro – tem as seguintes personagens: Stella (35 anos), Leda (sua filha, 17), Cláudio (diplomata, 40-42 anos), Bobby (tenista, 22), Dindinha (“velha dama de companhia”), *Chauffeur* e Jornaleiro. Considerando que a trama gira em torno de dois casados (trocados ao longo da peça) e que Dindinha não passa de uma coadjuvante, sem maior importância na ação e no destino das personagens, o primeiro questionamento que vem à cabeça do leitor é o seguinte: que razão poderia ter levado o autor a transformar Dindinha em personagem-título? Dotada de um mau humor fingido, sua principal função, dentro da peça, parece ser a de criticar a educação dada por Stella, à filha, e a vida desregrada dos “tempos modernos”. O próprio autor, aliás, a define da seguinte maneira:

É o protótipo da “velha dama de companhia” de família rica. Ela é parenta afastada de Stella. Traja sempre de escuro, fora da moda. É bastante míope, usando seguidamente os seus óculos de aro de chifre. Ao seu modo de falar empresta constantemente um tom de suave repreensão, ora corrigindo, ora aconselhando. Murmura em voz baixa. Finge-se de severa e rabugenta, sempre preocupada, mas no fundo é um coração de ouro. Não tem personalidade própria. A sua personalidade é a da casa onde vive há mais de quarenta anos (p. 12).

A peça de Matheus da Fontoura, além de ter muito pouco de cômico, é bastante semelhante às novelas televisivas, de ontem e de hoje: desde o princípio, o destino das personagens centrais é previsível. A esportista Leda (“tipo de rapariga moderna”, que joga tênis, pratica natação e que, apesar de fumar, é considerada como a “sport-girl” da época), para se vingar do ex-namorado, Bobby (campeão de tênis, nadador e jogador de futebol), acaba noivando com Cláudio (diplomata e juiz de tênis) – o mesmo Cláudio que, logo se saberá, conhecera Stella, a mãe de Leda, na Europa, há dez anos, tempo durante o qual mais não fez que tentar esquecer sua paixão por ela.

⁴² Todas as peças publicadas encontram-se assinaladas com asterisco (*). As informações sobre a publicação, bem como sua possível localização, constam em nota-de-rodapé, no Apêndice. Os textos analisados neste estudo encontram-se marcados com duplo asterisco (**).

Stella, viúva há nove anos, apesar de corresponder ao sentimento de Cláudio, diverte-se com a situação, incentivando não só o casamento de seu amado com a filha, mas também aceitando se casar com Bobby. Percebe-se, claramente, que sua intenção é a de dar uma lição à filha, “metida a moderninha” e sem o menor respeito para com os mais velhos. O seguinte diálogo, quase ao final da peça, entre mãe e filha, é representativo do “embate” entre gerações, que se trava ao longo de *Dindinha*:

LEDA (*sentando-se no braço do sofá, ao pé de Stella*) – Não compreendo como tu, de repente...

STELLA (*completando-lhe a frase*) – ... como eu, de repente, fizesse tanta impressão aos homens, não é o que queres dizer? Também eu não o sei.

LEDA – Que fazes para agradá-los?

STELLA – Nada!

LEDA – É estranho!

STELLA – Mas vocês, moças modernas, fazem demais...

LEDA – Não te entendo...

STELLA – Vocês não tem um momento de descanso. Abandonam o lar na porfia de *records e flirts*...

LEDA – Levamos apenas uma vida de acordo com a nossa época.

STELLA – O esporte é muito salutar. Fazer regime está na moda! Mas vocês exageram, restringindo a vida a esses dois únicos ideais. Eugênia sem alma é a estátua fria como o mármore. Os aspectos exteriores da vida seduzem-vos mais que as alegrias de ser mãe. Vocês dão-se por perfeitas, quando não pesam mais de 50 kilos e têm bonitas pernas. Esforçam-se, esfalfam-se em torno de uma emancipação ridícula. Masculinizam-se na louca ilusão de terem atingido o ideal dos homens.

LEDA – É do que eles hoje gostam.

STELLA – Enganas-te. A maioria dos homens procura a mesma mulher. São pouco exigentes. Desejam da mulher que ela seja apenas... mulher... e é isto o que eles não mais encontram...

LEDA (*depois de uma pausa, pensativa, despindo-se da arrogância anterior, quase modesta*) – Mamãe, parece-me que tens razão, mas nós, as moças modernas...

STELLA (*com superioridade*) – Vocês, as moças modernas! Deixa-me rir... Desejaria que me explicasses o que isto significa! Duzentas, trezentas, ou quinhentas moças não são todas as nossas futuras mães. Porque vocês sabem guiar um automóvel, porque lêem livros de corar, jogam tênis e são magras, crêem-se logo as Vênus modernas! (*Levanta-se lentamente, vindo para a frente*). Oh, sim, existem milhares de moças modernas no Brasil. Elas trabalham nas fábricas, nos escritórios e nas repartições, sustentando-se a si e às suas famílias. Essas, sim, são as verdadeiras moças modernas. Mas vocês? Vocês são apenas a triste, a dolorosa, a ridícula caricatura dessas abelhas do trabalho. (*Muito tranqüila*) – Bem, agora apressa-te para não perderes o teu trem (p. 80-82).

Como se vê, o assunto que mãe e filha discutem (principalmente a parte que se refere à exagerada valorização da estética feminina) parece atualíssimo e, no entanto, Matheus da Fontoura ocupou-se dele há mais de 70 anos! Na peça, o diálogo é responsável pela tomada de consciência da jovem Leda, o que possibilita a troca dos parceiros e o final feliz da história.

Cheia de extensas rubricas, a comédia *Dindinha* foi escrita não apenas para ser representada, mas também para ser lida. As personagens são longamente definidas. Os cenários, figurinos, movimentos (entradas e saídas de cena) e ações são descritos com detalhes. Algumas rubricas chegam a ser engraçadas, para uma peça de teatro: “Fim de tarde,

quase ao bruxulear do crepúsculo. Ao princípio, a natureza é uma sinfonia de tons róseos, para, aos poucos, ir ganhando tonalidades violetas, até escurecer completamente” (p. 35); ou, então: “Paira no ar uma esteira de perfume da Serra, embriagando suavemente os nossos sentidos. A lua sai de sua bainha de nuvens e vem lambar, rafeira, as formas esguias de Leda, a virgem moderna dos trópicos, morena como a polpa madura do tamarindo” (p. 55).

Além disso, a peça é recheada de expressões estrangeiras, principalmente inglesas e francesas, a começar pelo nome de uma das personagens (Bobby): *foot-ball, jazz-band, sport-girl, lunch, lady, gentleman, chic, sweaters, stop, boys, shake-hands, training, court* (de tênis), *recordman, flirt, wagons lits, homme du monde, gaucherie, causeries, toilettes, reentrée, étui* (de pó de arroz), *baton de rouge, bonbonnières, chauffeur*, (vestido de) *soirée, cigarette*, etc.

4.3.2.2 *Iaiá Boneca* – Ernani Fornari, comédia em 4 atos, 1938.

Iaiá Boneca, de Ernani Fornari, foi representada, pela primeira vez, no Teatro Ginástico do Rio de Janeiro, pela Companhia Brasileira de Comédia (com direção de Oduvaldo Vianna), em 4 de novembro de 1938. Em Porto Alegre, a peça foi encenada na Policlínica Santo Inácio, em 1940, voltando a ser montada no Teatro São Pedro, em 18 de setembro de 1952 e, pelo Grupo do Banco Mercantil de Porto Alegre, em junho de 1962.

A peça – que tem fundo histórico e se enquadra na temática do amor realizado – tem as seguintes personagens: Iaiá Boneca, Dedê (sua prima), Alina (irmã de Boneca), Merenciana (velha escrava, “Bá” de Boneca), Cristino (pajem de Boneca, filho de Merenciana), Conselheiro (avô de Boneca), Arnaldo (secretário de Conselheiro), Vadico (compadre de Conselheiro), Geraldo (filho de Vadico), Vigário (confessor da família de Conselheiro) e Feitor. A ação se passa em um engenho de açúcar, nas cercanias do Rio de Janeiro, no ano de 1840, durante a campanha da maioridade de D. Pedro II.

Nas abas da 3ª edição, refundida, de *Iaiá Boneca*, encontram-se transcritos alguns trechos do julgamento da crítica do Rio de Janeiro, sobre essa peça. Começamos pelo *Diário de Notícias*:

Ernani Fornari burilou uma página da mais viva brasilidade, oferecendo uma preciosa contribuição ao teatro nacional, com as sutilezas dessa história que evoca um panorama muito nosso de 1840, e figuras bem típicas que marcaram aquela época distante. O “clima” dessa história encantadora é bem brasileiro, como brasileiras são as figuras que desfilam nessa ação intensa e os hábitos e flagrantes fixados pela vivacidade da sua inteligência.

Segundo o jornal *A tarde*, “*Iaiá Boneca* se impõe como um espetáculo perfeito para todos (...). As mulheres se encontram com o romance de seduções; os homens pela habilidosa exposição dos acontecimentos, que se desenrolam dentro da maior lógica; os velhos pela maneira como Fornari evoca o passado”. Na opinião de Jayme de Barros (*O Jornal*), Ernani Fornari, “já vitorioso com o grande drama *Nada!*, deu (...), com *Iaiá Boneca*, mais uma esplêndida lição de como se pode fazer teatro brasileiro, com raízes na nossa história, no nosso pensamento, na nossa sensibilidade, sem contrações cinematográficas”.

Também a 2ª edição, refundida, de *Sinhá moça chorou*, do mesmo autor, apresenta em sua primeira aba, trechos da opinião da crítica, sobre *Iaiá Boneca*. Segundo João de Deus Falcão, “com *Iaiá Boneca*, Ernani Fornari produziu obra definitiva e do mais belo alcance moral e intelectual”. Para o jornal *A Notícia*, “*Iaiá Boneca*, escrita em bom português, é um original que vai ficar como um padrão do teatro brasileiro”. Otto dos Prazeres (*Jornal do Brasil*) vai ainda mais longe no entusiasmo: “A peça de Fornari, *Iaiá Boneca*, devia ser declarada de utilidade pública, e este meu ponto de vista julgo estar no interesse desse sadio nacionalismo, sem xenofobias, praticado pelos altos dirigentes do país”. Na opinião de Niomar Monis Sodré, “todos os personagens vivem na obra de Fornari como se vivessem dentro da própria vida. É esta naturalidade, principalmente, o que mais nos encanta. Naturalidade no sentir, naturalidade no falar, naturalidade no viver”. Geysa Bôscoli (*Gazeta de Notícias*) parece complementar essa opinião: “*Iaiá Boneca* (...) encerra, em boa dose, e nas medidas precisas, emotividade, graça, sentimento, imprevisto, idéia – em suma, tudo quanto um bom autor pode oferecer”.

Ernani Fornari se eximiu de classificar também esta sua obra, em termos de gênero (drama ou comédia). Classificou-a apenas como “peça em 4 atos”. Dentre os críticos do Rio de Janeiro, que escreveram sobre *Iaiá Boneca*, nenhum a classificou como “drama” e apenas um a classificou, indiretamente, como “comédia”. Foi Leal de Souza, no jornal *A Nota* (Primeira aba da 3ª edição, refundida, de *Iaiá Boneca*): “Ao contrário das outras comédias a que se assiste gostando e depois não mais se lembra, *Iaiá Boneca* é um espetáculo do qual a gente não se esquece”.

Para o professor e historiador Moacyr Flores (1997, p. 103-104), autor do seguinte resumo de *Iaiá Boneca*, trata-se de uma comédia:

Iaiá Boneca é uma comédia centrada nos caprichos e criancices de uma adolescente, apoiada pelo escravo Cristino. As cenas passam-se na casa do Conselheiro, que pertence ao grupo político da Maioridade de D. Pedro. A história serve de pano de fundo, até a escravidão é abordada subjetivamente, pois o Conselheiro e sua neta Iaiá são bondosos com os escravos e condenam o vizinho que maltrata os cativos. O negro é apresentado como bom e servil. A jovem Iaiá Boneca

cria situações com o tímido secretário Arnaldo, enganando a intrigante Dedê, que não se dá conta que este ama Alina, noiva do médico Valdemar [na 3ª edição, refundida – e que utilizamos nesta análise –, o nome dessa personagem é alterado para Geraldo]. Ao retornar da Europa, o médico Valdemar faz um aparelho para curar a perna quebrada da noiva. Vadico, o pai do noivo, sempre esquece o que pretende dizer, caricaturizando os candidatos ao cargo de deputado. Sem se constituir numa comédia de enganos, a ação flui sem surpresas até o final do quarto ato, quando Alina fica com o tímido poeta Arnaldo e Boneca, que ganha a maioria à semelhança de D. Pedro, conquista o médico, restando à intrigante prima Dedê se mudar para o interior.

A rubrica inicial da peça define bem as antagonistas da peça: de um lado, a heroína Iaiá Boneca (“tem 15 anos, é pequena, inquieta, cheia de momices e tiques graciosos”) e, de outro, a vilã Dedê, sua prima (“solteirona, amarga, devota e feia, sempre de ‘pince-nez’”). Boneca, apesar de vista, por quase todos, como uma garota “endemoniada” e “sem alma”, conta sempre com a proteção de seu avô (Conselheiro, que é também avô de Dedê).

A história da peça, em si, é simples e, como bem assinalou Moacyr Flores, flui sem surpresas até o final do último ato, quando ocorre a troca dos casais. Arnaldo (secretário do Conselheiro e, nesta altura, já seu sócio), que muitos acreditavam apaixonado por Boneca, acaba ficando com a irmã desta, Alina. Já o Dr. Geraldo, que, ao voltar da Europa, curara de uma enfermidade grave sua ex-namorada, Alina (o que fazia todos crer que ficaria com ela), acaba ficando com Boneca. Assim, a história termina feliz para todos, menos para Dedê, a quem só resta abandonar a casa do avô e das primas.

Fornari não apenas encontrou as medidas precisas, em termos de emotividade, graça, sentimento e imprevisto. Todas as suas personagens são bem definidas, seja psicologicamente, seja no modo de se expressar. Assim, além da inquieta, desalmada e misteriosa Iaiá Boneca – que é tida como a responsável pela desgraça da irmã e inferniza a vida de todos (principalmente a de Dedê), com a ajuda do pajem Cristino, grudando-lhes carrapichos, arrombando-lhes gavetas, espiando-lhes pelos buracos das fechaduras... – e da intrigante e amarga Dedê – que passa seu tempo implicando com Boneca, com quem disputa as atenções e o amor do avô –, merecem destaque as figuras da velha escrava Merenciana (principalmente, pela sua linguagem), o negrinho Cristino (pela sua cumplicidade e dedicação a Iaiá Boneca, por cuja felicidade quase morre), a “aleijada” Alina (que, em *Iaiá Boneca*, é quem faz as vezes do questionador e filosófico Rogério, de *Nada!*) e, principalmente, Vadico, pai do Dr. Geraldo e compadre do Conselheiro. É este último que, com seu problema de memória, confere, de fato, comicidade à peça. Aliás, é à personagem Vadico que Fornari recorre para a cena final, o que faz com que a peça seja concluída de uma forma bastante divertida. Vejamos alguns trechos de suas “intervenções”:

VADICO (*cumprimentando o Conselheiro*) – Então como passa o meu ilustre compadre?

CONSELHEIRO – Ora, bons olhos o vejam, depois de quase uma semana!... Então, como vai da memória e de atividades políticas? Vão se sentando.

VADICO (*sentando-se, com Vigário*) – Maravilhosamente. Da memória, quase bom com o tratamento que estou fazendo; politicamente, parece que... (*Coça a cabeça*) parece que... Bonito! (*A Vigário*). Que era mesmo que eu dizia, sr. Vigário?

VIGÁRIO (*numa risada*) – “Da memória, quase bom com o tratamento que estou fazendo; politicamente, parece que...”.

VADICO – Ah, é isso! Pois, como eu dizia, parece que venceremos, e, se vencermos, já me está prometida uma cadeira de deputado pela Província de São Paulo, nas próximas eleições. Já tenho até preparado o intróito do discurso com que estarei (p. 27-28).

(...)

VADICO – Pois naturalmente, compadre. Foi uma bela lição. Uma vez, em S. Paulo, eu... eu... Bolas! Que era mesmo que eu ia dizer, seu Vigário?

CONSELHEIRO (*no momento em que Vigário vai falar*) – Não precisa dizer nada, compadre. Se é o que penso, você já me contou essa história umas vinte vezes.

VADICO (*muito admirado*) – Eu? Não me lembro, compadre (p. 80-81).

(...)

CONSELHEIRO – (...) Pois é verdade, compadre. Você hoje fez jus à sua cadeira de deputado.

VADICO – Acha, compadre?

CONSELHEIRO – Como não. E desta vez ela sai mesmo. Depois, você precisa casar-se... Que diz a isso, afilhado?

GERALDO – Homem, padrinho, sobre isso, somente papai é quem pode falar.

VADICO (*nervoso*) – Claro! Quem vai casar sou eu... Entretanto, não penso tão cedo... quer dizer... (*A Vigário, enquanto Conselheiro se levanta*). Que era mesmo que eu ia dizer, sr. Vigário?

VIGÁRIO – Sei lá! Você já não estava bom da memória? (p. 118).

Com *Iaiá Boneca*, Ernani Fornari começou a desenvolver uma técnica primorosa (que é perceptível, também, em *Sinhá moça chorou*, peça escrita dois anos mais tarde e analisada na sessão “drama”), em que há sempre o movimento da cena, à vista do público, e uma “ação subterrânea”, a fluir nos bastidores – o que constitui o fundo histórico, que, no caso de *Iaiá Boneca*, é a “maioridade” de D. Pedro II e, em *Sinhá moça chorou*, a “Guerra dos farrapos”.

A fidelidade que demonstra em relação aos fatos históricos e à linguagem da época, Fornari a estendia também aos adereços, figurinos, mobiliário, etc., conforme explica Fernando Peixoto, integrante do Grupo dos 16 (que marcou época na capital gaúcha, na década de 50), que resolveu encenar *Iaiá Boneca*, em Porto Alegre, em 1952. Segundo Peixoto (1993, p. 35), a licença somente foi liberada, “pelo gaúcho radicado no Rio de Janeiro”, após muita negociação, uma vez que “o autor achava que o conjunto não poderia manter a peça (época da mesma: 1840) com todos os adereços, vestuário e mobiliários necessários”.

Algumas das personagens de *Iaiá Boneca* serviram, claramente, de inspiração para a novela televisiva *Sinhá Moça* (o título, como se vê, remete a outra peça de Fornari: *Sinhá*

moça chorou), recentemente regravada e exibida pela Rede Globo. É o caso da “Bá” de Iaiá Boneca, Merenciana, e seu filho Cristino (este último, rebatizado, na novela, como Bastião).

4.3.2.3 *Crepúsculo* – Abadie Faria Rosa, comédia em 3 atos, 1940.

A comédia *Crepúsculo*, de Abadie Faria Rosa, foi levada à cena, pela primeira vez, no Teatro Rival, do Rio de Janeiro, pela Companhia Jayme Costa, na noite de 11 de setembro de 1940. A exemplo das demais peças desse autor, esta também não chegou a ser representada em palcos sul-rio-grandenses.

Crepúsculo – cuja ação se passa “em nossos dias, na cidade do Rio de Janeiro” – insere-se na temática do amor realizado e tem as seguintes personagens: Daniel (60 anos, aproximadamente), Nair (sua namorada, 22), Leocádio (cerca de 70 anos), Gloglô (sua namorada, 20), Ambrósio, Georgete, Aloísio, Mercedes, Aquino, Gertrudes, Vitor, Juvelina, Gregório e Garçon.

A peça – que lembra *As vítimas jogo* (1900), de Ana Aurora do Amaral Lisboa (peça que analisamos no início do capítulo precedente, na sessão “drama”): aqui, o herói é também um jogador, cuja ex-namorada, por vingança, recorre a uma “armação”, para acabar com seu relacionamento – fica muito aquém de outras produções de Abadie Faria Rosa. De modo que *Crepúsculo* representa, de certo forma, o ocaso do próprio autor, que morreria cinco anos mais tarde e que conhecera o sucesso, no Rio de Janeiro, com comédias como *Nossa terra*, *Dr. João André, médico e operador*, *Foi ela quem me beijou*, entre outras, por nós analisadas, neste estudo. Suas últimas produções datadas, no campo da dramaturgia, foram as comédias *Crepúsculo* e *Suicídio por amor*, ambas de 1940, e *A mulher e os espelhos*, de 1943.

Em *Crepúsculo*, Faria Rosa trata, especificamente, das ligações amorosas, frágeis e ridículas, entre “velhos decrépitos e moças adolescentes”. Daniel, um jogador profissional, que, aos 22 anos, tornara-se órfão e que, com viagens, mulheres e jogo, dilapidou uma herança de trezentos contos, só vem a experimentar o verdadeiro amor com mais de cinquenta, ao conhecer a jovem Nair, de 22 anos. Segundo diz: “Estou no ocaso da minha vida. Pois bem. Devo a Deus essa dádiva divina. Essa criatura apareceu no crepúsculo da minha existência, para que eu não passasse pelo mundo sem conhecer o maior bem da terra – o amor!” (p. 13).

Seu grande amigo, Leocádio, de quase 70 anos – o elemento cômico da peça, ao lado de Juvelina, criada da casa de Daniel –, forma par com Gloglô, jovem de, no máximo, 20 anos. Leocádio tem a consciência de que sua amante o trai com o primo. Suas teorias, porém,

“são complacentes para com os deslizes das raparigas afiveladas ao destino dos homens que já mergulharam nos sonhos do crepúsculo” (p. 64).

Ao contrário de Nair, que parece ser, de fato, apaixonada por Daniel, Gloglô não esconde e até faz questão de demonstrar que está com o velho “cágado”, como ela o chama, apenas em razão de seu dinheiro:

LEOCÁDIO – Ele soma para trás: 35, ganhou 10, ele soma 25... (*Dá a risadinha*).
 NAIR – Para que mentir? Ele vai fazer 55 e não parece. Gosto dele assim. (*Chegando-se a Daniel*). E só dele.
 LEOCÁDIO – Vês, Gloglô? Ela gosta dele assim... E só dele.
 GLOGLÔ – Não é vantagem. Vantagem seria gostar de você e só de você... (*Ele dá a risadinha anterior. Todos riem*) (p. 7).
 (...)
 GLOGLÔ – Lá vem o cágado.
 LEOCÁDIO – Quem me dera que fosse resistente como o cágado. (*Daniel conversa com Nair, que não responde*).
 GARÇON – Mas o senhor é mesmo resistente. Olha! Que todas as noites essa vida...
 LEOCÁDIO – Ah! meu filho. Isso é preparado, com muita paciência. Só queria que o meu amigo me visse à hora de levantar. (*E dá uma risadinha das suas...*).
 GLOGLÔ – Eu que o diga: é horrível! (p. 27).

A comédia é extremamente realista. Seu 1º ato se passa “num recanto do salão que fica entre o ‘hall’ de entrada e o ‘grill-room’ do Cassino da Urca (o autor recomenda “reprodução cênica exata” e “o mesmo mobiliário”). É lá que os dois casais se encontram com outros conhecidos, quase todos jogadores. É lá, também, que Daniel reencontra uma de suas muitas ex-namoradas: Mercedes.

Apaixonada por ele – e esperançosa de que Daniel um dia venha a se cansar de suas aventuras, ficando, então, definitivamente com ela –, Mercedes jamais fizera questão de se libertar completamente do cinquentão, a quem, na condição de amigo, sempre recorre nos momentos de dificuldade. Quando fica sabendo que Daniel planeja se casar com Nair, Mercedes resolve agir e pôr fim em seu romance. Para isso, conta com a ajuda de Aloísio, que todos pensam ser seu namorado.

É a própria Mercedes quem, quase ao final da peça – imaginando que sua rival se encontra no navio “Oceania”, viajando rumo a Portugal –, revela a ele toda a trama:

MERCEDES – Sim. Não és de todo mau, é verdade. Aceita-se o teu feitio de volúvel incoseqüente e concorda-se até com as tuas ligações amorosas, sucessivas e simultâneas. Nem ciúmes tinha mais. Esperava o meu dia. O nosso amor tivera um ar de romance. Senti-me envaidecida. Apaixonei-me. Sofri por ti, sofro por ti, resignadamente. Mas um dia chegou essa pequena e, em pouco tempo, compreendi que tu mudavas rapidamente. E acabei sentindo que no teu íntimo não existia nem mais aquele restinho de piedade outrora mantido por mim. E então... (*Cala-se*).
 DANIEL (*pausa*) – E então o que?...
 MERCEDES – É cá uma cousa... Não podia ser de outro modo. Cumpria defender a minha felicidade, o meu futuro. Agi...
 DANIEL (*depois de um minuto, frente a frente a ela*) – Será possível, Mercedes?
 MERCEDES – É possível!
 DANIEL – E vieste gozar o resultado da tua trama ignóbil!

MERCEDES – Vim.

DANIEL – Monstro! Tu não és uma criatura humana. És um monstro! Tenho-te ódio, tenho-te asco.

MERCEDES – E isso ainda não é nada. Não conheces toda a extensão da minha vingança. Quando conheceres...

DANIEL (*fora de si*) – Mercedes!... (*caindo em si*) – Não vale zangar.

MERCEDES – É melhor.

DANIEL – Fala, então? Tira-me deste estado de dúvida e angústia.

MERCEDES – Pois bem. Ela não te enganou. Ela é séria. Ela é digna, é nobre, é pura. Tem-te um amor infinito.

DANIEL – Mercedes, Mercedes! Quem pensas que sou? É mentira tua.

MERCEDES – Não, é verdade. Resistiu. Invocou a paixão por ti. Debateu-se. Ele [refere-se a Aloísio] nem chegou a dar-lhe um beijo.

DANIEL – Com que então foste tu?!

MERCEDES – Sim, fui eu... Quero que saibas. Fui em que o impeliu para os braços dela. Compreendes? Não podia perder essa parada.

DANIEL – Que caráter o teu e o dele! Que amor o de vocês! Uma ligação infame de dois entes abjetos!

MERCEDES – Nada disso. Não é o que pensas. Entre mim e Aloísio não existe nem amor à flor da pele. Aproximei-me dele diabolicamente. Há muito que preparava tudo isso. Há muito que nutria a intenção de vingar-me.

DANIEL – Torpemente.

MERCEDES – Não importa. Vingança é vingança. O meu intento era separá-la de ti. Agora o tempo se encarregará do resto.

DANIEL – É inacreditável.

MERCEDES (*riso irónico*) – Se não fosse a tua curiosidade, já me havias expulso de tua casa. Mas há mais. Quando me confessaste que gostavas dela e eu tive a certeza que esse ridículo casamento seria dentro em pouco uma realidade, empenhei no velho Matias a placa de brilhantes que me deste há anos, dei o dinheiro ao Aloísio e exigi dele que consumasse o embuste.

DANIEL – Arranjaste bem as cousas, infame!

MERCEDES (*batendo as palavras*) – Ela foi confiante que te ia encontrar nos meus braços. Tu foste comigo espia-la e quando a viste sair da casa de apartamento tiveste a certeza que ela se entregara ao Aloísio. Como vês, o meu plano não falhou (p. 68-70).

Logo após Daniel expulsar Mercedes de sua casa, aparece Leocádio, a quem Daniel encarregara de embarcar Nair no “Oceania”. Fiel, porém, às suas “teorias” acerca da “fragilidade das ligações amorosas entre os decrepitos e as adolescentes”, Leocádio acabara não cumprindo sua tarefa, o que lhe rende a gratidão e admiração de Gloglô, que surge em cena em companhia de Nair, para que os quatro acabem a peça felizes, ao som de um samba cantado por Juvelina.

4.3.2.4 *Segredo de família* – Matheus da Fontoura, comédia em 3 atos, 1944.

Esta comédia, de Matheus da Fontoura, foi estreada em 22 de setembro de 1944, no Teatro Glória, do Rio de Janeiro, pela Companhia Jayme Costa. Segundo explica o autor, no preâmbulo da edição de *Segredo de família*, a ação da mesma se passa “nestes dias que correm, de vida apertada, filas de carne, leite, ônibus, e caça ao dinheiro”, na cidade do Rio de Janeiro.

São personagens da peça: Boaventura (“prematuramente aposentado pela força drástica e moralizadora do art. 177, e em virtude de certas ‘facilidades’ cometidas no desempenho de sua missão pública, que o Estado condena e o povo também”), Pureza (sua mulher, “ainda está regularmente conservada, apesar dos seus 46 anos. Vê-se que conheceu melhores dias”), Filhinha (Eufrásia Feliciano Boaventura, “a única filha do casal Boaventura, já se avizinha dos trinta anos, que ela carrega como um fardo, desesperançada de encontrar quem a alivie um pouco da carga, desde que o seu ex-noivo, um hipócrita, desertou apavorado com a visão de ter de carregar sozinho aquele carroto”), Leopoldo (“irmão de Pureza, é um exemplar de primeira grandeza na vasta galeria dos parasitas sociais. Quatro anos mais velho que Pureza. Tem, portanto, 50 anos”), Marina (prima de Filhinha, mulher emancipada, funcionária de uma repartição pública, despreza as convenções sociais e mora num quarto alugado na casa dos parentes), Marlene (empregada dos Boaventura, em sua fase próspera. “É uma morena típica da terra carioca. Nasceu na ‘zona do agrião’, passou pelo morro e frequenta agora ‘aulas de inglês’ nos bancos da praia de Copacabana. Pitorescamente pernóstica no seu linguajar carioca”), Armindo (namorado de Marina), Prudente (ex-noivo de Filhinha), Thales (investigador da polícia).

Segredo de família é uma comédia divertidíssima, com situações e personagens muito bem definidas, que, subliminarmente, retrata – como poucas – não só as crises econômica, social e, acima de tudo, moral, de uma época em que o mundo assiste e sofre as agruras da Segunda Guerra, mas também o conflito de gerações, decorrente da transformação dos valores e hábitos, que regem o relacionamento e o comportamento dos indivíduos na sociedade.

Pureza, “cansada de cozinhar feijão em fogareiro de carvão”, se queixa, por exemplo, que o marido entrou na fila do açougue “às 4 da manhã, e, depois de duas horas de espera, não arranjou nada...” (p. 10). A reclamação de Marina é outra:

Casar? E eu lá tenho tempo para isso? Durante todo o dia tenho tanto que fazer na repartição que mal chego para as encomendas. E, quando à noite, depois da luta pela fila do ônibus e do trem, chego em casa, francamente, tenho mais que fazer do que pensar no ilustre desconhecido que um dia me fará a honra de querer ser meu marido (p. 12).

Armindo reforça essa questão, mais adiante: “Mas, minha senhora, a Marina trabalha o dia todo. Com a atual crise de transportes só chega em casa à noitinha” (p. 54). A empregada Marilene reivindica férias remuneradas: “Eu sou uma funcionária doméstica extra-numerária, classe H, padrão 27 do nosso futuro Código do Funcionalismo Doméstico. (...) Sim, senhoritas, são os novos tempos. São as novas conquistas, as novas exigências da classe das pobres funcionárias do forno e fogão” (p. 34).

A crítica aos valores morais da época provém, principalmente, do cínico Presidente da Liga pelo Soerguimento do Nível Moral da Sociedade, Feliciano Fortunato Boaventura: “O nível moral da nossa sociedade é cada vez mais baixo, mais frouxos e dissolutos os laços que a prendem a uma vida decente e patriarcal. ‘*O tempora, ó mores*’” (p. 15).

Marina observa que “a verdade anda tão esquivada, tão raramente, nos dias atuais, nos dá a honra de sua visita, que se aparecesse não sei se a reconheceria” (p. 64). A classe média, depositária dos valores morais da sociedade, na opinião de Pureza, é achincalhada por Marina:

A classe média à que a prima diz pertencer, é mesmo média em tudo: come pela metade, educa-se e instrui-se pela metade e até as suas rebeldias são rebeldias médias, medíocres. Os grandes feitos, as descobertas, as invenções ou as revoluções têm sido sempre produto da ambição das elites ou da fome das massas. Simples mudanças de governo ou a Revolução Francesa. Só a inveja, prima Pureza, é grande na classe média, a inveja como a única manifestação da sua rebeldia, a inveja que é a mais abjeta, a mais torpe e rasteira forma de ódio, do ódio mesquinho e impotente, com o seu cortejo de calúnias e difamações contra os que têm personalidade ou estão por cima: a fortuna ou a inteligência. Por isso mesmo é tão sólida a classe média, esse esteio da sociedade (p. 9-10).

A luta iniciada, em âmbito regional, por Joaquim Alves Torres, no limiar do século, com *O dever* (1901), a favor da educação mental da mulher – que, segundo ele, passaria necessariamente pela superação dos preconceitos religiosos –, também aparece numa cena de *Segredo de família*, o que demonstra quão pouco mudou a realidade social feminina, no Brasil como um todo, nas cinco primeiras décadas do século XX:

MARINA – O vovô me proporcionou uma boa, sólida e prática educação, que não precisa ler romances baratos, que bem definem o atraso mental da nossa classe média; uma educação que me possibilitou viver com independência e economicamente emancipada; que prescindia da caça ao marido; uma educação, enfim, que me capacitou prestar um concurso onde muitos homens fracassaram, sem obter colocação.

FILHINHA (*sarcástica*) – Você é uma das “tais” mulheres emancipadas?

MARINA – Não, Filhinha, sou apenas natural, uma mulher natural. Emancipada, entre nós, é uma atitude de sentido equivocado, pejorativo. Sou uma mulher que candidamente, corajosamente despreza o artifício das convenções sociais, nada mais.

FILHINHA – Uma moça sem religião...

MARINA – Não sou religiosa, Filhinha, porque creio de verdade em Deus, mas num Deus infinitamente bom e piedoso, sem cólera, nem castigos, um Deus tão bom, que só podia ser mesmo Deus (p. 9).

A esperança manifestada por Torres, “de que a mulher rio-grandense não longe conseguiria, pela instrução e bom senso, desapegar-se por completo de preconceitos ridículos e das crendices que absolutamente nada significam, acarinhando, entretanto, em sua alma a religião pura pregada por Cristo”, passado quase meio século, manteve-se apenas como uma... esperança. Se aquela era a realidade do Rio de Janeiro, tudo nos leva a crer que a situação da mulher na sociedade gaúcha não devia ser muito diferente.

Os três atos da peça se passam em um mesmo ambiente: “Sala de jantar e também de estar (que se há de fazer quando o ‘espaço vital’ a tanto nos obriga?!), numa casinha de subúrbio da ‘Leopoldina’, no Rio de Janeiro”. O que varia, de ato para ato, são os móveis, que indicam a situação inicial da família Boaventua, sua “ascendência” e seu “declínio”.

Os dias de miséria dos Boaventura, que vivem da aposentadoria reduzida do chefe da família e do dinheiro proveniente do quarto alugado para a prima Marina, parecem ter chegado ao fim, quando Boaventura e Pureza se deparam com o fundo falso da gaveta de uma velha e rica secretária, estilo Luiz XVI (que teria pertencido a Maria Antonieta), deixada de herança a Marina, pelo avô. No “esconderijo” encontram, nada mais, nada menos, que “dez notas de mil dólares e três mil e quinhentos cruzeiros da nossa moeda”.

Boaventura fizera a descoberta do dinheiro, ao retirar os documentos que guardava nas gavetas do móvel, que acabara de ser vendido por Marina, ao arquiteto e decorador Armindo (futuro namorado da moça), representante de um antiquário. Diante do inusitado da situação, a quem pertenceria o dinheiro encontrado? Vale a pena acompanhar o raciocínio “filosófico-jurídico” de Boaventura, que, pouco antes, fizera comoventes (e cínicos!) discursos a favor da moralidade:

PUREZA – Então, na sua opinião a quem pertence essa “bolada”?

BOAVENTURA – Eis a questão, “Ecco il problema”! Bem, raciocinemos um pouco, sob o ponto de vista da razão pura, como diria o meu eminente mestre Emanuel Kant, o filósofo. Raciocinemos também à luz da jurisprudência firmada. Não te esqueças que eu sou jurista, bacharel, embora nunca tivesse advogado. Raciocinemos como se essa causa não nos dissesse respeito, imparcialmente, com os olhos vedados como os da deusa da justiça!

PUREZA – Tem razão, afinal, nada temos a ver com esse dinheiro.

BOAVENTURA (*zangando-se*) – E você a dar-lhe! Se analisarmos os fatos sob o aspecto legal e puramente objetivo, essa secretária, esse respeitável móvel não pertence mais à Marina. Vendeu-o. Foi pago. Logo pertence ao seu recente comprador. Creio que está claro, cristalinamente claro. Você me entende ou não entende?

PUREZA – Entendo, está tudo claro como água pura e puro como o meu nome, que é um símbolo de pureza nesta casa...

BOAVENTURA – Diga-me agora: deverá esse cavalheiro ficar com o dinheiro, esse ilustre desconhecido que nem ao menos sabemos quem é, que emprego fará desse inesperado achado?

PUREZA – Não, está fora de qualquer dúvida.

BOAVENTURA – Muito bem. Sinto-me alegre que você me compreenda, ou melhor, que compreenda o meu raciocínio puro, reto, honesto e jurídico. Continuemos: quem descobriu o dinheiro?

PUREZA – Nós!

BOAVENTURA – Eu! Muito bem, vá lá, nós! Se por acaso não tivéssemos descoberto o dinheiro, e por falar em acaso, não há acaso para a razão, mas tudo acontece predeterminadamente, se bem que muitas vezes aparentemente não tenha explicação; mas se tudo acontece pelo desígnio e a vontade de uma força mais poderosa do que nós, se não tivesse acontecido o que aconteceu, se essa força não tivesse guiado a minha mão e eu não tocasse naquela molinha escondida, é bem possível que esse dinheiro continuasse escondido, sem emprego útil e honesto, até a consumação dos séculos, ou, quando muito, até que o móvel, um dia fosse reduzido a pedacinhos de lenha, ou comido pelo cupim. E assim, nesse dia, ele, mesmo que

fosse descoberto, não teria mais valor porque depois de um certo tempo todas as notas de banco estariam recolhidas pelo Estado.

PUREZA (*interessada*) – Muito bem. Assim, qual é a sua opinião? Que conclui você?

BOAVENTURA – Concluo que se não achássemos esse dinheiro, ele não teria nenhum valor. Esse é um dos aspectos legais da questão. O outro é que talvez nem mesmo o velho Seixas soubesse que esse dinheiro estava escondido no fundo da gaveta. Isso, aliás, não passa de uma suposição, uma mera e vaga suposição para raciocinar. Quem sabe se não foi a própria Maria Antonieta ou uma de suas aias que ali o escondeu, para que não fosse ele parar nas mãos do populacho enfurecido, dos “sans-culotes”, dos revolucionários franceses?

PUREZA – Mas, Boaventura, as notas são do Tesouro norte-americano e eu reparei que quase todas são de mil dólares e com a data do ano passado.

BOAVENTURA (*perdendo o fio de sua maroteira, meio tonto*) – É mesmo... que engraçado... não é?

PUREZA – Logo só pode ter sido o velho Seixas que ali as colocou.

BOAVENTURA (*tirando algumas notas do bolso*) – Como os norte-americanos sabem fazer lindas notas, que dinheiro mais bonito e simpático!

PUREZA – Que sorte tem essa Marina!

BOAVENTURA – E tu a dar-lhe sempre com a Marina! Que tem ela a ver com tudo isso?

PUREZA – Oh, Boaventura, repito, ela é a única herdeira do velho Seixas.

BOAVENTURA – Sim, a herdeira da secretária, mas não do dinheiro. Todos os códigos, inclusive o nosso, dizem que quem descobre um tesouro, uma mina, no subsolo, esse achado pertence a quem o descobre... lóóógo...

PUREZA – Mas uma secretária não é um terreno, nem notas de curso atual são um tesouro sem dono ou uma mina do subsolo.

BOAVENTURA – O dinheiro guardo-o eu até que tudo se esclareça. (*Guarda de novo as notas no bolso, não tirando a mão da “bolada”*) – Por que me fita você com esses olhos? Quer que deixe o dinheiro atirado por aí?

PUREZA – Você conclui, portanto, que a Marina não tem nenhum direito a ele?

BOAVENTURA – Isso é mais fácil de perguntar do que de responder. Um jurista ilustre poderia prová-lo. Mas para que precisamos de advogado, de juristas, se o temos em casa. Uma coisa está certa, provada, e qualquer mediana inteligência compreenderá. É que a secretária foi vendida; que o comprador nenhuma exigência fez do que possa ela conter e que o direito de posse da vendedora é mais que duvidoso, tratando-se, assim, à luz da razão e do bom senso, de uma propriedade sem dono, de bens não reclamados, e, ainda, de que os seus descobridores fomos nós. Assim sendo, declaro e dou por julgado, de bem e de direito, termos nós direito líquido e indiscutível a esse achado. Dou por julgada a questão. Esta é a minha sentença, a sentença da minha consciência tranqüila, reta e honesta.

PUREZA – Muito bem, muito bem. Você é um gênio, Fortunato Feliciano Boaventura!

BOAVENTURA – Pode abrir as portas agora. Está finda a audiência (p. 23-25).

No 2º ato, graças àquele achado, tudo muda na vida e na casa dos Boaventura, a começar pelos móveis da sala. O samba “brecado”, legítimo do morro, proveniente do rádio comprado à prestação, anima o ambiente. E o mais importante: os Boaventura, agora, tem uma empregada – Marlene, que, além de fumar, fala inglês:

Eu sou das que ensinam mas também aprendem na praia. (*maliciosa*). Eu ensino mais do que aprendo. ‘Oh yes, I love you so much!’ ‘Have you money to-day?’ (*noutro tom*) D. Filhinha, a senhora precisava dar um passeio em Copacabana. Talvez que arranjasse um ‘boy-friend’... (*Marina ri e Filhinha enraivece*). D. Marina, a senhora não acha que eu devia mudar de nome? O meu, Marlene, é agora um pouco quinta-coluna. A Marlene Dietrich é alemã (p. 34).

Para justificar a repentina melhoria financeira da família, Pureza inventa que Boaventura “fez uma acumulada no Jockey e ganhou. Ganhou, jogou mais e tornou a ganhar”. Filhinha obtém, da mãe, a promessa de um dote e passa a sonhar com uma lua de mel em Poços de Caldas. Inesperadamente, porém, Pureza e Filhinha são despertadas de seu sonho, por Boaventura: “A realidade é horrível. Nenhuma casa de câmbio, nenhum banco quis trocar-me o dinheiro americano sem que eu pudesse explicar a sua origem e onde o adquirira. São instruções severas que eles têm das autoridades” (p. 44).

O casal passa a discutir o destino a ser dado às dez notas de mil dólares (cerca de 200 mil cruzeiros). Filhinha, que chega no meio da conversa, para anunciar a fuga da empregada, só agora fica sabendo do vulto do dinheiro “ganho pelo pai nas corridas do Jockey”. É ela quem lhes apresenta a solução:

FILHINHA – Eu tenho um namorado que trabalha num banco. Ele dará um jeito.
 PUREZA – Olha a sonsinha... tinha um namorado e eu não sabia de nada.
 FILHINHA – Eu tenho mais de meia dúzia de namorados.
 PUREZA – Vejam só essa fingida...
 BOAVENTURA – Esse seu Casanova poderá trocar as notas sem que eu precise dar o meu nome, sem que eu assine nada?
 FILHINHA – Creio que sim. Ele já têm feito muitos desses arranjos, por intermédio do banco (p. 47).

Os dez mil dólares, porém, já não se encontram entre os papéis de Boaventura. Marlene levara-os consigo, ao fugir. O pior é que a família não pode denunciá-la à polícia, pois, para isso, teria que explicar a origem do dinheiro.

No 3º ato, a família Boaventura está de volta à situação inicial. Já gastos os cruzeiros e sem ter como pagar, vira-se obrigada a devolver os móveis comprados à prestação. Inclusive o rádio. Quando a família já está quase resignada com sua falta de sorte, um investigador bate à porta de sua casa. A ex-empregada fora presa e ele deseja restituir os dólares a seu legítimo dono: Boaventura, segundo revelara Marlene. Todos os integrantes da família, inclusive Marina, negam ser dono do dinheiro. Quando já está deixando a casa, o detetive Thales lembra-se de um detalhe importante, que soluciona o caso: “em cada nota está um nome garatujado, como se fosse uma pessoa muito idosa que o tivesse escrito. É um nome que não encontrei no catálogo telefônico: Anfilóquio Seixas”.

Seixas era o avô de Marina, o mesmo que lhe deixara a secretária de herança. Como na gaveta de fundo falso havia sido encontrado, pelo novo dono, um envelope com o nome de Boaventura, a versão final que prevalece é de que foi Marlene quem encontrou o dinheiro, deixando em seu lugar o envelope, para incriminar Boaventura. Assim, o dinheiro acaba ficando com sua verdadeira dona. Marina promete 20 mil cruzeiros de dote a Filhinha, que, para recebê-lo, terá de casar com Prudente. A família Boaventura vê sua última chance, de se

aprumar na vida, escorrer pelo ralo, quando Prudente recusa a mão de Filhinha, alegando “segredo de família” (não de sua própria, mas da de Boaventura).

4.3.3 Outros gêneros, formas ou classificações teatrais

O gênero ou forma teatral mais explorado pelos autores gaúchos, fora do Rio Grande do Sul, foi a revista. Quatro autores produziram 18 textos. Marques Porto, que já escrevera 35 revistas no período precedente, escreveu mais 16, entre 1931 e 1934: *Feira de amostras, Ai, Teresa!, Se você jurar, É do balacubaco, O que o príncipe não viu e Flor da favela ou A malandragem* (1931); *Segura esta mulher***, *Brasil do amor, A melhor das três, Amorzinho, O armistício, Alô, boy, Brasil da gente e Frente única* (1932, a última em parceria com o gaúcho Ari Machado Pavão); *Mossoró, minha nega* (1933); e *Disso é que eu gosto** (1934). A lista se completa com as contribuições de Carlos Cavaco: *Armistício* (1932) e Abadie Faria Rosa: *Nada de novo na frente* (1931).

Os autores gaúchos radicados no centro do país produziram ainda, no período de 1931 a 1950, duas sátiras – Brício de Abreu: *O homem dobrado*** (1935) e Carlos Cavaco: *Se Jesus voltasse...** (1949) –, uma comédia musical – Marques Porto: *Ri... de palhaço ou No país do carnaval* (1934) –, um episódio teatral – Brício de Abreu: *Lucilia*** (1950) –, um poema dramático – Mário de Artagão: *Feras à solta** (1936) – e uma pantomima – Álvaro Moreyra: *Circo* (1932).⁴³

Sete, das peças acima relacionadas, foram publicadas. Obtivemos cópia de três delas, cujas análises seguem abaixo.

4.3.3.1 *Segura esta mulher* – Marques Porto, Revista em 2 atos, 1932.

A revista em dois atos e 35 quadros, *Segura esta mulher*, de Marques Porto, em parceria com Ary Barroso e Velho Sobrinho, foi levada à cena no Teatro Alhambra, do Rio de Janeiro, em 13 de janeiro de 1932. Mesmo escrita a seis mãos, nesta revista nada veremos de novo ou diferente, em termos de quadros, personagens ou conteúdo, se a compararmos com as suas três revistas, anteriormente analisadas (*Cangote cheiroso, Comidas, meu santo e Dá*

⁴³ Todas as peças publicadas encontram-se assinaladas com asterisco (*). As informações sobre a publicação, bem como sua possível localização, constam em nota-de-rodapé, no Apêndice. Os textos analisados neste estudo encontram-se marcados com duplo asterisco (**).

nela). E isso que se passaram já treze anos entre a produção da última delas e *Segura esta mulher*.

Para que o leitor tenha uma idéia mais aproximada do que estamos tratando, o molde do teatro de revista era semelhante (pelo menos, é isso que se deduz a partir dos “modelos” que nos restaram) ao adotado, ainda hoje, por programas humorísticos televisivos como *Zorra Total*, da Rede Globo, e *A praça é Nossa*, do SBT. As personagens, a exemplo do que ocorre nesses programas de humor, repetiam-se, predominando, no entanto, sempre os maus caracteres: vagabundos e malandros de toda espécie, maridos traídos, mulheres que gostam de ser maltratadas, etc., representados nas figuras do Momo, da Folia, do português Zé Pereira, entre outros.

Em *Segura esta mulher*, a discussão principal gira, mais uma vez, em torno do carnaval. Vejamos a cena inicial:

FOLIÕES – Viva o Zé Pereira
Viva o nosso carnaval
Viva a pagodeira
Que é nosso ideal.

Farras noite e dia
Por toda a cidade
Impere a Folia
Com sinceridade!

FOLIA – Que seja o meu reinado
Aos ventos proclamado
O reino da alegria
Da farra e da Orgia.

E quem na bebedeira
Cair, não levem a mal
Que é tudo pagodeira
É farra, é carnaval!

FOLIA – Salve, Momo!

TODOS – Salve!

MOMO – Obrigado *meus povo e minhas póvas!*

FOLIÃO – Majestade! Na qualidade...

MOMO – Não vem de discursos não que você perdeu o seu tempo.

FOLIÃO – Os jornais reclamam entrevistas.

MOMO – Isso é bom pro Góes Monteiro. Tudo quanto não se relacione com a farra, com a pândega, com a orgia, não têm o meu beneplácito. Quais são as notícias?

FOLIA – As embaixadas de V. M. aguardam ordens para entrar. O carnaval de Nice e carnaval de Veneza já chegaram a Palácio.

MOMO – E o Brasil?

FOLIA – O Brasil, nada!

MOMO – Sempre criança, sempre à beira do abismo. Em vez de pensar em coisas sérias, vive a cuidar da constituinte, da lei eleitoral e de outras bobagens. Há de ganhar muito com isso...

FOLIA – Pior para ele. Faremos o carnaval sem o Brasil.

MOMO – Não diga tolices! Não há carnaval sem Brasil, como não há Brasil sem carnaval. O Brasil é o meu filho querido, o meu pimpolho!

FOLIA – O carnaval de Nice é o carnaval das flores, é a distinção de V. M. O carnaval de Veneza é o carnaval das gôndolas, onde os trovadores apaixonados...
 MOMO – Basta! Carnaval não é isso! O carnaval é o samba, é a avenida intransitável, embriagada pela loucura dos lança perfumes! Em cada canto um samba! Em cada esquina um barulho! Ai, ai meu tempo!
 FOLIA – É por isso que o Brasil abusa.
 MOMO – Basta! Quem falar do Brasil na minha presença, entra no braço. Veneza e Nice que se lixem! Se estão descontentes, que se queixem ao Papa! (p. 1-2).

Desfilam os carnavais de Nice, Veneza e Portugal. O Momo se mostra revoltado com o fato de que “o Brasil mandou dizer que não fazia o carnaval de 1933”. Para alívio de todos, Botelha, o presidente da escola, chega com a notícia de que o carnaval acaba de ser municipalizado. É claro que, como em toda revista, sempre há pelo menos uma mulata sendo disputada pelos malandros. Em *Segura esta mulher*, a mulata é Adalgisa, que já foi mulher de Botelha; agora, é de Zé Pereira... mas é pretendida por Solidônio, o maestro da “Escola de Samba Flor do Ambiente”. Daí o título da peça.

Se nas revistas anteriores a sátira política aparecia apenas ocasionalmente, em *Segura esta mulher* – excetuando as referências a Góes Monteiro e à constituinte, que aparecem no trecho transcrito acima – ela praticamente some. A sátira aos costumes, predominante nas produções anteriores de Marques Porto, nesta revista só é perceptível com muito esforço. De modo que estamos, literalmente, diante de uma porção de bobagens e piadas de mau gosto (em que o Brasil é transformado no reduto da malandragem e da orgia; em que a mulher é, invariavelmente, vulgarizada) que, apesar do conservadorismo ainda reinante no alvorecer da República Nova, parece refletir a mentalidade da sociedade brasileira da época.

4.3.3.2 *O homem dobrado* – Brício de Abreu, sátira em 3 atos, 1935.

Segundo consta na capa do texto manuscrito, a sátira em três atos, *O homem dobrado*, foi escrita pelo gaúcho Brício de Abreu (1903-1970), em parceria com Victor Pujol, a partir de uma “idéia de um conto espanhol”. Classificada como “sátira” pelos autores, a peça – cuja ação se passa no Estado da Ratonía, parte de uma República inominada – poderia muito bem ser classificada como “farsa”, uma vez que a mesma, apesar de satirizar a política e os políticos daquele Estado imaginário, carrega mesmo é nas tintas da farsa. Não consta que a peça tenha sido publicada ou, alguma vez, representada.

São personagens da peça: Vitulino (Coronel, presidente do Estado), Atanásia (sua mulher), Lucília (filha de Vitulino e Atanásia), Júlia (amante do presidente), Torquato (o “duplo” ou sócia do presidente), Gastão (secretário geral do Estado), Farofa (cabo e ordenança

do presidente), Ofélia (mulher de Farofa), Maurício (oficial de gabinete), Izidoro, Fabrício, Dyonisio e Martinho (funcionários do governo e conspiradores).

Brício de Abreu e Victor Pujol produziram um enredo consistente, que propicia ação constante e dinâmica. Os dois souberam traçar, com rara maestria, tipos plausíveis (oferecendo papéis de muita presença cênica para comediantes hábeis) e armaram situações e incidentes humorísticos, com inegável veracidade e animação. Movimento e diálogos ágeis formam estampas vivas e divertidas do jogo de interesses, das intrigas de bastidores, das traições... enfim, de tudo aquilo que faz parte da luta pelo poder, no provinciano Estado da Ratonía, cujo presidente, o Coronel Vitulino Babassu, já na primeira cena, encontra-se ocupado com a inauguração de um cemitério, numa vila com o sugestivo nome de “Buraco Fresco”, faltando-lhe, porém, o defunto – situação bastante semelhante, aliás, àquela vivenciada, anos mais tarde, pelo prefeito de Sucupira, o coronel Odorico Paraguassu, na “farsa sócio-político-patológica” *O bem amado* (1962), de Dias Gomes. Na peça deste último, que viria a ser transformada em telenovela, na década de 1970, predomina a sátira política e de costumes da vida de um lugarejo do interior baiano.

O 1º e 3º atos da peça se passam na sala de despachos do palácio presidencial, enquanto que a sala de despachos na casa do presidente Vitulino serve de cenário ao 2º ato. Em meio à conspiração – encabeçada por Izidoro, Fabrício, Martinho e o major Dyonisio (este último, chefe de polícia), que, apesar de serem funcionários do palácio, estão a serviço do coronel Zé Pereira –, que visa tirar do poder o coronel Vitulino, ocorre uma disputa paralela, esta envolvendo o secretário geral do Estado, Gastão, e o oficial de gabinete, Maurício. O objeto da disputa é Lucília. Gastão conta com a simpatia dos pais da moça, que, no entanto, prefere e ama Maurício.

O presidente Vitulino é uma figura decorativa e patética. Quem escreve seus discursos e, na verdade, governa o Estado, é sua esposa, Atanásia. Vitulino passa seu tempo com a amante, Júlia, a quem todos os empregados do palácio se referem como “a sua distração” e que não se cansa de lhe pedir favores e nomeações de parentes, amigos e amantes, na esfera governamental. Ela própria tivera a promessa do Presidente de que seria nomeada professora de bons costumes, na escola normal. Quando vai saber de sua nomeação, porém, tem uma surpresa:

GASTÃO – Ah, sim!... A senhorita foi nomeada tocadora de piano do palácio.

JÚLIA (*levantando-se*) – Não é possível! Não foi isso que eu pedi!

GASTÃO – O lugar é vitalício e de dois contos mensais.

JÚLIA – Mas a questão é que eu não toco piano!

GASTÃO – O presidente dará um jeito. Esteja descansada. Se ele não der, darei eu (p. 12, do 1º ato).

A questão dessa nomeação é retomada por Júlia, mais adiante, agora em conversa com o presidente:

JÚLIA – Vês?... Só peço as coisas para os outros. Para mim, só peço o teu amor.
 VITULINO – Também não esqueci-me de ti. O meu secretário não te disse nada?
 JúLIA – Disse-me que eu tinha sido nomeada tocadora de piano do palácio. Mas isso é um absurdo!
 VITULINO – Não te disse mais nada?
 JúLIA – Disse que o lugar é vitalício e de dois contos mensais.
 VITULINO – E não disse mais nada?
 JúLIA – Não.
 VITULINO – Esse Gastão é um zebróide
 JúLIA – Foi o que me pareceu, porque tu não és nenhum imbecil para me nomear tocadora de piano do palácio, sabendo que eu não toco piano.
 VITULINO – Pois nomeei. És a tocadora de piano do palácio.
 JúLIA – Mas, como?!... Se eu não sei tocar piano!
 VITULINO – Não faz mal.
 JúLIA – Não faz mal, como?!... Se eu te digo que eu não sei uma nota de música!
 VITULINO – Não faz mal, porque no palácio não tem piano! (pausa). Só terás o trabalho de receberes o ordenado.
 JúLIA – Ah!... Se é assim...
 VITULINO – Agora, estás satisfeita?
 JúLIA – Muito (*com carinho*). Como eu te amo, meu querido Vitóca!... Dize-me: passarás esta noite em minha casa? (p. 29-30, do 1º ato).

Os conspiradores, que, há tempos, estudavam uma maneira de tirar do poder o coronel Vitulino, sem revolução e sem derramamento de sangue, vêem a grande chance de concretizar seu plano ao se deparar com um homem “trepado em um auto de praça”, no Largo da matriz, “fazendo reclame de uma pasta para tirar manchas”. Esse homem é Torquato, inventor da célebre pomada para tirar manchas, denominada “Limpa-te que serás novo”. Conforme consta na rubrica: “É um tipo rigorosamente parecido com o presidente Vitulino Babassu: a mesma cara, o mesmo corpo, a mesma fala e o mesmo andar. São dois tipos tão parecidos que devem ser interpretados pelo mesmo ator” (p. 20).

A idéia dos conspiradores é seqüestrar o presidente e colocar em seu lugar o sócia, que ficará no poder apenas o tempo necessário de assinar a renúncia, no lugar do verdadeiro presidente. O seqüestro sai conforme planejado. Ao sair da casa da amante, Vitulino é levado, com a ajuda de seu próprio chofer, para uma casa de campo. A partir daí, com o “duplo” do presidente (ou “o homem dobrado”, como Farofa e Ofélia, mais tarde, insistirão em chamá-lo) em cena, as situações cômicas se multiplicam. Sem que os conspiradores houvessem tido tempo de deixar o presidente impostor a par de suas relações pessoais e familiares (o mesmo não sabe que é casado, que tem uma filha e uma amante; não sabe que sua empregada, Ofélia, é esposa do cabo Farofa, seu ajudante de ordens; não sabe, aliás, sequer quem é Farofa).

No 2º ato, já instalado na *chaise-longue* da sala de despacho da casa do presidente Vitulino, o primeiro contato de Torquato é com Ofélia:

OFÉLIA (*entrando e dirigindo-se, respeitosamente a Torquato*) – Excelência!... Excelência!...

TORQUATO (*entre sonhos*) – Que?... O que há?... Chegou o automóvel?

OFÉLIA – O automóvel?

TORQUATO (*entre sonhos*) – Ponham dentro os folhetos da reclame e os tubos do “Limpa-te que serás novo!” Cuidados com os tubos!

OFÉLIA – Está sonhando!

TORQUATO (*entre sonhos*) – É a melhor pasta para tirar manchas de gordura! Limpa sem mudar a cor!

OFÉLIA – Mas o que está dizendo Sua Excelência?

TORQUATO (*meio despertado*) – Você tem manchas de gordura?... (*reparando a cena*). Mas, onde estou eu?!

OFÉLIA – Sua Excelência está em casa!

TORQUATO – Isto é minha casa?!

OFÉLIA – Então?... É o seu gabinete de trabalho. Sua Excelência regressou pela madrugada do Buraco Fresco com outros senhores.

TORQUATO (*recordando-se*) – Ah! Sim!... Cheguei do Buraco Fresco!... E onde estão os outros?

OFÉLIA – Retiraram-se, recomendando que não o incomodassem, mas como já é muito tarde...

TORQUATO – Sim, sim!... Agora vou me lembrando de tudo! E você, quem é?

OFÉLIA – Ora essa!... Sou a Ofélia, Excelência!

TORQUATO – Não é má!... Com uma destas, eu já me arranjava!

OFÉLIA – Não compreendo o que diz Sua Excelência!

TORQUATO – Diga uma coisa: você é solteira ou casada?

OFÉLIA – Pois Sua Excelência não sabe que eu sou mulher do Farofa?

TORQUATO – Farofa de que?

OFÉLIA – O cabo Farofa, seu ordenança!

TORQUATO – Ahn!

OFÉLIA – Quer lhe traga o café com leite? (p. 1-3, do 2º ato).

Os conspiradores aparecem na residência do presidente, mas antes que consigam repassar a Torquato informações acerca dos moradores daquela casa, Atanásia e Lucília adentram a sala:

ATANÁSIA (*a Torquato*) – Já era hora de levantar-se!... (*transição*). Então, pudeste descansar?

TORQUATO (*à parte*) – Que pessoal será este?

LUCÍLIA (*abraçando Torquato*) – Bom dia, papaisinho!... Bom dia!... (*dá-lhe um beijo em cada face*). – Olha que eu te dou quatro e tu nunca me dás mais que um!

TORQUATO – Tens razão! (*Beija Lucília com sofreguidão*).

ATANÁSIA – Bem, homem!... Basta! Basta!...

TORQUATO (*baixo, a Izidoro*) – Quem são essas gajas?

IZIDORO (*baixo, a Torquato*) – Sua mulher e sua filha.

ATANÁSIA (*a Torquato*) – Com essa vida, acabas doente, Vitú!

TORQUATO (*baixo*) – Quem é o Vitú?!

OFÉLIA (*entrando com uma grande bandeja*) – A refeição de Sua Excelência!

ATANÁSIA (*indicando a mesinha, junto às poltronas*) – Ponha aqui nesta mesa. (*Ofélia coloca a bandeja no lugar indicado e sai. Torquato começa a devorar o almoço. Atanásia senta-se na outra poltrona e Lucília recosta-se na de Torquato. Os três homens ficam em pé, junto a Torquato*).

ATANÁSIA (*a Torquato*) – Estás hoje com muita fome, heim?

TORQUATO – Muito! Não há de me escapar nada! (*devora a comida*).

ATANÁSIA – Mas Vitú, que modos são estes de comer?!

IZIDORO – Sua Excelência não come desde ontem. É natural que esteja com muito apetite.

DYONISIO – Depois, a bóia é convidativa!...

ATANÁSIA (*a Torquato*) – Tenha cuidado com alguma mancha de gordura no “robe-chambre”.

TORQUATO – Manhas de gordura, tiro-as em dois minutos.
 LUCÍLIA – Então, papaisinho... e a inauguração do cemitério?
 TORQUATO (*a Izidoro*) – Eu inaugurei algum cemitério?
 IZIDORO – Sua Excelência inaugurou, ontem, o cemitério do Buraco Fresco.
 DYONISIO – E que por sinal foi uma festa excelente!
 TORQUATO – Ah, sim! Bebeu-se e dançou-se muito!
 ATANÁSIA – O que, Vitú, tu dançaste no cemitério?!
 IZIDORO – Perdão... A festa não foi no cemitério. Por falta de defunto a inauguração foi feita na casa do prefeito.
 TORQUATO – É... O defunto faltou.
 LUCÍLIA – Papai está hoje muito divertido.
 ATANÁSIA – Acho-o desconhecido! (*a Torquato*) tenho uma boa notícia a dar-te: a Diana vai melhor.
 TORQUATO (*a parte*) – Deve ser a cachorra. (*alto*) Estimo saber. A pobrezinha da cadela!
 ATANÁSIA – Cadela, Vitú?!... Então tua cunhada é cadela?!
 TORQUATO (*emendando-se*) – Não, não!... Não é isso que eu quero dizer!... Como eu levo uma vida de cachorro, só penso nas cadelas. Mas nem por sombra!... Ora essa! (p. 7-9, do 2º ato).

As duas cenas que transcrevemos são apenas uma amostra das situações cômicas em que se verá envolvido Torquato, e que se sucedem até o final da peça. Dentre essas cenas e situações, há de se destacar seu encontro com Júlia (cujos pedidos e favores atende prontamente, inclusive o de apoiar o noivado de Maurício, com sua filha), o seu envolvimento com Ofélia (com o consentimento de Farofa, mediante uma promoção ao posto de sargento) e suas estranhas conversas com Atanásia (a quem insiste em chamar de Anastácia), que, às vezes, não o reconhece e precisa, constantemente, lembrá-lo de fatos e acontecimentos do passado.

É Maurício quem, com o auxílio do próprio Torquato – que simpatizou com Atanásia e Lucília, e cujo maior sonho sempre foi o de ter uma família – desmantela o plano dos golpistas. Com a ajuda do chofer arrependido, Maurício resgata o verdadeiro presidente, levando-o, de noite, para a biblioteca do palácio, onde fica escondido. Estamos no 3º e último ato, no qual as situações assumem uma hilaridade cada vez maior: os encontros de Farofa e, depois, de Ofélia, com a figura do presidente, em dois lugares distintos, em questão de minutos, provocam uma enorme confusão, quase levando os dois à loucura. Farofa, aliás, diante do “sobrenatural” da situação, que pensa ser coisa do diabo, decide abrir mão de sua promoção a tenente e foge, deixando para trás Ofélia. Também Atanásia e Lucília circulam pelo palácio e se deparam com “o homem dobrado”.

No meio de toda essa confusão, Gastão e Júlia – que nada tinham a ver com a conspiração – limpam os cofres do palácio e fogem, levando consigo, além de dinheiro, títulos do Estado. Ao serem comunicados da frustração de seu plano, só resta aos conspiradores comprarem “uma passagem para o sul”, num navio que se encontra atracado no porto.

O problema decorrente da impossibilidade de se colocar em cena, frente a frente, Vitulino e Torquato, foi solucionado com extrema habilidade pelos autores da peça – habilidade que se repetiu na culminância da sátira. Torquato parte, levando consigo Ofélia. Deixa, porém, ao presidente Vitulino uma forma de recompensá-lo:

VITULINO – Onde está o homem?!

MAURICIO – Foi-se embora!

VITULINO – Sem esperar-me?!... Sem que ao menos pudesse abraçá-lo?!... Pudesse premiar a sua nobre ação?!

MAURICIO – Retirou-se, deixando este papel para Sua Excelência (*dá-lhe o papel*).

VITULINO – Parece um decreto!... (*lendo*) Declaro de utilidade pública e de uso obrigatório em todas as repartições do Estado o produto do eminente químico Torquato Salazedas, intitulado “Limpa-te que serás novo!” (*falando*) O que é isto?

MAURICIO – A última vontade do que se foi!

VITULINO (*sentando-se à mesa*) – E que será cumprida por quem voltou!... (*molha a pena e finge que assina, enquanto o pano cai lentamente*) (p. 32, do 3º ato).

Trata-se, muito possivelmente, da peça mais engraçada escrita no período em análise. E, como tal, está a merecer uma montagem e, principalmente, uma edição.

4.3.3.3 *Lucília* – Brício de Abreu, episódio teatral, 1950.

A cena dramática (ou episódio teatral, como a classificou seu autor), *Lucília*, escrita por Brício de Abreu em 1950, ao que consta, jamais chegou a ser representada. Trata-se de um texto para-teatral (ou seja, teatro dentro do teatro), cujo início lembra, imediatamente, *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Luigi Pirandello.

A peça – que tem as personagens Lucília, Eduardo Malheiros Gonçalves, Alberto Gonçalves, Eva, Villon, Elza, Braga, Arthursinho, Jardel e Malhado – inicia com um grupo de atores ensaiando num teatro, sob a supervisão da diretora Lucília. No caso de uma encenação, o público, ao entrar, encontraria a cortina levantada e o palco quase despido de cenário, tal qual é durante o dia, quase escuro e vazio. No palco, se vê apenas cadeiras dispostas para a marcação das cenas. De um lado, o ponto da companhia. Os atores, com o *script* na mão, lêem seu texto, para dar a impressão de que ainda se está nos primeiros ensaios e, portanto, diante de um espetáculo não preparado.

A ação da peça, segundo explica o autor, passa-se durante o ensaio da comédia *Ai, Teresa!*, no Teatro Serrador, em junho de 1950. O sujeito que vemos martelando o cenário, logo no início da peça de Pirandello, e que é repreendido pelo Assistente (“A esta hora? Já são dez e meia. Daqui a pouco chega o diretor para o ensaio”), também se faz presente na cena inicial do episódio de Brício de Abreu (“Ô, Jardel, pare com isso, homem. Estamos a ensaiar!”).

Ao contrário da peça do italiano, porém, que tem seu ensaio interrompido pela presença das seis pessoas que se apresentam como personagens, em busca de quem as represente, na peça do brasileiro o ensaio é interrompido para uma pausa, para o café. O momento é aproveitado por Alberto, que, depois de anos cultuando uma paixão utópica, decide abrir seu coração com o objeto daquele seu doentio sentimento: a atriz Eva. Alberto revela que, há cinco anos, não perde uma só representação de Eva e que, para se sentir mais próximo dela, chegara a fazer teatro universitário. Agora, pede-lhe conselhos e mostra-se em dúvida: não sabe se tem realmente vocação para ator ou se é por causa dela que decidiu ingressar definitivamente no mundo das artes cênicas. A presença de um ator (Stuart) – que o aconselha a se candidatar a vereador, “com a vantagem de não precisar de talento para representar” – interrompe a conversa do casal, que se despede com um “até logo”.

Na saída, Alberto esbarra em seu avô, de 72 anos, que chega naquele momento para falar com a diretora Lucília. O objetivo do avô é pedir à diretora que faça o neto desistir da idéia de fazer teatro. Para isso, conta sua própria história – uma história começada há 53 anos, quando ele não perdia um ensaio da atriz Lucinda, mãe de Lucília. Um dia, Lucinda lhe dera a oportunidade de atuar, mas o que o prendera, ao longo de anos, ao teatro, fôra a filha da atriz, Lucília:

AVÔ – (...) Sim. Pela senhora. Isso hoje já não tem importância. Na nossa idade não se deve ter vergonha de confessar tudo o que tivemos de bonito e de grande na mocidade. (...) Eu nunca disse nada, mas a senhora sabia, não é verdade?

LUCÍLIA (*embaraço e coqueteria*) – Não. Garanto-lhe que não. Como poderia eu saber (*mente*).

AVÔ – Naquele tempo usava-se uma medalhinha de ouro. Era chique oferecer uma a alguém. Geralmente elas tinham gravado – “Deus te guie”... Na sua festa comprei uma, mas mandei mudar a inscrição para “Nunca a esquecerei” e fui deixá-la, logo no início do espetáculo, sobre a mesa do seu camarim. Estava disposto a falar-lhe naquela noite... mas não encontrei oportunidade. Os estudantes invadiram o teatro. Fizeram-lhe uma manifestação colossal. Houve discurso. Ninguém podia andar na caixa do teatro, tanta gente havia lá. Creio que até lhe ofereceram uma grande medalha de ouro, que também tinha uma inscrição...

LUCÍLIA – ... “Qui veut vaincre ne peut pas ceder”...

AVÔ – Nunca soube qual era. Creio que até a quiseram raptar naquela noite, trocando a carruagem que, de hábito, a levava com sua mãe, ao Hotel das Laranjeiras. Foi um sarilho dos diabos e... perdi a oportunidade de lhe falar. Mas não desanimei e propus fazê-lo no dia seguinte. Fui o primeiro a chegar ao teatro. Esperei-a ansiosamente durante uma hora, quase. Não sei se ainda lembra... Criei coragem e abordei-a, na porta do seu camarim, e perguntei: “Não encontrou uma medalhinha de ouro, ontem, na sua mesa?” – E a senhora, muito espantada, respondeu-me: “Não, não encontrei nada. Por quê? Alguém a perdeu?”... Não tive coragem. Faltou-me o ânimo diante da resposta. Dei-lhe uma desculpa qualquer e saí... e, nunca mais voltei ao teatro.

LUCÍLIA (*meiga*) – Por quê? Devia ter continuado no teatro...

AVÔ – Para quê? O teatro para mim é a senhora. Dediquei-me ao trabalho, para esquecer. Depois, com o tempo, casei-me. Fui feliz. A força de tanto amar esta terra, já não sabia distingui-la do meu Portugal. Misturaram-se ambas no meu sangue... Aqui amei, sofri, batalhei, tive todas as alegrias e tristezas... Vivi! (...) Mas estou a

incomodá-la com as razões porque não voltei a Portugal... Falatório... Desculpe-me. Mas, diga-me, D. Lucília, não é verdade que encontrou aquela medalha?
 LUCÍLIA – Não. Pode crer que nunca a encontrei...
 AVÔ – Ah!... (*Pausa*).
 LUCÍLIA – Mas, porque só agora, 53 anos depois, lembrou-se de me vir perguntar isso, se tantas vezes aqui estive depois? (p. 8-10).

Após ouvir de Lucília a promessa de que ela dissuadirá seu neto de querer fazer teatro (“Por que não? Mande-me o rapaz. Pelo menos, em alguma coisa hei de ficar na sua lembrança... alguma coisa agradável e que não o faça sofrer”) e de lhe recitar um longo e emocionante poema de João do Rio, em homenagem às mãos da artista, o velho se despede. Os atores voltam para prosseguir o ensaio. Lucília, que, comovida, abrira a bolsa em busca de um lenço, acaba por esparramar todo o seu conteúdo pelo chão. Eva, que corre em seu auxílio, passa a juntar os objetos. A última coisa que apanha é uma medalhinha, que desperta a sua curiosidade: “Uma medalhinha, velha. D. Lucília. Que bonita!... Olha, tem qualquer coisa gravada (*lê*): ‘Nunca a esquecerei’. Que bonito! O que é, hein, D. Lucília?”. Lucília responde, suavemente: “Nada, filha... A história mais bonita de um amor que eu nunca quis encontrar...” (p. 12).

O ensaio reinicia. A peça termina.

4.3.4 Considerações finais sobre o período

Em termos quantitativos, os dramas que nos foram legados, de forma impressa, pelos dramaturgos que produziram em solo gaúcho, no período de 1931 a 1950 (nove textos, em 20 anos), se equivalem aos do período precedente (15 peças, em trinta anos). Em termos de qualidade, parece não ter havido um progresso significativo. O fato de os autores brasileiros e gaúchos terem se livrado das amarras e da influência do teatro português parece não ter surtido muito efeito, pelo menos em termos locais.

Recapitulemos, a exemplo do que fizemos no capítulo precedente, o que por aqui se produziu, no período relevante. Adalberto Souto deixou-nos um drama histórico, intitulado *Drama sobre a guerra do Paraguai*. Trata-se, como ele próprio definiu, de uma “homenagem à memória dos grandes lutadores e verdadeiros patriotas” – homenagem que não se concretiza, porque, além de não termos, na peça, nenhum herói em particular e sequer algum ato heróico, mais que enaltecer a memória dos “bravos que fizeram a guerra”, o autor condena o uso da força para a conquista da paz.

De Carlos Alberto Minuto obtivemos três dramas: *O perdão da órfã*, *Para sua felicidade* e *Sônia ou o homem que voltou do passado*. Em todos eles, o autor conserva-se no pleno domínio da imaginação, completamente alheio às crises sociais e filosóficas da época. O primeiro drama apresenta trama mal urdida (a seca que assola a região e que deflagra a ação da peça – o êxodo dos moradores – é “resolvida” com uma noite de temporal), linguagem primária e personagens sem qualquer consistência. O final é completamente fantasioso: uma pobre órfã surge do nada. No segundo, misturando realidade e fantasia, a trama é confusa. Se em *O perdão da órfã* o protagonista sai à procura de ouro, aqui o herói encontra um tesouro, numa ilha. Ao lado de personagens de carne e osso, o autor introduz uma misteriosa figura embuçada (O destino), que impede a união do casal protagonista, para não ter que lhe aplicar, mais tarde, um castigo (o divórcio). O terceiro drama de Carlos Alberto Minuto, apesar de também ser cheio de inconsistências, pelo menos é rico em peripécias e surpresas.

Irineu Adami nos legou dois dramas, neste período: *Mais forte que a própria vida* e *O sineiro da Penha*. O primeiro trata da história de dois irmãos que, seduzidos pela mesma mulher (a criada), passam a disputá-la, conduzindo a um final a la Romeu e Julieta. Da segunda, salva-se apenas a cena inicial, que é relativamente bem construída (depois, a personagem central perde a consistência). A peça assemelha-se muito a duas comédias do mesmo período: *Pé-rapado* (1941), de Arnold Coimbra, e *A pensão tem novo dono* (1945), de Cardoso Filho. Nessas três peças, a personagem central é um médico, que some e, mais tarde, reaparece, de barba crescida, com aspecto de mendigo e com outro nome.

Cardoso Filho deixou-nos três dramas: *Derrocada*, *Amor cigano* e *Uma mulher na multidão*. No primeiro, a trama é simples e óbvia, sem mistério, com diálogos eivados de lugares comuns, personagens sem vida interior, que mudam seu comportamento sem uma razão plausível. O protagonista é um bandido, que mata pelo menos três pessoas (entra elas, o próprio pai) e acaba impune e feliz ao lado da mulher amada. No segundo, o tratamento que o casal se confere beira o infantil. Trata-se de um dramalhão em que o herói foge da casa dos pais adotivos, levando consigo um anel da família. A mocinha se torna órfã e pobre. No final, o herói retorna, bem de vida, para devolver o anel e casar com ela. O drama de maior valor, deste período, parece ser a sua terceira produção: *Uma mulher na multidão* – menos pelas suas qualidades artístico-literárias, que pelas reflexões que suscita acerca do teatro que se produz à época.

Apenas dois gaúchos radicados fora do Rio Grande do Sul nos legaram dramas impressos, no período relevante: Carlos Cavaco e Ernani Fornari. O primeiro deixou-nos duas peças: *Morrer pela pátria* e *Caxias*. Deixando de lado o dramalhão romântico, Cavaco

produz, primeiramente, um texto panfletário, de combate ao comunismo. Além de, na maior parte da peça, não termos em cena um antagonista, o autor exagera no rosário de atrocidades que atribui aos seguidores da doutrina “vermelha”. A conversão final do único antagonista, da forma que é posta, é totalmente inverossímil. Ainda assim, pela representatividade do pensamento dos Integralistas e de uma considerável parcela da sociedade brasileira dos anos 1930, é um texto que merece ser lido. Além de ser uma obra de notável merecimento, *Caxias* é, sem dúvida, a melhor produção do autor, no gênero teatral. Nela, Cavaco demonstrou sensibilidade e competência na seleção das passagens e dos episódios mais significativos e decisivos da vida do patrono do exército brasileiro. Nos dez quadros que constituem o drama histórico, o autor intercala feitos militares e passagens da vida íntima de Caxias, mostrando a bravura do soldado e a grandeza da alma e do coração desse grande herói nacional.

Ernani Fornari produz três dramas, todos de muita qualidade: *Nada!*, *Sinhá moça chorou* e *Quando se vive outra vez*. As críticas revelam a originalidade do tema da primeira no repertório declamado, apontam a consistência do enredo e das personagens e a força dramática do texto – que traz a marca do determinismo. *Sinhá moça chorou* foi um sucesso teatral, de público e crítica, quase sem precedentes na história do teatro brasileiro. A peça, que tem como pano de fundo a Revolução Farroupilha, se manteve em cartaz, no Rio de Janeiro, durante três meses consecutivos. *Quando se vive outra vez* é uma peça de temática religiosa, com base na crença espírita da reencarnação. O primeiro ato é uma reescritura da tragédia de Romeu e Julieta e, os dois subseqüentes, são um desdobramento ou continuidade dessa história, envolvendo as mesmas personagens, em lugares distantes, no tempo e no espaço. O drama está tão à altura de Shakespeare, que, não fossem as datas, a autoria poderia, sem demérito algum, ser atribuída a ele.

Em termos de comédia, se, no período anterior, foram-nos legados, pelos autores locais, quatro textos em trinta anos, agora o número passou para seis em vinte anos. Carlos Alberto Minuto produziu *Delegacia das arábias* e *Julião da Glória*. Na primeira – uma comédia farsesca divertidíssima, com situação e personagens bem definidas –, o autor explora a linguagem caipira de maneira singular. *Julião da Glória*, se não é digna do mesmo aplauso, pelo menos possui trama bem costurada e elementos cômicos igualmente bem elaborados.

Arnold Coimbra deixou-nos *Uma virgem no inferno* e *Pé-rapado*. A primeira é uma peça relativamente bem acabada. Além de uma trama consistente, a peça é dotada de diálogos ágeis e de um humor mais ou menos refinado e inteligente. *Pé-rapado* talvez seja a peça de maior sucesso do teatro local, no período em análise. Seria perfeita se não partisse de uma situação bastante insólita, para não dizer inverossímil.

Cardoso Filho legou-nos *O homem que sobrava* e *A pensão tem novo dono*. A primeira, com trama, personagens e situações consistentes e bem definidas, é uma comédia digna de aplausos. Já *A pensão tem novo dono* repete a história do médico renomado que some, para depois reaparecer, de barba, sem ser reconhecido por ninguém.

Dos três autores gaúchos que escreveram comédias fora do Rio Grande do Sul, no período precedente, apenas Abadie Faria Rosa deixou-nos mais um texto neste período: *Crepúsculo* – comédia em que o autor recorre às ligações amorosas, frágeis e ridículas, entre “velhos decrépitos e moças adolescentes” (temática tão a gosto de Molière), para fazer humor. O resultado não chega ao nível de outras peças por ele produzidas.

Matheus da Fontoura legou-nos duas comédias: *Dindinha* e *Segredo de família*. Praticamente desprovida de comicidade e com o destino das personagens marcadas pela previsibilidade, *Dindinha* não chega a empolgar, mas vale pelo retrato que pinta da época. Alguns dos assuntos que as personagens discutem – principalmente a exagerada valorização da estética feminina – são atualíssimos! Já *Segredo de família* é, muito possivelmente, a melhor comédia gaúcha produzida no período relevante (talvez só rivalize, nessa disputa, com a sátira *O homem dobrado*, de Brício de Abreu). Com situações e personagens extremamente bem definidos, a peça retrata, subliminarmente, não só as crises econômica, social e, acima de tudo, moral, de uma época em que o mundo assiste e sofre as agruras da Segunda Guerra, mas também o conflito entre gerações, decorrente da transformação dos valores e hábitos que regem o relacionamento e o comportamento dos indivíduos na sociedade. A cena em que o cínico e desonesto Boaventura apresenta seu raciocínio “filosófico-jurídico” para se apoderar de uma soma vultuosa, encontrada na gaveta de um móvel que não lhe pertence, pode ser considerada antológica.

Na sua única comédia (*Iaiá Boneca*) – que, a exemplo de *Sinhá moça chorou*, tem como pano de fundo a História – Ernani Fornari não apenas encontrou as medidas precisas, em termos de emotividade, graça, sentimento e imprevisto, mas também caracterizou muito bem suas personagens, seja psicologicamente, seja no modo de se expressar.

Analisamos ainda, neste capítulo, 15 textos enquadrados como “Outros gêneros, formas e classificações teatrais”, produzidos no âmbito local – 11 deles, de Erico Verissimo. Para a produção deste autor, continua valendo o que dissemos a respeito dos três *sketches* que se encontram no capítulo precedente.

De Arnold Coimbra ficou-nos a tragicomédia *Caminho errado*, peça em que o autor cai na vala comum de uma situação trágico-romântico-sentimental que – ainda que estivesse

em sintonia com seu tempo – é prejudicada pela imobilidade do cenário, pela repetição de frases e lugares comuns e pela falta de vivacidade da ação.

Carlos Alberto Minuto, Zeno Cardoso Nunes e Sérgio de Gouveia legaram-nos os únicos textos na forma lírica, do período: *Orgulho de girassol*, *Um Judas insonte* e *O amor de Madalena*, respectivamente. O primeiro é um “apólogo”, em sextilhas rimadas, que possui algum encanto. No “ato teatral ingênuo-filosófico”, de Cardoso Nunes, e no poema dramático, de Gouveia – textos bem construídos, em que seus autores recorrem, pela ordem, à redondilha maior e ao verso alexandrino – Judas Iscariote é a personagem central.

Dos autores gaúchos que produziram sua obra fora do Rio Grande do Sul, chegaram-nos três textos enquadrados como “Outros gêneros...”. Marques Porto contribuiu com mais uma revista (*Segura esta mulher*), em que as personagens e o conteúdo continuam sendo os mesmos das revistas analisadas no período precedente. O assunto principal ainda é o carnaval. A sátira política desaparece e a sátira de costumes só é perceptível com muito esforço.

Brício de Abreu legou-nos dois textos: a sátira *O homem dobrado* e o episódio teatral *Lucília*. A primeira foi escrita em parceria com Victor Pujol. Os dois produziram um enredo consistente, que propicia ação constante e dinâmica; traçaram, com rara maestria, tipos plausíveis e armaram situações e incidentes humorísticos, com inegável veracidade e animação. Movimento e diálogos ágeis formam estampas vivas e divertidas do jogo de interesses, das intrigas de bastidores, das traições... de tudo, enfim, que faz parte da luta pelo poder. Trata-se, inegavelmente, de um dos melhores textos não só do período em análise, mas de toda a literatura dramática gaúcha. Em *Lucília*, temos o teatro dentro do teatro, que lembra, vagamente, as peças de Luigi Pirandello. É uma cena singela – em que um avô conta uma história de amor do passado – e nada mais.

* * *

De todas as 42 peças analisadas no presente capítulo, em duas – *Drama sobre a guerra do Paraguai*, de Adalberto Souto, e *Caxias*, de Carlos Cavaco – o Rio Grande do Sul aparece de passagem e a única que apresenta efetivamente a chamada “cor local” – e que pode, portanto, ser enquadrada como regionalista – é *Sinhá moça chorou*, de Ernani Fornari.

* * *

Cabe fazer, aqui – a exemplo do que fizemos nas considerações finais do capítulo precedente –, também uma observação acerca do comportamento da literatura dramática infantil, no presente período. O número de autores que voltou sua atenção para esse gênero se manteve no mesmo nível, mas, graças a Cardoso Filho, a quantidade de textos escritos e publicados aumentou. Em 1944, Cardoso Filho publicou a obra *Teatro infantil – Esquetes*,

que reúne nove textos breves: *Festa na escola*, *A glória de Bilac*, *Nocaute do álcool*, *Casa de penhor*, *Negrinho do pastoreio*, *Vai inchar muito mais!*, *Unidos venceremos!*, *Sem tonel e Jabó*. Em 1948, Alexandre da Costa publicou *Em dia de Natal*. Ainda no mesmo ano, Gotfredo Cavalli Cocconi publicaria *O reino das três fadas* (as referências completas das edições podem ser encontradas no apêndice deste estudo).

* * *

Não poderíamos encerrar essas considerações sem fazer uma referência à atuação do sexo feminino, no teatro sul-rio-grandense. Se, no primeiro período, a presença da mulher, como produtora de textos teatrais, foi inexpressiva, nas décadas de 30 e 40, ela só não é nula porque a alegretense Sueli de Freitas Prunes escreveu a comédia *Cumparcita* (1937) e a porto-alegrense Circe Moraes Palma produziu cinco peças radiofônicas, que foram ao ar, entre 1942 e 1943, em Pelotas. Nenhum desses textos, porém, parece ter sido publicado.

5 CONCLUSÕES

Feito o exame individual das peças teatrais produzidas pelos dramaturgos sul-riograndenses, no período de 1900 a 1950, resta-nos fazer o fechamento deste estudo, elucidando algumas questões essenciais, que nos levaram a produzi-lo, a partir do que vimos e, também, dos números que conseguimos apurar. Começamos por estes últimos.

De acordo com os dados coletados, na primeira metade do século XX, os dramaturgos gaúchos produziram (considerando apenas os textos datados) em torno de 447 peças teatrais (115 dramas, 95 comédias, 212 textos enquadrados como “outros gêneros, formas ou classificações teatrais” e 25 textos não classificados), de cujo número resulta uma média de nove peças por ano. Desse total, 311 foram produzidas no Rio Grande do Sul (160 no primeiro período e 151 no segundo) e 136 fora do território gaúcho (96 no primeiro período e 40 no segundo).

Em termos de legado material (livros, publicações em jornais e revistas, textos datilografados e manuscritos), em nossa pesquisa, chegamos ao número total de 164 peças (48 dramas, 31 comédias e 85 textos enquadrados como “outros gêneros, formas e classificações teatrais”). Desse total, 117 peças nos foram legadas pelos autores locais (45 no primeiro período e 72 no segundo) e 47 pelos dramaturgos gaúchos radicados fora do Estado (30 no primeiro período e 17 no segundo).

Das 92 peças analisadas (31 dramas, 22 comédias e 39 peças enquadradas como “Outros gêneros...”), 57 foram produzidas por autores locais (27 no primeiro período e 30 no segundo) e 35 por gaúchos radicados fora do Rio Grande do Sul (23 no primeiro período e 12 no segundo). A diferença entre o número de peças publicadas e o número das que aqui foram analisadas, mais as que ainda não foram inventariadas, aponta para a possibilidade de outro estudo acerca de nossa literatura dramática, tão extenso quanto este.

Como fracionamos este estudo em dois capítulos, com extensão temporal diversa (30 e 20 anos, respectivamente), para possibilitar uma visualização relativa, apuramos as médias da produção e publicação de peças teatrais: no primeiro período, a média da produção anual foi de 8,5 textos; ao passo que, no segundo, a média foi de 9,5 textos. A publicação (consideremos como tal as peças que nos restaram, independentemente da forma), que no primeiro período foi de 2,5 textos, passou para 4,5 textos, anuais, no segundo período. Esses números indicam que houve um leve incremento na produção anual de peças e que, em termos de publicação, o aumento foi de quase 100%. Mas, e quanto à qualidade artístico-literária, o que se pode dizer acerca dessa produção?

Os textos analisados nos permitem afirmar que, se não houve uma redução, também não houve um aumento na quantidade de peças com real qualidade cênica e literária. Se, no período de 1900 a 1930, a literatura dramática local foi salva, principalmente, pelo teatro social de Joaquim Alves Torres, e a dos gaúchos radicados fora do Rio Grande do Sul, pela comédia de Abadie Faria Rosa, no período de 1931 a 1950, o gênero dramático só encontrou um substituto à altura para o último grupo (referimo-nos a Ernani Fornari), ficando a literatura dramática local sem um nome realmente significativo.

Sabe-se que o Regionalismo⁴⁴ é um dos traços que mais fortemente marcou a prosa literária produzida no Rio Grande do Sul, cobrindo quase toda a segunda metade do Oitocentos e ressurgindo, após uma breve retração na virada do século, com forças renovadas depois dos anos 30 do século XX – quando Aureliano de Figueiredo Pinto, Cyro Martins, Ivan Pedro de Martins, entre outros, apropriaram-se da temática –, mas até que ponto o mesmo terá ocorrido com a literatura dramática?

Ao analisar a dramaturgia sul-rio-grandense do século XIX, Guilhermino Cesar (1956, p. 268) alertou para o descompasso existente entre o drama gaúcho e os demais gêneros literários: “em gerações tão marcadas por fortes afinidades com o povo, com o pago, com as tradições da grei – valores afetivos e culturais discerníveis no romance e na poesia –, a sua literatura dramática não oferece traços comuns que a identifiquem, impondo-a ao nosso apreço como algo de próprio, de particular e inconfundível”.

Essa constatação, acerca da produção dramática do século XIX, se aplica, também, à do período em foco, uma vez que nossos autores – com raríssimas exceções – não produziram um teatro válido como expressão inconfundível do meio. O modo de viver do gaúcho está ausente da quase totalidade dos textos que compõem a dramaturgia do Rio Grande do Sul, da primeira metade do século XX; de modo que uma outra assertiva de Guilhermino Cesar (1956, p. 39) – de que “à literatura rio-grandense nunca faltou o que, hoje, tanto se procura: a cor local” – só se aplica à prosa e à poesia.

Se, nas primeiras décadas do século XX, tivemos, na poesia e na prosa, obras fortemente vincadas pelo tom regionalista (caso, por exemplo, dos principais autores das duas primeiras décadas daquela centúria: Alcides Maia e Simões Lopes Neto, na prosa, e Ramiro Barcelos, na poesia), na dramaturgia local, até mesmo Simões Lopes Neto – que conquistou seu lugar na história literária do Rio Grande do Sul, principalmente, por privilegiar a temática

⁴⁴ Segundo Regina Zilberman (1992, p. 49), “dois fatores caracterizam de modo geral o Regionalismo, se se considerar a formulação de Lúcia Miguel-Pereira: o tipo humano escolhido e o meio. No Rio Grande do Sul, um terceiro elemento é marcante: a fixação de determinado tempo histórico”.

gauchesca em sua obra ficcional – enveredou por outro caminho. Isso fez com que nos restassem pouquíssimas obras teatrais em que é perceptível a chamada “cor local”.

Das 92 peças analisadas ao longo deste estudo, talvez apenas três possam ser enquadradas como regionalistas. Trata-se da opereta *A professorinha* (1928) e do drama *Corações gaúchos* (1929), ambos de João Belém, e do drama *Sinhá moça chorou* (1940), de Ernani Fornari. Nesses três textos, além do cenário (o meio) e das personagens (o tipo humano que o habita), temos também a fixação de determinado tempo histórico.

No drama *A fera da montanha* (1921), 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. Na comédia *Casamento papudo* (1923), de Ivalino Brum, são gaúchos as personagens e o meio. Três comédias de Abadie Faria Rosa fazem referência à sua terra natal: *Nossa terra* (1917), *Entrou de caixeiro e saiu de sócio* (1923) e *Sangue gaúcho* (1930). Na primeira, o cenário é gaúcho (a história se passa em Porto Alegre); nas outras duas, temos personagens originárias do Rio Grande do Sul. Em dois dramas históricos – *Drama sobre a guerra do Paraguai* (1931), de Adalberto Souto, e *Caxias* (1940), de Carlos Cavaco – o Rio Grande do Sul e meia dúzia de suas figuras históricas marcam presença em algumas passagens.

Em sua *História literária do Rio Grande do Sul*, João Pinto da Silva (1924, p. 30) observa que “o traço distintivo de nossa atividade literária (...) devia ter sido, logicamente, o pendor para a vocação alegórica dos nossos grandes heróis e das nossas vitórias”. Não foi isso que se viu, na literatura em geral. Segundo Luís Augusto Fischer (2004, p. 67-68), “o romance de tónus épico será todo ele posterior ao Simbolismo (que dirige suas preocupações para outro lado, que não o do retrato da vida guerreira), com Erico Verissimo e outros”. A reflexão sobre os horrores e as sublimidades das guerras, vivenciados pelos gaúchos, se faria a partir de *O continente* (1949), primeira parte da trilogia de *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo. O que nos mostrou a literatura dramática, nesse sentido?

Como acabamos de ver acima, no decorrer da primeira metade do século XX, tivemos apenas duas experiências no drama histórico. Em um deles, os heróis gaúchos que participaram da guerra do Paraguai são homenageados; em outro, o duque de Caxias é o herói. No drama *Sinhá moça chorou*, de Ernani Fornari – que tem como pano de fundo a Revolução Farroupilha –, Garibaldi, o herói de dois mundos, tem sua coragem exaltada e... é só.

Não bastasse a ausência da “cor local”, o teatro isento de tendências políticas e, geralmente, alheio às crises sociais e filosóficas, produzido ao longo da primeira metade do

século XX, leva-nos a concluir que faltou, à maioria dos dramaturgos gaúchos, aquele sentimento íntimo que os tornasse homens de seu tempo e de seu Estado.

* * *

Enrique Buenaventura (1970, p. 7) nos ensina que o teatro vive de conflitos humanos e sociais e que é necessário que esses conflitos atinjam uma grande maturidade e se cristalizem numa consciência social, para que o teatro, essa “arte-consciência”, comece a refleti-los. Ainda segundo ele, as maiores épocas do teatro sempre foram, em toda parte, as épocas dos grandes conflitos.

José Hildebrando Dacanal (1982, p. 9) e Luiz Marobin (1995, Introdução) complementam essa idéia. O primeiro, quando nos diz que “toda arte é, por evidência, integrante e produto das estruturas históricas da comunidade em que surge. Desta forma traz em si, mais ou menos transformadas, as características econômicas, sociais e, passe o termo, psíquicas daquela mesma comunidade”. O segundo, quando afirma que a arte “reflete, de uma maneira ou de outra, a realidade do homem em circunstâncias concretas de espaço, tempo, meio, anseios, ideais e realização pessoal”.

Se, na segunda metade do Oitocentos, a guerra do Paraguai, a Abolição da escravatura e o ideal republicano foram os temas mais significativos e preponderantes na literatura dramática gaúcha, de que fontes ou conflitos se nutriu o gênero, no período de 1900 a 1950? Esteve ele a serviço de alguma causa social? Terá algum dos nossos autores compactuado com as questões defendidas pelos partidários da crítica marxista, na distante década de 1920 – principalmente, daquelas que dizem respeito à funcionalidade da arte –, a exemplo de Joracy Camargo e Oswald de Andrade?

Parece evidente que, de acordo com as preocupações e gostos de cada época, a arte – e a literatura dramática, arte que é – acaba assumindo uma função mais ou menos ideológica (ou utilitária, na visão marxista). E sendo o teatro, entre todas as artes, aquela que se destina a alcançar sobre o público as influências mais poderosas, diretas e imediatas de sua realização (independentemente do nível cultural da platéia sobre a qual atua), é fácil verificar que, além da diversão e convivência que sempre proporcionou, o teatro apresentou-se, em vários períodos da história da humanidade, como um instrumento extremamente propício para fins didáticos e ideológicos.

A que visava, por exemplo, o teatro de José Anchieta, no início da colonização do Brasil, senão a catequização dos índios e a conversão destes e dos colonos ao cristianismo? O que buscavam os dramaturgos gaúchos da segunda metade do século XIX, com seu teatro de tese, acerca da Abolição e do ideal republicano, senão angariar a simpatia do público para

essas causas de caráter social e político? Que pretendiam Joracy Camargo e Oswald de Andrade, na década de trinta, com seu teatro de tese, acerca do marxismo, senão combater o sistema capitalista? O que buscava o teatro épico de Brecht, em meados do século XX, senão propagar sua própria visão política do mundo?

Questões como a guerra do Paraguai, a abolição da escravatura e o ideal republicano, que movimentaram intensamente a vida do povo e dos intelectuais sul-rio-grandenses, da segunda metade do século XIX, dão lugar, nas primeiras décadas do século XX, a outras causas, que se tornam motivo de literatura e de drama – como é o caso, por exemplo, do socialismo, que, além de ser tema central em *O trabalho* (1903), de Joaquim Alves Torres, aparece subliminarmente em outros dramas, como *O dever* (1901), do mesmo autor, e *No vendaval da vida* (1924), de Jorge Bahlis.

Alguns assuntos, já em voga no século precedente, continuam se apresentando como motivo para o drama gaúcho, destacando-se, entre eles, as questões religiosa e do civismo e amor à pátria. A questão religiosa, propriamente dita, é discutida em textos como *O dever* (1901), de Joaquim Alves Torres, e *Coração e dever* (1920), de Jorge Bahlis. Outras peças têm simplesmente temática religiosa ou, mesmo, bíblica. É o caso de *Thalita* (1906), de Pinto da Rocha, *Noé* (1930) e *Os três magos* (1931), de Erico Verissimo, *Um Judas insonte* (1939), de Zeno Cardoso Nunes, *O amor de Madalena* (1941), de Sérgio de Gouveia, e *Quando se vive outra vez* (1947), de Ernani Fornari.

A questão do civismo e do amor à pátria, além de aparecer subliminarmente em várias peças, é tema central no drama *Pátria* (1917), de Aurélio Porto, na cena dramática *Às armas!* (1921), do capitão Manuel Faria Corrêa, nos dramas *Corações gaúchos* (1929), de João Belém, *Morrer pela pátria!* (1936) e *Caxias* (1940), de Carlos Cavaco.

* * *

Percebe-se, nitidamente, que alguns dos autores do período encarnam uma fase do nosso drama a que, se nem de longe, como vimos, podemos classificar de regionalista, podemos chamar de nacionalista, porque, focalizando costumes de sua época, voltam-se para a mentalidade de sua gente e para a alma de sua terra – embora, neste caso, coincidam em estigmatizar os vícios da cidade e em exaltar as virtudes do campo.

A reivindicação do tema nacional, presente em alguns dos maiores sucessos teatrais brasileiros, da época – em que sobressai a valorização das virtudes campestres, em contraste com a degenerescência dos hábitos urbanos –, aparece, subliminarmente, em várias das peças produzidas pelos nossos autores, no período em foco. Tal aspecto está presente tanto em textos escritos no Rio Grande do Sul, como fora dele: a cena dramática *Às armas!*, de Manuel

Faria Corrêa; a opereta *A professorinha*, de João Belém; a pastoral *Terra cheia de graça*, de Felipe D'Oliveira, a Revista *Cabocla bonita*, de Marques Porto, são alguns exemplos.

Muito embora vários de nossos dramaturgos carecessem de um maior conhecimento formal do teatro (que mais que palavras e discursos, requer uma estrutura de ação verossímil, que torne interessante a trama; e, no caso da comédia, diálogos ágeis, incidentes desdobrados com desenvoltura, que permitam a movimentação e o ritmo, próprios do gênero), é confortador verificar que alguns deles ajudaram a nutrir os palcos sul-rio-grandenses e nacionais de boa seiva, flagrando os tipos mais representativos da sociedade, tanto do microcosmos rural quanto do urbano.

A exemplo do que ocorre na obra teatral da maioria dos autores brasileiros das primeiras décadas do século XX (quase toda ela marcada pela superficialidade e pelo realismo de vôo curto), nas peças dos autores gaúchos – produzindo eles aqui ou fora do Rio Grande do Sul – a marca principal é a do flagrante social – e não a da humana vida; mais que os desenhos da alma, resta evidenciado o comportamento dos grupos mundanos, no clima *art-nouveau* dos inícios do século; e bem mais a moral do que a psicologia.

Além de preencher a função dramaturgica de seu tempo, pelo menos parte da produção desses autores – alguns deles apresentando intrigas engenhosas e estrutura sólida – serve para identificar a sociedade burguesa afluyente, da qual estratificam modismos, contradições, gostos, lugares comuns e aparências (nesse caso, a produção teatral de Matheus da Fontoura e Abadie Faria Rosa talvez seja o melhor exemplo).

É possível que os autores gaúchos, da primeira metade do século XX, não tenham produzido nenhuma peça que possa ser classificada como obra-prima, mas, em termos de qualidade cênica e literária, pelo menos duas dezenas das peças por eles produzidas (metade em cada período) merecem figurar na lista do que de melhor se produziu em termos de literatura dramática, no país – até porque a literatura dramática brasileira, desse período, carece de textos intrinsecamente valiosos, como expressão artística e literária.

No primeiro período (1900-1930), é o caso do teatro social de Joaquim Alves Torres (os dramas *O trabalho*, *O ultraje* e *O dever*), mais sua comédia *Ciumenta velha*; de algumas das comédias de Abadie Faria Rosa (principalmente, *Foi ela quem me beijou* e *Dr. João André, médico e operador*); da pastoral *Terra cheia de graça*, de Felipe D'Oliveira; da opereta *A professorinha*, de João Belém; do “lever de rideau” *Uma prova de consideração*, de Gomes Cardim; e, é claro, da comédia mais famosa de Álvaro Moreyra, *Adão, Eva e outros membros da família*.

Do segundo período (1931-1950), merecem figurar na lista do que de melhor se produziu no país, em termos de literatura dramática, a sátira *O homem dobrado*, de Brício de Abreu; as comédias *Segredo de família*, de Matheus da Fontoura; *O homem que sobrava*, de Cardoso Filho; *Uma virgem no inferno* e *Pé-rapado*, de Arnold Coimbra; o drama histórico *Caxias*, de Carlos Cavaco; e, é claro, as peças de Ernani Fornari: os dramas *Nada!*, *Sinhá moça chorou* e *Quando se vive outra vez*, e a comédia *Iaiá Boneca*.

* * *

Em 1942, quando Renato Vianna – vindo do Rio –, anima-se a criar, no Teatro São Pedro de Porto Alegre, a Escola Dramática do Rio Grande do Sul, nosso Estado dá seu primeiro passo rumo a uma evolução significativa no campo das artes cênicas e da literatura dramática. O passo decisivo, porém, seria dado alguns anos mais tarde, com a criação do Departamento de Arte Dramática, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ocorrida em 1957. Ao colocar os dramaturgos e amantes do teatro gaúcho em contato com profissionais vindos do centro do país e até do exterior, esse evento (embora centrado na Capital) daria um novo impulso às artes cênicas e à literatura dramática gaúchas, possibilitando o surgimento de novos autores e peças, que o teatro sul-rio-grandense reclamava para completar a sua maturidade.

Os anos 50 verão surgir uma safra de bons autores teatrais gaúchos, tanto no Rio Grande do Sul quanto fora dele. Alguns dos autores que tiveram obras analisadas neste estudo, continuaram produzindo textos naquela década. É o caso de Irineu Adami, Arnold Coimbra, Gastão Nogueira, Carlos Cavaco e Ernani Fornari.

No âmbito local, despontam o montenegrino Lauro Blauth (1919 - ?) – autor que tinha a peculiaridade de escrever os textos, de seu teatro social e engajado, em português e alemão (nos anos 50, escreve pelo menos seis peças); o porto-alegrense Paulo Hecker Filho (1926-2005) – que, naquela década, produziu uma dezena de peças, com destaque para *Matar* (1956) e *O provocador* (1957); o palmeirense Sérgio Jockymann (1930 - ?) – que, apesar de ter escrito, nos anos 50, apenas três peças, nas décadas de 60 e 70, produziria mais de uma dezena de textos, com destaque para *Boa tarde, excelência* (1961) e *Marido, matriz e filial* (1966); o piratinense Barbosa Lessa (1929) – que, nos anos 50, escreveu, entre revistas, comédias e peças folclóricas, pelo menos cinco textos, com destaque para a comédia regional *Não te assusta, Zacarias!* (1956); o alegretense Antônio Augusto Fagundes (1934), autor do drama regionalista *João Cruzeiro* (1959) – peça que voltaria aos palcos e, também à televisão, em 1963, com o título de *Um homem chamado João*, entre outros.

Fora do Rio Grande do Sul, seriam destaque, no teatro e na literatura dramática, a porto-alegrense Maria Inês de Barros Almeida (1925 - ?), que escreveu pelo menos cinco comédias naquela década, das quais três foram publicadas – entre elas *Não me venha de borzeguins ao leito...* (1957), peça em que satiriza o nepotismo dos tempos ditatoriais e levanta os hábitos de uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, e *O diabo cospe vermelho* (1955), em que se inspira nos costumes e na psicologia dos gaúchos; e a bageense Edy Lima (1923 - ?), autora de um dos maiores sucessos do teatro brasileiro da década de 50 – *A farsa da esposa perfeita* (1959), cuja ação se passa em Bagé –, que, entre 1959 e 1974, produziria mais de uma dezena de peças.

Já no final dos anos 50, começariam a despontar ainda outros nomes expressivos. No âmbito local, é o caso do são-leopoldense Ivo Bender (1936), com mais de duas dezenas de textos; e, fora do Rio Grande do Sul, do porto-alegrense, radicado no Rio, Walmir Ayala (1933-1991), também com mais de duas dezenas de textos produzidos.

* * *

Em termos de teatro e literatura dramática infantil, na década de 50 ocorreu uma verdadeira explosão na produção desse gênero. Pelo menos 13 autores voltaram suas atenções ao teatro infantil, produzindo mais de duas dezenas de peças: Rubem Belém, Lauro Blauth, Maslowa Druck, Olga Reverbel, Célia Ribeiro, Elsa Hofstätter, Antônio Augusto Fagundes, Ernesto Wayne, Fausto Wolffenbüttel, Paulo José, Glênio Peres, Luiz Carlos Ribeiro e Walmir Ayala (este, o único a produzir seus textos fora do Rio Grande do Sul). Pelo que conseguimos apurar, de todos esses autores, apenas Lauro Blauth, Olga Reverbel, Ernesto Wayne, Elsa Hofstätter e Walmir Ayala nos legaram textos, na forma impressa.

* * *

Já que, nas considerações finais dos dois capítulos em que a produção dramática foi analisada, chamamos a atenção para a atuação da mulher, enquanto produtora de textos teatrais, cabe registrar, aqui, que, na década de 1950, o sexo feminino passa a ter uma participação mais expressiva na escritura de nossa literatura dramática. Além das duas autoras que produziram sua obra fora do Rio Grande do Sul (Maria Inês Barros de Almeida e Edy Lima) – que parecem ter sido as mais bem sucedidas –, no cenário local surgiram nomes como os de Maslowa Druck, Olga Reverbel, Célia Ribeiro, Elsa Hofstätter, Isabel Pitta, Betty Borges Fortes e Lila Ripoll (as primeiras quatro, voltadas para o teatro infantil; as demais, para o teatro adulto). Pelo menos a metade dessas autoras chegou a publicar algum de seus textos.

* * *

Para os encenadores contemporâneos, formados no pós-modernismo, ou nascidos no quebra-quebra da contracultura, quase todos os autores que desfilam pelas páginas deste estudo são, na verdade, figuras remotas, mas – apesar de imperar no teatro, já há algumas décadas, uma busca incessante de originalidade –, com um pouco de criatividade, muitos de seus textos podem perfeitamente ser encenados na íntegra, tal e qual os autores os imaginaram. Quem sabe, algum encenador imaginoso poderá encontrar a maneira atual de reaproveitar esta contribuição. Aliás, recuperar a obra desses autores, além de um tributo ao nosso passado teatral, não seria, talvez, uma demonstração de originalidade?

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARTAUD, Antonin. É preciso acabar com a superstição do texto e da poesia escrita. Acabar com a ditadura do escritor. In: **Cadernos de Teatro**. Rio de Janeiro: Publicação d'O Tablado, nº 45, abr/jun de 1970.

BANDEIRA, Manuel. **Noções de história das literaturas**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1960, 2 v.

BARCELOS, Rubens de. **Estudos rio-grandenses – motivos de história e literatura**. Porto Alegre: Globo, 1955.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1984.

BUENAVENTURA, Enrique. Falta de tradição. In: **Cadernos de Teatro**. Rio de Janeiro: Publicação d'O Tablado, nº 45, abr/jun de 1970.

CAGGIANI, Ivo. **Carlos Cavaco – A vida quixotesca do tribuno popular de Porto Alegre**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1986.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Editora Scipione, 1995.

CARRAZZONI, André. O Rio Grande do Sul intelectual. In: **Ilustração Brasileira**. Ano 8, nº 2, outubro de 1920.

CARVALHO, Ronald de. **Pequena história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Briguiet, 1958. [1919].

CESAR, Guilhermino. **História da literatura do Rio Grande do Sul**. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Globo, 1956.

_____. A vida literária no Rio Grande do Sul. In: **Rio Grande do Sul – terra e povo**. Porto Alegre: Globo, 1964.

COUTINHO, Afrânio & SOUSA, J. Galante de. **Enciclopédia de literatura brasileira**. São Paulo: Ministério da Cultura (Fundação Biblioteca Nacional), 2001.

CRUZ, Osmar Rodrigues. Origem da renovação do teatro brasileiro. **Revista Brasiliense**. São Paulo: nov/dez de 1956.

DACANAL, José Hildebrando. **O romance de 30**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

DAMASCENO, Athos. **Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX** – Contribuição para o estudo do processo cultural do Rio Grande do Sul. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Globo, 1956.

DAMASCENO, Athos; CESAR, Guilhermino et alii. **O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: SEC, 1975.

DANTAS, Júlio. **Ceia dos Cardeais**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1955.

DILL, Aidê Campello. O ensino no Rio Grande do Sul. In: **Rio Grande do Sul** – Aspectos da cultura. 2ª ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997.

DURRENMATT, Friedrich. Problemas teatrais. In: **Cadernos de Teatro**. Rio de Janeiro: Publicação d'O Tablado, nº 29, jan/mar de 1965.

ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. 15ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

FARIA, João Roberto. Sílvio Romero, José Veríssimo e o teatro brasileiro. In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre: v. 31, nº 4, p. 73-79, dezembro 1996.

FERREIRA FILHO, Arthur. **História geral do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1960.

_____. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: EDUSP, 1993.

FISCHER, Luís Augusto. **Literatura gaúcha**. Porto Alegre: Leituras XXI, 2004.

FLORES, Moacyr. O teatro no Rio Grande do Sul. In: **Rio Grande do Sul** – Aspectos da Cultura. 2ª ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997.

FORMAN, Ross G. Palco de influências: o teatro brasileiro no século XIX. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Nenhum Brasil existe** – Pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2001, p. 479-491.

FRANÇA JÚNIOR. **Como se fazia um deputado, Caiu o Ministério e As doutoras**. Rio de Janeiro: Ediouro/Tecnoprint, 1985.

GOMES, Dias. **O bem-amado**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

- HEEMANN, Cláudio. **O teatro de Simões Lopes Neto** - vol. 1. Porto Alegre: IEL, 1990.
- HESSEL, Lothar. **O teatro no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.
- HICKMANN, Blásio H. **Quem é quem nas letras rio-grandenses**: dicionário de autores contemporâneos. Porto Alegre: ed. Porto Alegre, 1982.
- HOHLFELDT, Antônio. **O gaúcho** – ficção e realidade. Rio de Janeiro: Antares, 1982.
- KEMP, Emílio. **Cantos de amor ao céu e à terra**. Porto Alegre: Globo, 1943.
- KILPP, Suzana. **Os cacos do teatro** – Porto Alegre, anos 70. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1996.
- KÜHN, Fábio. **Breve história do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.
- LOPES NETO, João Simões. **O teatro de Simões Lopes Neto** (Pesquisa e estabelecimento de texto Cláudio Heemann). Porto Alegre: IEL, 1990.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. Brasília: MEC/SNT, 1974.
- MARGIOCO, Garcia. **Aos ponta-pés** (orgam da hyggiene moral da cidade). Crítica de costumes. Publicação mensal. Porto Alegre: Abril de 1910.
- MAROBIN, Luiz. **A literatura no Rio Grande do Sul** – aspectos temáticos e estéticos. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985.
- _____. **Painéis da literatura gaúcha**. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1995.
- MARTINS, Ari. **Escritores do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 1978.
- PEIXOTO, Afrânio. **Noções de história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1931.
- PEIXOTO, Fernando. **Um teatro fora do eixo**. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.
- PEQUENO DICIONÁRIO da Literatura do Rio Grande do Sul**. (Org. Luiz Antônio de Assis Brasil; Maria Eunice Moreira e Regina Zilberman). Porto Alegre: Ed. Novo Século, 1999.

POZENATO, José Clemente. **O regional e o universal na literatura gaúcha**. Porto Alegre: Movimento, 1974.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva. Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PROPP, Wladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ROCHA, Daniel. O teatro no Brasil (XIX). In: **Revista de Teatro**, Mai/Abr/Jun 81.

ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Nenhum Brasil existe** – Pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2001.

SANMARTIN, Olintho. **Mensagem** – Temas literários. Porto Alegre: A Nação, 1947.

SHAKESPEARE, William. **Tragédias**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SILVA, João Pinto da. **História literária do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, Pelotas, Santa Maria: Globo, 1924.

SILVA, Lafayette. **História do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do MES, 1938.

SOUSA, J. Galante de. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

TEATRO VIVO. Introdução e história. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

TOMACHEWSKI, B. Temática (A escolha do tema), In: EIKHENBAUM et alii. **Teoria da literatura** - formalistas russos (Org. Dionísio de Oliveira Toledo). Porto Alegre: Globo, 1976.

TORRES, Joaquim Alves. **Teatro social** (pesquisa, introdução e notas Cláudio Heemann). Porto Alegre: IEL, 1989.

VEINSTEIN, André. Teatro: existência literária ou existência cênica? In: **Cadernos de Teatro**. Rio de Janeiro: Publicação d'O Tablado, nº 45, abr/jun de 1970.

VELLINHO, Moysés. **Letras da Província**. Porto Alegre: Globo, 1960.

VERISSIMO, Erico. **Breve história da literatura brasileira**. 3ª ed. Porto Alegre: Globo, [1944], 1996.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, [1916] 1969.

VILLAS-BOAS, Pedro. **Notas da bibliografia sul-rio-grandense**: autores. Porto Alegre: Nação, 1974.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. **História do século XX**. 2ª ed. Porto Alegre: Novo Século, 2000.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

_____. **Literatura gaúcha** – temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: L&PM, 1985.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Brício de. **O homem dobrado**. [s.l.:s.n.], 1935. 104 p.

____. **Lucilia**. [s.l.:s.n.], 1950. 13 p.

ADAMI, Irineu. **Mais forte que a própria vida**. [s.l.:s.n.], 1949. 40 p.

____. **O sineiro da Penha**. [s.l.:s.n.], 1950. 41 p.

BAHLIS, Jorge. **Coração e dever**. Porto Alegre: Livraria Gutenberg, 1920.

____. **No vendaval da vida**. Porto Alegre: Casa Editora – Tipografia do Bom Fim, 1925.

BELÉM, João. **A professorinha**. Santa Maria: Papelaria Comercial de Fortunato & Cia., 1928.

____. **Corações gaúchos**. Santa Maria: Livraria Comercial de Francisco Dania, 1931.

BRANDÃO, Loló de Oliveira. **A fera da montanha**. São Leopoldo: [s.n.], 1940.

BRUM, Ivalino. **Casamento papudo**. Porto Alegre: Typografia d'O Independente, 1923.

CARDIM, Gomes. Quem disse. In: **Theatro**. São Paulo: Livraria Teixeira Editora, 1914.

____. Zangas de um avô. In: **Theatro**. São Paulo: Livraria Teixeira Editora, 1914.

____. Um grande momento. In: **Theatro**. São Paulo: Livraria Teixeira Editora, 1914.

____. Uma prova de consideração. In: **Theatro**. São Paulo: Livraria Teixeira Editora, 1914.

____. Maldita serenata. In: **Theatro**. São Paulo: Livraria Teixeira Editora, 1914.

____. **O carnet**. Rio de Janeiro: Typografia América, 1920.

____. **Não dá passarinho**. São Paulo: Livraria Teixeira Editora, 1928.

____. Gargalhada sinistra. In: **Monólogos e sainetes**. 7ª ed. São Paulo: Livraria Teixeira Editora, 1929.

____. Serenata indiscreta. In: **Monólogos e sainetes**. 7ª ed. São Paulo: Livraria Teixeira Editora, 1929.

____. **O jequitibá**. São Paulo: Livraria Teixeira Editora, 1930.

____. **Caboclos**. São Paulo: Livraria Teixeira Editora, 1930.

CARDOSO FILHO. **A derrocada**. Porto Alegre: Gráfica Editora Lima, 1944.

____. **Amor cigano**. Porto Alegre: Gráfica Editora Lima, 1944.

____. **Teatro - O homem que sobrava**. Porto Alegre: Porto Alegre: Gráfica Editora Lima, 1944.

____. **Uma mulher na multidão**. Porto Alegre: [s.n.], 1944. 31 p.

____. **A pensão tem novo dono**. [s.l.:s.n.], 1945. 47 p.

CAVACO, Carlos. **Caxias**. Rio de Janeiro: Tipografia Batista de Souza, 1942.

____. **O veneno dos ciúmes**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tipografia Batista de Souza, 1942.

____. **Cego de amor!...** 3ª ed. São Paulo: Livraria Teixeira, s.d. 26 p.

____. **Morrer pela pátria!** Rio de Janeiro: Gráfica J. do Valle, 1937.

COIMBRA, Arnold. **Uma virgem no inferno**. Rio Grande: [s.n.], 1940. 94 p.

____. **Pé rapado**. 2ª ed. Rio Grande: Livraria Americana, 1945.

____. **Caminho errado**. Rio Grande: [s.n.], 1945. 27 p.

CORRÊA, Manuel Faria. **Às armas!** Porto Alegre: Oficinas Gráficas da Livraria do Globo, 1921.

D'OLIVEIRA, Felipe. Terra cheia de graça. In: **Obra completa**. Porto Alegre: IEL-UFSM, 1990.

FONTOURA, Matheus da. **Dindinha**. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira

de Autores Teatrais, 1934.

____. **Segredo de família**. Coleção Teatro Nacional, nº 20. Rio de Janeiro: Edição Telmagráfica, s.d.

FORNARI, Ernani. **Nada!** Rio de Janeiro: Brasília Ed., 1937.

____. **Iaiá boneca**. Rio de Janeiro: MEC, 1939.

____. **Iaiá boneca**. 3ª ed. refundida. Rio de Janeiro: Edições da “Organização Simões”, 1954.

____. **Sinhá moça chorou**. São Paulo: Martins, 1941.

____. **Sinhá moça chorou**. 2ª ed. refundida. Rio de Janeiro: Edição da “Organização Simões”, 1958.

____. **Quando se vive outra vez**. Rio de Janeiro: Boletim da SBAT, nº 235, maio de 1947. 27 p.

GAMA, Marcello. **Avatar**. Porto Alegre, Pelotas, Rio Grande: Editores Pinto & Cia. – Livraria Americana, 1905.

GOMES, Euclides. **A ceia dos estudantes**. 4ª ed. Porto Alegre: Oficinas Tipográficas da Livraria Americana, 1905.

GOUVÊA, Sérgio de. **O amor de Madalena**. Porto Alegre: Edição do Autor, 1941.

GUIMARAENS, Eduardo. A mulher de Don Juan. Rio de Janeiro: **Ilustração Brasileira**, janeiro de 1929.

KEMP, Emílio. **Gente alegre**. Porto Alegre: Livraria Americana, s.d.

LISBOA, Ana Aurora do Amaral. As vítimas do jogo. Porto Alegre: **Jornal A Reforma**, 29/01/1900 a 12/02/1900.

LOPES NETO, Simões. Jojô e Jajá e não Ioiô e Iaiá. In: **Teatro** (Pesquisa e estabelecimento do texto Cláudio Heemann). Porto Alegre: IEL, 1990.

____. Amores e facadas ou Querubim Trovão. In: **Teatro** (Pesquisa e estabelecimento do texto Cláudio Heemann). Porto Alegre: IEL, 1990.

MINUTO, Carlos Alberto. **O perdão da órfã**. Pelotas: [s.n.], 1933. 39 p.

____. **Para sua felicidade.** Pelotas: [s.n.], 1935. 57 p.

____. **Delegacia das arábias.** Pelotas: [s.n.], 1936. 20 p.

____. **Orgulho de girassol.** Pelotas: [s.n.], 1937. 16 p.

____. **Sônia ou O homem que voltou do passado.** Teatro brasileiro – Coleção de autores rio-grandinos. Rio de Janeiro: Edição da SBAT, 1949, 50 p.

____. **Julião da Glória.** Pelotas: [s.n.], 1946. 39 p.

MOREYRA, Álvaro. **Adão, Eva e outros membros da família.** Porto Alegre: IEL, 1990.

NUNES, Zeno Cardoso. **Um Judas insonte.** Porto Alegre: Martins Livreiro – Editor, 1985.

PORTO, Aurélio. **Pátria.** Porto Alegre: Editora d'O Independente, 1918.

PORTO, Marques. **Cangote cheiroso.** Rio de Janeiro: [s.n.], 1920. 71 p.

____. **Comidas, meu santo.** Rio de Janeiro: [s.n.], 1925. 98 p.

____. **Dá nela.** Rio de Janeiro: [s.n.], 1930. 96 p.

____. **Segura esta mulher.** Rio de Janeiro: [s.n.], 1933. 36 p.

____. **Cabocla bonita.** Rio de Janeiro: [s.l.:s.n.]. 42 p.

ROCHA, Arthur Pinto da. **Talitha.** 3ª ed. Porto: Livraria Chardron, 1924.

ROSA, Abade Faria. **Nossa terra.** Rio de Janeiro: Braz Lauria, 1917.

____. **Longe dos olhos...** Rio de Janeiro: Braz Lauria – Editor, 1919.

____. **Dr. João André, médico e operador** (especialista em moléstias de senhoras). Rio de Janeiro: Braz Lauria – Editor, 1925.

____. **O leader da maioria.** Rio de Janeiro: Braz Lauria – Editor, 1928.

____. **Sangue gaúcho.** Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1931.

____. **Foi ela quem me beijou**. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1933.

____. **Crepúsculo**. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1941.

____. **Entrou de caixeiro e saiu de sócio**. Rio de Janeiro: Ed. Telmagráfica, 1944.

SELISTER, João. **Uma noite de tempestade**. 2ª ed. Porto Alegre: Edição do Autor, 1942.

SOUTO, Adalberto. **Drama sobre a guerra do Paraguai**. Porto Alegre: Oficinas Globo, 1931.

TACQUES, Ribeiro. **A rajada**. Porto Alegre: Gutemberg, 1911.

TORRES, Joaquim Alves. **O dever**. Porto Alegre: Typografia da Livraria do Globo, 1901.

____. O trabalho. In: **Teatro social**. Porto Alegre: IEL, 1989.

____. O ultraje. In: **Teatro Social**. Porto Alegre: IEL, 1989.

____. A ciumenta velha. In: **Teatro social**. Porto Alegre: IEL, 1989.

VERISSIMO, Erico. Quarteto sem sol. In: **Fantoches e outros contos e artigos**. Porto Alegre: Globo, 1953.

____. Noé. In: **Fantoches e outros contos e artigos**. Porto Alegre: Globo, 1953.

____. O professor dos cadáveres. In: **Fantoches e outros contos e artigos**. Porto Alegre: Globo, 1953.

____. A turba. In: **Fantoches e outros contos e artigos**. Porto Alegre: Globo, 1953.

____. A bordo do “Megatério”. In: **Fantoches e outros contos e artigos**. Porto Alegre: Globo, 1953.

____. **Fantoches e outros contos e artigos**. Porto Alegre: Globo, 1953.

____. Os três magos. In: **Fantoches**. Porto Alegre: Globo, 1972.

____. A dama da noite sem fim. In: **Fantoches**. Porto Alegre: Globo, 1972.

- ____. Criaturas versus criador. In: **Fantoches**. Porto Alegre: Globo, 1972.
- ____. Quase 1830. In: **Fantoches**. Porto Alegre: Globo, 1972.
- ____. Como um raio de sol. In: **Fantoches**. Porto Alegre: Globo, 1972.
- ____. O cavalheiro da negra memória. In: **Fantoches**. Porto Alegre: Globo, 1972.
- ____. Um dia a sombra desceu. In: **Fantoches**. Porto Alegre: Globo, 1972.
- ____. Pigmalião. In: **Fantoches**. Porto Alegre: Globo, 1972.
- ____. Tragédia numa caixa de brinquedo. In: **Fantoches**. Porto Alegre: Globo, 1972.
- ____. **Fantoches**. Edição comemorativa de 40 anos. Comentários e ilustrações do próprio autor. Porto Alegre: Globo, 1972.

APÊNDICE - A literatura dramática do Rio Grande do Sul, na primeira metade do século XX

TEXTO		AUTOR	DATA	NOTA
1	Por experiência	Luís Leopoldo Brício de Abreu RS, 25/08/1903 - 1970 (1:137). RJ, 25/08/1903 - 16/02/1970 (7:144).	1919	Peça sem classificação. Representada por Chabi Pinheiro, no Trianon (11:9). De 1919 (7:144, v.1).
2	O lafranhudo		1922	Revista, sob o pseudônimo Beta, com Alberto de Oliveira (Alfa), representada no Carlos Gomes, em 1922 (11:9 e 7:144, v.1).
3	Uma lágrima de amor		1922	Peça sem classificação. Representada peça Cia. Portuguesa de Adelina Abrantes, no Teatro Lírico, em 1922 (11:9 e 7:144, v.1).
4	A eterna comédia		1924	<i>La canción de la camisa</i> , comédia com Pedro Picco, representada em Buenos Aires. No Brasil, foi levada à cena com o título <i>Eterna Comédia</i> (11:9). Representada em 1924 (7:144, v.1).
5	O homem dobrado		1935	Sátira em 3 atos, em parceria com Victor Pujol. Tem texto manuscrito na SBAT (1935, 104 p.).
6	Lucilia		1950	Episódio teatral, em 1 ato. Tem texto datilografado na SBAT (13 p.).
7	Jogo de damas		?	Tragicomédia em 3 atos (adaptação de <i>Jéu de dames</i> , de Raoul Praxy). Tem texto datilografado na SBAT (s/d, 164 p.).
8	Mulher à força		?	Comédia, com Artur Cintra (11:9). Existe peça homônima (<i>vaudeville</i> em três atos), de Avelino de Andrade (1866-1937) (11:49).
9	A carta		?	Comédia em 3 atos. Consta no catálogo on-line da SBAT.
10	A lógica da poligamia		?	Comédia em 3 atos. Consta no catálogo on-line da SBAT.
11	A mulher de nós dois		?	Comédia em 3 atos. Consta no catálogo on-line da SBAT.
12	A pequena cabana		?	<i>A pequena cabana</i> ou <i>Uma certa cabana</i> . Comédia em 3 atos. Tem texto na SBAT.
13	Amitie		?	Comédia em 3 atos. Consta no catálogo on-line da SBAT.
14	Casa-te com minha mulher		?	Comédia em 3 atos. Consta no catálogo on-line da SBAT.

15	<i>Cuando Llegue el día</i>
16	Frenesie
17	O mundo em cuecas
18	O novo mandamento
19	O segredo
20	Uma mulher livre
21	Uma partida de canastra
22	Mais forte que a própria vida
23	O sineiro da penha
24	Amor selvagem
25	Trágico destino
26	Os assassinos de Cristo
27	Vidas amargas
28	A luz findou
29	O corcunda de Paris
30	Os heróis da Córsega
31	Pistoleiro bossa nova
32	Mãe é sempre mãe

Irineu Ceconelo Adami
Caxias do Sul, RS, 24/12/1925 - ?

?	Comédia em 1 ato. Consta no catálogo on-line da SBAT.
?	Comédia em 3 atos. Consta no catálogo on-line da SBAT.
?	Revista em 2 atos. Consta no catálogo on-line da SBAT.
?	Comédia em 3 atos. Consta no catálogo on-line da SBAT.
?	Comédia em 3 atos. Consta no catálogo on-line da SBAT.
?	Comédia em 3 atos. Consta no catálogo on-line da SBAT.
?	Peça sem classificação. Consta no catálogo on-line da SBAT.
1949	Drama em 5 atos, representado no Círculo Operário Caxiense, em 1949. Representado em Porto Alegre, em 1959 (2:223). Tem texto datilografado na SBAT (s/d, 40 p.).
1950	Comédia em três atos, representada no Círculo Operário Caxiense, em 1950. Tem texto datilografado na SBAT (41 p.).
?	Drama estreado em Montenegro, RS (?). 1:97 informa que a peça teria sido representada em Santana do Livramento, em 1910, o que é impossível, já que o autor nasceu em 1925. Tem texto datilografado na SBAT (s/d, 21 p.).
?	Drama em 3 atos, estreado em Curitiba, PR (?). Tem texto datilografado na SBAT (s/d, 33 p.).
?	Drama em 10 quadros, baseado na Bíblia e no romance <i>As testemunhas da paixão</i> , de Giovanni Papini. Tem texto datilografado na SBAT (s/d, 45 p.).
?	Drama em 3 atos. Tem texto datilografo na SBAT (s/d, 36 p.).
?	Comédia em 4 atos. Tem texto datilografado na SBAT (s/d, 47 p.).
?	Peça sem classificação. Tem texto datilografado na SBAT (s/d, 26 p.).
?	Peça sem classificação. Tem texto datilografado na SBAT (s/d, 43 p.).
?	Consta no catálogo on-line da SBAT.
?	Idem.

33	O conde gago		?	Idem.
34	Os pombos	<p align="center">Frederico Carlos de Andrade Rio Grande, RS, 29/12/1879 - Rio Grande, RS, 08/04/1940 (7:233 e 21:27).</p>	1904	Drama. Rio Grande, 1904 (11:49-50).
35	Clélia		1904	Drama. Representado em 1904 (7:233, v.1).
36	A denúncia do luar		1909	Drama. Representado em 1909 (11:49-50, 7:233, v.1).
37	Sangue		1911	Drama. Representado em 1911 (11:49-50, 7:233, v.1).
38	Está na hora		1916	Burleta (11:49-50 e 21:13). É este último que informa a data.
39	Aguaceiro		1919	Drama (7:233). Em 11:49-50 e 21:13, consta como "Episódio dramático". Peça publicada em Rio Grande: Livraria Americana, 1919, 10 p. (21:13).
40	Janina	<p align="center">Mário de Artagão (Nome literário de Antônio da Costa Correia Leite Filho) Rio Grande, RS, 16/12/1866 - Lisboa, Portugal, 14/08/1937 (7:268 e 21:268).</p>	1900	Drama (11:62 e 21:268). Representado pela Cia. Zaira Tiozo, Rio Grande, em Nov/1900. 1ª ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1900, 191 p. (21:268). Na Biblioteca Nacional de Lisboa tem edição: Lisboa: A. M. Teixeira, 1907, 191 p.
41	No rastro das águias		1925	Poema dramático (7:268 v.1 e 21:268). Na Biblioteca Nacional de Lisboa tem edição: Lisboa: Clássica Editora, 1925, 32 p.
42	Feras à solta		1936	Poema dramático (7:268 v.1 e 21:268). Na Biblioteca Nacional de Lisboa tem edição: Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa, 1936, 43 p.
43	A taça		?	Drama. Vide 5:299-303 (consta que, em 1901, o autor anunciava "A taça" [tese sobre o alcoolismo] como drama a publicar; e, em 1933, anunciava, em preparo, "O grande exilado").
44	O grande exilado		?	Drama em verso, inédito (21:268). Vide nota anterior.
45	Flor de lotus	<p align="center">Átila Guilherme de Azevedo Jaguarão, RS, 25/06/1885 - ? (11:89).</p>	?	Alta comédia (11:89). Existem peças homônimas (drama em quatro atos e alta comédia), de Sílvio Boccanera Júnior (1863-1928) e de Maurício Lacerda (1888-) (11:290).

46	Coração e dever	Jorge Bahlis Líbano, 05/02/1901 - Porto Alegre, RS, 31/07/1952.	1920	Drama. Na edição de <i>No vendaval da vida</i> (1925), do mesmo autor, constam várias críticas sobre essa peça, que foi publicada: Porto Alegre: s/editora, 1ª ed., 1920, 95 p. (21:43).
47	No vendaval da vida		1924	Drama em 3 atos, representado, pela 1ª vez, na "Aliança Católica", em 11/05/1924. Peça publicada em Porto Alegre: Casa Editora - Typografia do Bom Fim, Fevereiro de 1925. Tem edição na Biblioteca Pública do Estado do RS.
48	A primavera em festa	Manoel Estevão Fernandes Bastos Porto Alegre, RS, 03/08/1865 - Porto Alegre, RS, 22/09/1938 (21:27).	1915	Peça sem classificação, representada por amadores no Teatro Paulino Chaves, Osório, RS, em 1915 (21:27).
49	Miscelâneas		1915	Cenas cômicas, 1915/1918. Idem, nota anterior.
50	Notas falsas	João da Silva Belém Porto Alegre, 04/03/1874 - Santa Maria, RS, 24/06/1935 (11:113).	1902	Revista teatral de 1902 (19:101). Na edição de <i>A professorinha</i> consta tratar-se de revista de costumes porto-alegrenses, prólogo e três atos. Com João Henrique Vieira Braga (14:60). Existe comédia homônima, de Domingos de Castro Lopes (1862-) (11:308).
51	Filhos de momo		1903	Revista (19:101). Na edição de <i>A professorinha</i> consta tratar-se de revista de costumes santa-marienses, prólogo e três atos.
52	O peixão		1904	Revista (19:101). A edição de <i>A professorinha</i> informa tratar-se de Revista de costumes santa-marienses, prólogo e três atos.
53	Fitas do centenário		1914	Revista de costumes santa-marienses, em prólogo e três atos, segundo consta na edição de <i>A professorinha</i> . Em 11:113, aparece como <i>Festas de centenário</i> .
54	O gatuno do amor		1914	Burleta (19:101). Na edição de <i>A professorinha</i> consta tratar-se de burleta em três atos.
55	Satanás em Santa Maria		1922	Revista (19:101).
56	A comédia da vida		1925	Opereta (19:101). Representada em Santa Maria, em 1934, e, em Porto Alegre, em 1935 (1:127).
57	A professorinha		1928	Opereta de costumes gaúchos, em três atos. Santa Maria: Papelaria Commercial de Fortunato & Cia., 1928. No IHG do RS tem exemplar - 112 p. Representada em Santa Maria, em 1934; e, em Porto Alegre, em 1935 (1:127).

58	Corações gaúchos		1929	Drama nativista em 3 atos (11:113). 1931 (7:344, v.1). Peça premiada em concurso realizado, em 1929, pela Empresa Theatral Sul Brasil Ltda, de Porto Alegre. Publicada em Santa Maria: Livraria Commercial de Francisco Dania, 1931. Representada em Santa Maria, em 1934; e, em Porto Alegre, em outubro de 1935, nas comemorações do centenário da Revolução Farroupilha (1:42).
59	Regeneração por amor		?	Drama (11:113). Em três atos, segundo consta na edição de <i>A professorinha</i> .
60	O voto feminino		?	Comédia (11:113). Existe comédia homônima, de Josefina Álvares de Azevedo (Rio, 1890) (11:92).
61	Que águia!		?	Comédia (11:113).
62	O Rio Grande pinturesco		?	Revista (11:113).
63	Primavera		?	Revista (11:113).
64	Na boca do monte	Rubem Riograndino Fiori Belém (Rubens Belém, em 2:56 e 223) Santa Maria, 11/07/1912 - Porto Alegre, 29/09/1981 (7:344 e 21:29).	1938	Revista de costumes locais (1:127). Representada em 1938 (7:344, v.1). "Atuou em Santa Maria de 1938 a 1942, estreou com a revista de costumes locais 'Na boca do monte', com luminosa profusão de Werner Grau, orquestra sob a batuta de Garibaldi Pongetti e interpretação de trinta figuras; em nove exhibições a peça foi vista e ouvida por cerca de dez mil pessoas" (1:127).
65	Nara		1940	Comédia romântica (1:127). Representada em 1940 (7:344, v.1).
66	Às urnas		1947	Revista representada em 1947 (7:344, v.1).
67	Ressurreição		1947	Revista representada em 1947 (7:344, v.1).
68	Uma sessão no parlamento		1947	Comédia representada em 1947 (7:344, v.1).
69	A hora flava	Honorina Bitencourt Figueiroa Santana do Livramento, 26/01/1896 - ? (11:120).	?	Peça teatral em versos alexandrinos (11:120).
70	O fazedor de reis	Germano Bonow Filho Porto Alegre, RS, 07/05/1913 - (7:364).	1941	"O autor escreveu (junto com o irmão Silvío) e dirigiu a peça de estréia do Teatro do Estudante, 'O fazedor de reis', lembra que a idéia da UEE era um pouco arrojada para a época e para a gente gaúcha" (2:36). "Consta que a mesma foi escrita em parceria com H.J. Bacellar e Luís Felipe. Peça representada no TSP, em novembro de 1941" (14:103). Tinha exemplar na Biblioteca Pública (869.0 [81] B719f), que sumiu.

71	Ingratidão fatal	<p style="text-align: center;">Pery Luís Borges Jaguarão, RS, 25/08/1895 - Rio de Janeiro, RJ, 17/10/1967 (7:366). Em 21:83-4, o nome aparece como Luís Peri Borges.</p>	1915	Drama. "Antes de começar em teatro eu já escrevera e tinham sido representadas as minhas peça: 'Ingratidão fatal' e 'A riqueza do pobre'. Dramas de capa e espada (1915)". In: <i>6 anos de rádio</i> - História anedótica da vida artística de Pery e Estellita - Sketches e crônicas. Porto Alegre: Editora Thurmman, 1942 (tem exemplar na Biblioteca Pública do Estado). Segundo 21:83 (onde aparece como "Ingratidão"), o drama foi representado em 1915, na Sociedade Vitório Primo, de Porto Alegre.
72	A riqueza do pobre		1915	Drama. Vide nota anterior.
73	A dúvida		1916	Drama representado em 1916 (7:366 v.1). Representado em 1916, no Cine Democrata (21:83-4). Em seu livro <i>6 anos de rádio</i> (1942), o autor não faz qualquer referência a esta peça.
74	Inocência		1918	Comédia (21:83-4).
75	Flor do pampa		1919	Burleta em dois atos, de 1919, representada em 1921 (21:83). Em <i>6 anos de rádio</i> (1942), o autor informa que a peça foi encenada, pela primeira vez, no dia 26/12/1921, "aqui no Cine-Teatro Guarani, que era então a primeira casa da Cinelândia de hoje". Para 7:366 v.1, trata-se de Burleta representada em 1920.
76	Idílio entre deuses		1921	Comédia de 1921, representada posteriormente na Rádio farroupilha (21:83-4).
77	A xucra		1924	Comédia de 1924. Representada na Rádio Farroupilha, em 1940 (21:83-4). Citada pelo autor em <i>6 anos de rádio</i> (1942), como Chucra. Para 7:366 v.1, a comédia seria de 1949.
78	A querência		1924	Comédia em dois atos, de 1924. Representada no Teatro Politeama, Rio Grande, em 1925 (21:83-4). Em <i>6 anos de rádio</i> (1942), o autor diz: "Em novembro do mesmo ano [1925], se dava a 'première' da minha 'Querência', na cidade do Rio Grande". Para 7:366 v.1, trata-se de comédia representada em 1920.
79	Casamento na roça		1928	Comédia em 1 ato. Representada no Teatro Avenida, de Porto Alegre, em 1928 (21:83-4).
80	Batizado na roça		1929	Comédia em 1 ato. Representada no Teatro Avenida, de Porto Alegre, em 1929 (21:83-4).

81	É pra já		1931	Comédia em 1 ato. Representada em Florianópolis/SC, em 1931 (21:83-4). Comédia representada em 1931 (7:366 v.1).
82	Trovador de maio		1931	Comédia em 1 ato. Representada em Niterói/RJ, em 1933 (21:83-4).
83	Professor de elegância		1935	Comédia em 2 atos. Representada no Cine-Teatro Imperial, Porto Alegre, em 1935 (21:83-4).
84	Mendigos milionários		1938	Comédia em 3 atos. Representada no Grande Teatro Farroupilha, Porto Alegre, em 1938 (21:83-4). Voltou a ser encenada no Teatro de Câmara, em 1971, com direção de David Camargo (8:240).
85	Seis anos de rádio		1942	O livro <i>6 anos de rádio</i> (1942) reúne os seguintes sketches: <i>O colar de pérolas</i> (4 p.), <i>Sonhadores</i> (5 p.), <i>Desafio sem viola</i> (4 p.), <i>Homem de futuro</i> (4 p.), <i>Eu lhe digo</i> (4 p.), <i>O canto do cisne</i> (3 p.), <i>O rádio como fator de educação</i> (4 p.), <i>Roceiros</i> (5 p.), <i>Falta de lembrança</i> (5 p.), <i>Racionamento</i> (3 p.), <i>Infidelidade</i> (5 p.) e <i>Sonho de Amor</i> (4 p.).
86	Destinos		1949	Comédia em 1 ato, de 1949. Representada na Rádio Gaúcha, Porto Alegre, em 1951 (21:83-4).
87	O diabo ajuda as mulheres		?	Comédia (21:83).
88	Notas falsas	<p style="text-align: center;">João Henrique Vieira Braga Porto Alegre, RS, 08/04/1877 - Porto Alegre, RS, 27/05/1916 (21:88).</p>	1902	Revista, em parceria com João Belém. Representada pela Sociedade Dramática Porto-Alegrense, no Teatro São Pedro (21:88).
89	Assim procede		1903	Revista, representada por Amadores no Teatro Sete de Setembro, de Rio Grande (21:88-9).
90	A Jupe-Culote		1911	Revista, representada pela Sociedade Filhos de Tália, de Porto Alegre (21:88-9).
91	A honesta		1915	Drama representado por Amadores no Teatro São Pedro, de Porto Alegre (21:88-9).
92	Ai o meu cacete!		?	Revista, em parceria com Otávio Dutra (7:620).
93	Tipos e tipas		?	Revista, idem nota anterior.
94	A fera da montanha		<p style="text-align: center;">Loló de Oliveira Brandão</p>	1921
95	A sonâmbula	<p style="text-align: center;">Mário da Silva Brasil Santa Maria, RS, 02/03/1889 - Porto Alegre, RS,</p>	?	Drama (21:90).
96	Desengano		?	Drama (21:90).
97	Ester		1902	Comédia, em versos, quatro atos. Representada em 1902 (7:376 v.1, e 11:133).
98	Amores de velho		1903	Comédia, quatro atos, representada em 1903 (7:376 v.1).

99	O outro	Zeferino Antônio de Sousa Brasil. Porto Grande, Município de Taquari, RS, 24/04/1870 - Porto Alegre, 03/10/1942 (11:132). Em 7:376: 26/04/1870 - 02/10/1942.	1904	Drama, em versos, quatro atos. Representado em 1904 (texto extraviado) (7:376 v.1). Representado pela 1ª vez no festival do 5º aniversário da Sociedade Dramática Porto-Alegrense, a 20/07/1904, no TSP. A Biblioteca da PUC possuía cópia manuscrita do texto, na qual constava: "os originais encontram-se na Biblioteca do Sport Club Internacional" (hoje, acervo da PUCRS).
100	Pecados de velho	Gomercindo Ferreira de Brito Porto Alegre, RS, 06/10/1899 - Porto Alegre, RS, 11/03/1931 (21:94-5).	1909	Comédia, representada no Teatro São Pedro, de Porto Alegre, em 1909 (14:71).
101	Homem de gênio		?	Comédia, em versos, em um ato (11:133).
102	A casa branca da serra		1922	Drama. Representado pelo Grupo de Amadores Teatrais do Cordão Carnavalesco "Acampamento dos Pândegos", Porto Alegre, 1922 (?) (21:94-5).
103	<i>Vai te benzê e depois vorta</i>		1922	Revista. Representada pelo mesmo grupo e no mesmo ano (21:94-5)
104	O vinte de novembro		1922	Revista, grafada como "O 29". Representada pelo mesmo grupo e no mesmo ano (21:94-5).
105	Coisas da vida		1922	Revista. Representada pelo mesmo grupo e no mesmo ano (21:95).
106	Dórinha não gosta de matutos		1923	Comédia. Representada pelo mesmo grupo e no mesmo ano (21:95).
107	Coração gaúcho		1927	Comédia em 1 ato, 1927/8, publicada nos nºs 21/22 da <i>Revista Pindorama</i> , Porto Alegre (21:95).
108	Verde, encarnado e amarelo		?	Revista de costumes locais. Representada em vários pontos da capital gaúcha (21:95).
109	Como a cousa pega		1917	Comédia, de 1917 (7:387 v.1 e 21:97).
110	Arrufos que passam	1918	Comédia. Representada por amadores de Guaporé, RS (21:97).	
111	O coração	1918	Drama, de 1918 (7:387 v.1).	
112	O estrangeiro	1918	Drama. Representado por amadores de Guaporé (21:97).	
113	Rosas do céu	1919	Drama. Representado por amadores de Guaporé. Publicado posteriormente em rodapé de "O Nacional", de Passo Fundo (21:97).	

114	Mártires do amor	<p style="text-align: center;">José Ivalino Pessoa de Brum Rio Pardo, RS, 11/02/1872 - Carazinho, RS, 30/08/1944 (3:387).</p>	1922	Drama, de 1922. Representado pelo Grupo Dramático "Coelho Neto", Guaporé, 1923. Publicado em rodapé d'O <i>Independente</i> , Porto Alegre (21:97).	
115	Casamento papudo		1923	Comédia. Publicada em Porto Alegre: Tip. d' O <i>Independente</i> , 1923, 54 p.	
116	Heroína do amor		?	Peça sem classificação. Consta na lista de peças do autor, inserida na edição de "Casamento papudo" (1923).	
117	O Juquinha		?	Idem.	
118	Eles		?	Drama (21:97).	
119	A mulata é minha		?	Comédia. Publicada em rodapé no jornal "O Nacional", Passo Fundo, em data não averiguada (21:97).	
120	O jaburu do Cornélio		?	Comédia. Inédita (21:97).	
121	O perigo das aparências		?	Drama. Inédito (21:97).	
122	A louca		?	Idem.	
123	Laurita		?	Idem.	
124	Adeus		?	Idem.	
125	Mãe		?	Idem.	
126	A estóica do civismo		<p style="text-align: center;">Marcínio Gomes Cadaval Pelotas, RS, 1/08/1888 - Porto Alegre, RS, 18/10/1930 (21:101).</p>	1919	Drama. Representado por amadores no Teatro Apolo, de Porto Alegre, em 1919. Publicado em Porto Alegre: Tipografia d' O <i>Independente</i> , 1919, 56 p. (21:101).
127	Traída		<p style="text-align: center;">José Cândido de Campos Neto Santo Antônio da Patrulha, RS, 25/11/1880 - Porto Alegre, RS, 22/06/1963 (21:109).</p>	1915	Drama, em 3 atos. Publicado em Montenegro: Tipografia Montenegrina, 1915, 68 p. (21:109).
128	Concurso de heróis			1923	Episódio dramático. Publicado em Montenegro: Livraria Montenegrina, 1923, 23 p. (21:109).
129	Uma prova de consideração		1900	<i>Lever de Rideau</i> . Comédia em um ato (11:153-4). Publicada em <i>Theatro</i> . 1º vol. São Paulo: Livraria Teixeira, 1914, 97 p. Representado no teatro Sant'Anna, de S. Paulo, por Maria Falcão e Telmo, em 1900. Tem edição na FUNARTE.	
130	Zangas de um avô		1902	Poema dramático. Publicado em <i>Theatro</i> . 1º vol. São Paulo: Livraria Teixeira, 1914, 97 p. (abaixo do título da peça consta: "Creado com grande sucesso por A. Peixoto - Theatro Sant'Anna - S. Paulo, em 1902"). Voltou a ser publicado em <i>Monólogos e sainetes</i> . 7ª ed. São Paulo: Livraria Teixeira, 1929, 125 p. Tem edições na FUNARTE.	

131	Caso colonial
132	Um grande momento
133	Maldita serenata
134	Serenata indiscreta
135	Quem disse
136	Anita
137	A procuração
138	O <i>carnet</i>
139	Orestes
140	Um caso singular
141	Não dá passarinho

Pedro Augusto **Gomes Cardim**
Porto Alegre, RS, 16/09/1864 - Rio de Janeiro, RJ,
21/05/1932 (21:111).

1902	Ópera cômica. Representada no Teatro Lucinda (SP), em 1902 (11:153-4); Teatro Lucinda (RJ), em 1902 (21:111).
1909	Sainete. Publicado em <i>Theatro</i> . 1º vol. São Paulo: Livraria Teixeira, 1914, 97 p. (abaixo do título consta: Representado no teatro Sant'Anna, S. Paulo, por Gabriela Montani, Lucilia Peres e E. Louro, em 1909). Encontra-se também em <i>Monólogos e sainetes</i> . São Paulo: Livraria Teixeira, 1929, 125 p. Tem edições na FUNARTE.
1914	Monólogo em verso e prosa metrificada. Publicado em <i>Theatro</i> . <i>Quem disse</i> , <i>Zangas de um avô</i> , <i>Um grande momento</i> , <i>Prova de consideração</i> e <i>Maldita serenata</i> . 1º vol. São Paulo: Livraria Teixeira, 1914. Tem edição na FUNARTE. Obs.: Peça republicada com o título de Serenata indiscreta em <i>Monólogos e sainetes</i> . 7ª ed. São Paulo: Livraria Teixeira, 1929, 125 p.
1914	Vide nota anterior.
1914	Poema dramático. Publicado em <i>Theatro</i> . 1º vol. São Paulo: Livraria Teixeira, 1914, 97 p. e em <i>Monólogos e sainetes</i> . 7ª ed. São Paulo: Livraria Teixeira, 1929, 125 p. Tem edições na FUNARTE.
1914	Comédia, em parceria com Olival Costa. Representada pela Cia. Adelian Abranches no Teatro Recreio, RJ, em dezembro de 1914 (21:111)
1915	Ato cênico. Publicado em São Paulo: Livraria Teixeira, 1915, 27 p. (21:111).
1920	Peça em 1 ato (sketch cômico). Publicada no Rio de Janeiro: Typ. América, 1920, 23 p., e em São Paulo: Livraria Teixeira, 1922, 19 p. Tem a primeira das duas edições na SBAT e na FUNARTE. Publicada, também, em <i>Monólogos e sainetes</i> . 7ª ed. São Paulo: Livraria Teixeira, 1929, 125 p.
1920	Drama. Representado pela Cia. Dramática Nacional, no Teatro Carlos Gomes, RJ, em 20/09/1920 (21:111).
1926	Ópera brasileira. Representada no Teatro Municipal do RJ, em julho de 1926 (21:112).
1928	Drama, em 3 atos. Publicado em São Paulo: Livraria Teixeira, 1928, 108 p. Tem edição na FUNARTE.

142	Gargalhada sinistra		1929	Monólogo. Publicado em <i>Monólogos e sainetes</i> . 7ª ed. São Paulo: Livraria Teixeira, 1939, 125 p. (abaixo do título da peça consta: "Creado por Divina Fraga, no Theatro do Recife, em 19"). Tem edição na FUNARTE.
143	Lelé		1929	Comédia, em 2 atos. Publicada em São Paulo: Livraria Teixeira, 1929, 60 p. (21:112).
144	O jequitibá		1930	Drama, em 3 atos. Publicado em São Paulo: Livraria Teixeira, 1930, 61 p. Tem edições na SBAT e na FUNARTE.
145	Caboclos		1930	Comédia. Publicada em São Paulo: Livraria Teixeira, 1930, 53 p. Tem exemplar na FUNARTE.
146	O baronato		?	Ópera cômica, em três atos (11:153-4).
147	A tia		?	Comédia, em dois atos (11:153-4).
148	A conspiração		?	Comédia, em um ato (11:153-4).
149	A metamorfose		?	Comédia, em um ato (11:153-4).
150	A madrasta		?	Comédia, em três atos (11:153-4).
151	Os loiros		?	Comédia, em três atos, com José Piza (11:153-4).
152	O honesto		?	Drama, em cinco atos (11:153-4).
153	Fingindo pedra	Joaquim Maurício Cardoso Soledade, RS, 08/08/1888 - Santos, SP, 22/05/1938 (21:112).	1911	Revista, em parceria com Jacinto Godói. Representada no Teatro Coliseu, Porto Alegre, em 01/09/1911 (21:112).
154	Teatro Infantil - Esquetes		1944	CARDOSO FILHO. <i>Teatro Infantil</i> . Comédia e Esquetes. Porto Alegre: Dezembro de 1944. Contêm as seguintes peças curtas: <i>Festa na escola</i> , <i>A glória de Bilac</i> , <i>Nocauté do álcool</i> , <i>Casa de penhor</i> , <i>Negrinho do pastoreio</i> , <i>Vai inchar muito mais!</i> , <i>Unidos venceremos!</i> , <i>Sem tonel e Jabó</i> .
155	A derrocada		1944	Drama, em 3 atos e 9 quadros. Foi publicado em Porto Alegre: Gráfica Editora Lima, 1944, 52 p.
156	O homem que sobrava		1944	Comédia, em 3 atos. Cardo Filho, <i>Teatro - O homem que sobrava</i> . Porto Alegre, Gráfica Editora Lima, 1944. Tem texto na SBAT.

157	Uma mulher na multidão	Francisco Martins Cardoso Filho Porto Alegre, RS, 02/05/1907 (21:114).	1944	Drama, em 3 atos. Em <i>Teatro Infantil</i> (1944), aparece transcrição de críticas da peça. Tem texto datilografado na SBAT (em cuja capa aparece a data, manuscrita, de 17/2/44 - 31 p.).
158	Amor cigano		1944	Drama, em 3 atos, publicado (como comédia) em Porto Alegre: Gráfica Editora Lima, 1944, 26 p.
159	A que soube esperar		1944	Comédia. Inédita. Consta na relação de "Comédias" do autor, na edição de <i>Amor cigano</i> . Porto Alegre: Gráfica Editora Lima, 1944.
160	A nova Salomé		1944	Comédia. Consta na relação de "Comédias" do autor, na edição de <i>Amor cigano</i> . Porto Alegre: Gráfica Editora Lima, 1944.
161	Homem, levanta-te!		1944	Idem, nota anterior.
162	A pensão tem novo dono		1945	Comédia, em 3 atos. Consta na capa: "Inédita para o Concurso 'Prêmio Apolônia Pinto'", sob o pseudônimo Blau Nunes. Tem texto datilografado na SBAT (1945, 47 p.).
163	Terra generosa		1945	Comédia. Publicada em Porto Alegre: Livraria Riachuelo, 1945, 68 p. (21:114).
164	Zé Luís	Miguel Maioli Carminati Porto Alegre, RS, 09/04/1906 - Porto Alegre, RS, 30/01/1968 (21:115).	1927	Comédia, adaptada. Representada por amadores de Porto Alegre, em 18/07/1927 (21:115).
165	Mulheres ignorantes	Aplecina Conrado do Carmo São Luiz Gonzaga, RS, 14/02/1895 - São Paulo, SP, 19?? (9:177 e 21:115). Para 10:127, a autora nasceu em São Luis das Missões, RS, em 14/02/1895.	?	Comédia. Todas suas peças foram escritas em parceria com o marido, Manuel do Carmo (10:127) Peça representada em São Paulo (10:127).
166	Almas gêmeas: liras irmãs		?	Versos. Vide nota anterior.
167	Para os nossos bebezinhos		?	Infantil. Vide nota de sua primeira peça.
168	No mundo das bonecas		?	Idem.
169	Um pedaço de vida		?	Drama. Vide nota de sua primeira peça.
170	Fernando	?	Drama. Vide nota de sua primeira peça. Existe drama homônimo de Pires de Almeida, representado em São Paulo, em 19/06/1864 (11:33).	
171	O passadiço	Manoel Fernandes do Carmo Santiago, RS, 20/07/1891 - São Paulo, SP, 07/11/1951 (10:127).	?	Entreato em verso, representado em São Paulo (10:127-8). Em sua obra <i>O sandismo</i> (Santa Maria: Globo, 1913), anuncia a publicação para breve. Escreveu várias peças em parceria com a esposa, Aplecina do Carmo (vide relação acima).
172	Mulheres ignorantes		?	Comédia em verso. Publicação anunciada, na sua obra <i>O sandismo</i> . Santa Maria: Globo, 1913.
173	Fernando		?	Drama. Idem.

174	A fada Diamantina	Carlos Leopoldo Casanovas Pelotas, RS, 20/02/1885 (21:123).	1908	Opereta. Representada por Amadores do Clube Diamantinos, no Teatro 7 de Abril, de Pelotas, em 05/09/1908 (21:123).
175	A bela confeitadeira		1910	Opereta. Representada pelo mesmo grupo, no mesmo teatro, em 17/10/1910 (21:123).
176	A carta anônima		1908	Drama representado no Teatro São Pedro, de Porto Alegre, em 1908 (14:70). Drama encenado pelo Grêmio Dramático Damasceno Vieira, de e em Triunfo, no biênio 1910-11 (1:172). Existe peça homônima (comédia) de Figueiredo Coimbra (representada no Rio, em 1884) (1:183). Publicada em Porto Alegre: Tipografia Gazeta do Comércio, 1909, 61 p. (21:129). A peça viria a ser publicada também com o título de <i>O veneno dos ciúmes</i> . Vide nota nessa peça.
177	O veneno dos ciúmes		1908	Drama em 3 atos. Foi publicado no Rio de Janeiro: Tipografia Batista de Souza, 2ª ed. 1942, 64 p. Tem edição na SBAT.
178	Porto Alegre por dentro		1910	Revista de costumes. Representada pela Sociedade Dramática Luso-brasileira, em Porto Alegre (21:129).
179	Cego de amor		1916	Drama, em 3 atos. Teve duas edições em castelhano - Buenos Aires. Peça de 1916 (7:464). Representada pelo Grupo dos 16, em 1955 (2:71). Na Biblioteca Nacional de Lisboa tem edições: Porto Alegre: Livraria Universal de Carlos Echenique, 1916, 66 p. São Paulo: Livraria Teixeira, 3ª ed., s/d, 26 p. No prefácio da 1ª edição consta: Rio Grande do Sul, Inverno de 1916. Tem também edição na SBAT.
180	O Rio em camisola		1917	Revista, em parceria com Adalberto de Carvalho. Segundo consta na <i>Revista de Teatro</i> , nº 359 e 360, out, nov e dez 1967, p. 16.
181	Carta de alfinete		1926	Peça sem classificação. Representada pelo Grupo Dramático 22, de Alegrete, por volta de 1926 (1:116). Existe peça homônima de Renato Alvim (da década de 1920) (11:41).

182	Armistício
183	Morrer pela pátria!
184	Caxias
185	O coração brasileiro
186	Se Jesus voltasse...
187	O violeiro da saudade
188	A revolta do Minas Gerais
189	O barão de Itararé
190	Mãe brasileira
191	Grito d'alma
192	Pátria nova
193	A caminho do obelisco
194	O beijo
195	A primeira rosa
196	O Brasil na guerra
197	Portugal na guerra
198	Milagre de N ^a Sr ^a das Graças
199	O reino das três fadas

Custódio **Carlos** de Araújo **Cavaco**
Santana do Livramento, RS, 18/09/1891 - Petrópolis, RJ,
26/12/1961.

1932	Revista, em parceria com Ary Barrozo e Marques Porto. Segundo <i>Revista de Teatro</i> , nº 359 e 360, out, nov e dez 1967, p. 16.
1936	Drama. Para 7:464, a peça seria de 1937. Existe cena patriótica homônima de Furtado Coelho (13:328). Publicado no Rio de Janeiro: J. do Valle, 1937, 80 p. (cuja dedicatória, a Getúlio Vargas, traz a data de novembro de 1936). Tem exemplares na SBAT e na FUNARTE.
1940	Drama (que também aparece classificado como "peça cívica"). Encenado no Ginásio do Rio, pela Comédia Brasileira, com direção de Otávio Rangel, em 10/08/1940. Peça escolhida pelo SNT para a inauguração oficial da Comédia Brasileira (Folha de rosto da edição: Rio de Janeiro: Typografia Baptista de Souza, 1942, 211 p.). Tem exemplar na Biblioteca da PUCRS.
1943	Drama. Segundo a <i>Revista de Teatro</i> , nº 359 e 360, de out, nov e dez 1967, p. 16.
1949	Sátira filosófica, em 3 atos. São Paulo: Livraria Teixeira, 1949, 31 p. (21:129).
?	Burleta, em parceria com Amorim Diniz. Segundo <i>Revista de Teatro</i> , nº 359 e 360, de out, nov e dez 1967, p. 16.
?	Episódio cômico. Segundo <i>Revista de Teatro</i> , nº 359 e 360, de out, nov e dez 1967, p. 16.
?	Peça sem classificação. Existe comédia homônima de João batista C. (Dom) Wery, de 1918 (11:376).
?	Drama. Segundo consta na lista de peças do autor, inserida na edição de <i>Caxias</i> .
?	Tragédia. Idem
?	Revista. Idem.
?	Revista. Idem.
?	Comédia. Idem
?	Comédia. Idem.
?	Peça sem classificação. Idem.
?	Idem. Idem.
?	Idem. Idem.
1948	Infantil. Publicada em Porto Alegre: Globo, 1948. Na Biblioteca da UNISINOS tem exemplar da edição.

Gotfredo Cavalli Cocconi

200	Uma virgem no inferno	<p style="text-align: center;">Arnold Lopes Duarte Coimbra Rio Grande, RS, 13/01/1902 - Rio Grande, RS, 30/08/1951 (7:501).</p>	1940	Comédia, em 3 atos. Tem texto datilografado na SBAT (94 p.).
201	Pé rapado		1941	Comédia. Representada no Teatro São Pedro, de Porto Alegre, em 1942, por Renato Vianna (14:98). Voltou a ser encenada em Santa Vitória do Palmar, em torno de 1950 (1:76) Em 7:501, consta tratar-se de comédia de 1945. A mesma teria sido impressa em 1951 (1:76). Comédia satírica em 3 atos. Tem exemplar na SBAT. 2ª ed. Rio Grande: Livraria Americana, 1945, 58 p. Na introdução consta que a peça foi levada à cena, em "première", pela Escola Dramática do Rio Grande do Sul, no Teatro São Pedro, em Porto Alegre, a 31 de outubro de 1942. Depois de uma longa série de representações consecutivas, <i>Pé rapado</i> foi incluída no repertório de diversas Companhias de Comédia. Em São Paulo, a peça foi representada várias vezes, com casa superlotada, no Teatro Boa Vista, pela Companhia de Comédia Nino Nelo, a partir de 02 de junho de 1944 . Os elencos do Teatro pelos Ares da Rádio Mayrink Veiga - PRA-9, do Rio de Janeiro, do Rádio-Teatro da Rádio Record, de São Paulo, e outras difusoras puseram esta comédia na "tela de milhares de receptores". No final da edição consta: Rio Grande, Rio Grande do Sul, j
202	Caminho errado		1945	Tragicomédia, em 4 atos. O ano da peça aparece numa carta manuscrita do autor (3 páginas), datada de 5 de agosto de 1945, cujo destinatário é a senhora Bibi Ferreira, a quem oferece o texto para encenação. Na carta, Arnold Coimbra faz uma avaliação de sua produção pregressa. Tem texto datilografado na SBAT, com a referida carta (s/d, 27 p.).
203	Os cães estão uivando		1950	Drama (7:501). Representado pela Escola Dramática "A. Coimbra", Pelotas (21:138).
204	Joana das carapuças		?	Comédia. A peça, irradiada pelo Teatro pelos Ares - Rádio Mayrink Veiga, PRA-9 e representada pela Companhia de Comédia Iracema Alencar, é citada na introdução da 2ª ed. de <i>Pé rapado</i> (1945).

205	Criada nova		?	A peça (atos e entre-atos) consta como "divulgada pela imprensa carioca, porto-alegrense e rio-grandina", no frontispício da 2ª ed. de <i>Pé rapado</i> (1945).
206	Pátria	<p align="center">Manuel Joaquim Faria Corrêa (aparece também como Manoel e Correia). São Gabriel, RS, 05/11/1874 - Porto Alegre, RS, 11/05/1954 (7:531 e 21:142).</p>	1918	Drama (7:531). Existem peças homônimas de Victorio Sardou (13:264) e Aurélio Porto (drama, 1918) (11:430).
207	Às armas!		1921	Episódio dramático, em um ato. Porto Alegre: Oficinas gráficas da Livraria do Globo, maio de 1921. Tem exemplar no IHG do RS - 23 p.
208	A tapera		1923	Comédia regional. Representada no Teatro Coliseu, de Porto Alegre, em 03/05/1923 (21:142).
209	A bandeira		1926	Peça cívica (7:531). Representada pelo Grupo Dramático Militar Cachoeira do Sul (21:142).
210	A bandeira farroupilha		1948	Episódio dramático, em versos. Publicado no nº 18/6, 1948, da <i>Revista da Academia Sul-rio-grandense de Letras</i> , Porto Alegre (21:142).
211	Portas adentro		?	Peça sem classificação (7:531).
212	Agüenta firme!		?	Peça sem classificação (7:531).
213	A vingança do Forte Perdidos		?	Drama (7:531).
214	Sia Dona		?	Comédia (7:531).
215	Praias do Brasil		?	Peça sem classificação (7:531).
216	Em dia de Natal	<p align="center">Alexandre da Costa Porto Alegre, RS, 27/02/1901 (21:147).</p>	1948	Infantil. Publicada em <i>Teatro das crianças</i> (Org. J. Vieira Pontes). Coleção de peças infantis. 4ª ed. São Paulo: Livraria Teixeira, 1948, p. 213-24. Tem edição na FUNARTE (Capítulo de um livro).
217	Salomé		?	Fantasia/verso (11:188).
218	Dores do erro	<p align="center">Alberto Ribeiro de Sales D'Arville Bagé, RS, 26/07/1874 (21:160).</p>	1913	Drama. Publicado em Porto Alegre: S/Editora, 1913, 116 p. (21:160).
219	Os marinheiros	<p align="center">José de Francisco Rio Grande, RS, 28/03/1895 - Porto Alegre, RS, 17/01/1967 (21:162).</p>	1910	Peça sem classificação. Representada por amadores de Rio Grande, em 1910 (?) (21:162).
220	Rio Grande na ponta		1917	Revista. Representada por amadores de Rio Grande, em 1917 (?) (21:162).
221	O louco		1918	Drama. Representado no Teatro Coliseu, pela Cia. Walter Sohne, Porto Alegre, em 1918 (?) (21:162).
222	Sirigaita		1941	Alta comédia. Representada pelo Grêmio Dramático "União Operária", Rio Grande, em 26/10/1941. Voltou a ser encenada em Rio Grande, pela Cia. Nino Nelo, em 02/02/1944 (21:163).
223	Mocidade		1943	Alta comédia. Radiofonizada pela Rádio Riograndina, Rio Grande, em 03/11/1943 (21:163).
224	Torre de marfim		1943	Alta comédia. Representada pelo Grande Teatro Farroupilha - Peri e Estelita, em Porto Alegre, em 03/10/1943 (21:163).
225	Dois sujeitos do barulho	<p align="center">Álvaro Delfino Pelotas, RS, 17/01/1899 - Rio Grande, RS, 02/07/1969</p>	1944	Comédia. Representada pelo Grêmio Dramático "Leão XIII", Rio Grande, em 24/09/1944 (21:163).

226	Desafio do destino	Felipas, RS, 17/07/1899 - Rio Grande, RS, 02/07/1969 (21:163).	1948	Drama. Representado pela Cia. Aparecida Pimenta, Rio Grande, em 12/12/1948 (21:163).
227	Estrelas em céu de chuva		1948	Peça policial. Representada pela Cia. Aparecida Pimenta, Rio grande, em 02/07/1948 (21:163).
228	Estradas sombrias		1949	Drama. Representado pelo Teatro de Cultura "Cruzeiro do Sul", Rio Grande, em 07/08/1949 (21:163).
229	Tia Chica		1949	Alta comédia. Representada pela Cia. Aparecida Pimenta, Rio Grande, em 20/12/1949 (21:163).
230	Noite feliz		1950	Peça natalina. Transmitida pela Rádio Riograndina, de Rio Grande, em 24/12/1950 (21:163).
231	Terra cheia de graça	Felippe D'Oliveira (Felippe Daudt Oliveira) Santa Maria, RS, 23/08/1891 - Auxerre, França, 17/02/1933 (7:1182).	1915	Pastoral. Em 7:1182 consta tratar-se teatro. Já em 7:1568, de poesia. No <i>Pequeno Dicionário de Literatura do Rio Grande do Sul</i> pode-se ler: "Ainda que tenha escrito uma peça para teatro, a pastoral <i>Terra cheia de graça</i> (1915)..." (p. 74). Peça publicada, postumamente, no Rio de Janeiro: Sociedade Felipe D'Oliveira, 1934, e reeditada em: Felipe D'Oliveira - <i>Obra completa</i> . Porto Alegre: IEL; Santa Maria: UFSM, 1990. Em nota, à p. 29, dessa obra, consta que a peça 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.
232	Rancho abandonado	Octávio Dutra (aparece também como Otávio Dutra). Porto Alegre, RS, 03/12/1884 - Porto Alegre, RS, 09/07/1937 (7:620).	1936	Burlesca. "Octávio Dutra preparava <i>Rancho abandonado</i> , comédia regional gaúcha em um ato e música de sua lavra... (seria apresentada no São Pedro)..." - <i>Folha da Tarde</i> do mês de Maio de 1936 (2:88). Ver Fernando Peixoto, <i>Teatro fora do eixo</i> , p. 88.
233	Ai o meu cacete!		?	Revista, em parceria com João Henrique Vieira Braga. Para 7:620, parceria com Arnaldo Dutra.
234	Como é o tempero?		?	Revista, em parceria com Waltrudes Paes (7:620).

235	Tipos e tipas		?	Revista, em parceria com Arnaldo Dutra (7:620).
236	O coronel Pereira		?	Revista (7:620).
237	Olha a faixa!	Bolívar Carneiro da Fontoura Caxias do Sul, RS, 14/01/1904	1941	Revista (7:725, 10:224-5 e 21:196). Estreada no Teatro Coliseu, de Porto Alegre, em 1955 (10:224-5).
238	E a vida continua...		1942	Drama. Estreado pela Cia. Renato Viana, no Teatro São Pedro, de Porto Alegre, em 1942 (14:98). Para 7:725 a peça seria de 1945; e, para 1:224, o drama foi estreado pela mesma Companhia no Teatro Anchieta, de Porto Alegre, em 1955.
239	A mulher		1945	Comédia. Estreada pelo G. T. Democratas, na Sociedade Gondoleiros de Porto Alegre, em julho de 1945 (10:224-5, 7:725 e 21:196).
240	O alienista		1945	Drama. Encenado pela Cia. Procópio Ferreira, no Cine-Teatro Guarani, de Porto Alegre, em 1945 (21:196) Para 10:224-5 e 7:725, a encenação teria ocorrido em 1955.
241	Não		?	Alta comédia. Inédita (10:224-5).
242	Os mortos não morrem		?	Drama. Inédito (10:224-5).
243	A mulher que eu adoro		?	Peça sem classificação. Inédita (10:224-5).
244	Episódios da Revolução Farrroupilha		Hélio Correa da Fontoura Bagé, RS, 02/08/1902 (21:197).	1935
245	O arranha-céu		1928	Comédia (7:725 e 11:242-3). Comédia em 3 atos, calcada em conto de J. Worreuser, representada pela Cia. Procópio Ferreira no Trianon, Rio, em 05/1928 (21:199). Tem texto datilografado na SBAT (81 p., em cujo final consta: Rio, maio de 1928; e São Paulo, janeiro de 1929). Na capa frontal, abaixo do título e do nome do autor, consta: "Inspirada na obra americana <i>The skyscraper</i> , de John Wormser". Já no final da peça diz o seguinte: "O arranha-céu. Comédia em três atos de Avety Hoperood. Tradução de Matheus da Fontoura".
246	Sua excelência, o senador		1929	Comédia, em 3 atos. 21:199 informa tratar-se de tradução e adaptação de peça de F. Von Schuster e G. Evaldberg, representada pela Cia. P. Ferreira, no Teatro Trianon, RJ, em maio de 1929. Tem texto na SBAT.
247	Braço forte		1930	Sainete (7:725 e 11:242-3).

248	O que eu quero é dormir
249	Dindinha
250	Segredo de família
251	Ponto e banca
252	Chapeuzinho Vermelho e o malvado Dr. Lobo
253	As curas do Eurico
254	A verdade da ilusão
255	A dama da capa da revista
256	Reflorir
257	A cadela
258	A cegonha se atrasou
259	A mulher do próximo
260	Camila arranja um noivo
261	Escândalo no Savóia
262	Marmelada das notas A
263	Não desejas a mulher do próximo
264	No país do sorriso
265	Nono mandamento
266	Sanatório do Dr. Bombarda
267	As três encarnações de Romeu e Julieta

Matheus Hofmeister Borges da Fontoura
Porto Alegre, RS, 21/09/1899 - Porto Alegre, RS,
06/08/1959 (7:725 e 21:199).

1930	Comédia (7:725). Representada pela Cia. P. Ferreira, no Trianon, RJ, em setembro de 1930 (21:199).
1933	Comédia, em três atos. Representada no Teatro Municipal do Rio, em 18/05/1933 e reproduzida no Boletim da SBAT, Rio, nº 259, janeiro-fevereiro de 1951 (11:242-3). Tem edição na SBAT: Rio de Janeiro, Edição da SBAT, 1934, 83 p., na qual consta que a peça foi estreada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 18 de maio de 1933 e premiada pela Prefeitura do Distrito Federal, na Temporada Oficial do Teatro Municipal, em junho de 1933.
1944	Comédia (7:725). Representada pela Cia. Jaime Costa, no Teatro Glória, RJ (21:199). Comédia em 3 atos. Tem edição na SBAT: Rio de Janeiro: Coleção Teatro Nacional, nº 20, Edição Telmagráfica, 1944, 70 p. Segundo consta na Introdução dessa edição, a peça foi estreada em 22/09/1944, no Teatro Glória (Cinelândia), pela Cia. Jayme Costa.
?	Revista, em 2 atos, em parceria com José Wanderley e outros. Tem texto datilografado na SBAT (s/d, 45 p.).
?	Farsa policial, em 3 atos (adaptação de texto homônimo de Alagoano). Tem texto datilografado na SBAT (s/d, 108 p.).
?	Comédia (7:725 e 11:242-3).
?	Comédia (7:725 e 11:242-3).
?	Comédia (7:725).
?	Comédia (11:242).
?	Comédia, em 3 atos. Consta no catálogo on-line da SBAT.
?	Idem.
?	Idem.
?	Idem.
?	Idem.
?	Idem.
?	Idem.
?	Idem.
?	Idem.
?	Idem.
1937	Drama. Segundo lista de peças do autor inserida na edição de <i>Sinhá moça chorou</i> . Publicado em 1947, como <i>Quando se vive outra vez</i> .

268	Nada!
269	Iaiá boneca
270	Sinhá moça chorou...
271	Quando se vive outra vez
272	Veranico de maio
273	Os filhos julgam

Ernani Guaragna Fornari
Rio Grande, RS, 15/12/1899 - Rio de Janeiro, RJ,
08/06/1964 (7:726).

1937	Drama, em quatro atos. Representado pela primeira vez, no Teatro Cosmos, de SP, em 14/05/1937, pela Cia. Cazarré-Elza-Delorges, sob a direção de Eurico Silva. Teve três edições: 1937, 1945 e 1958.
1938	Comédia, em quatro atos. Representada, pela primeira vez, no Teatro Ginástico do RJ, em 04/11/1938, pela Cia. Brasileira de Comédia (direção de Oduvaldo Vianna). Em Porto Alegre, a peça foi encenada na Policlínica Santo Inácio, em 1940 (2:105), voltando a ser montada, no TSP, em 18/09/1952 (14:127) e, pelo Grupo do Banco Mercantil de Porto Alegre, em junho de 1962 (2:330). Teve três edições (tem exemplar na Biblioteca da PUCRS).
1940	Drama, em seis quadros. Levado à cena, pela primeira vez, no dia 03/10/1940, no Teatro Serrador, pela Cia. Dulcina-Odilon. Grande prêmio "hors concours" da Municipalidade de Porto Alegre e "Medalha de Mérito", de 1940, da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. SP: Livraria Martins, 1941.
1947	Drama (19:103). Peça em 3 atos e 6 quadros, representada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 28/03/1947 e publicada no Boletim da SBAT, Rio, nº 235, maio de 1947 (11:243). Tem edição na SBAT (27 p.).
?	Peça sem classificação (11:243).
?	Peça sem classificação. Consta no catálogo on-line da SBAT.

274	A cavalgada dos farrapos	<p style="text-align: center;">Antonio Gomes de Freitas Rio Grande, RS, 01/09/1900 - Rio Grande, RS, 17/09/1947 (7:736).</p>	1935	Drama (7:736 e 11:250, na qual consta como <i>A cavalgada dos farrapos</i>). Edição de 20/09/1935, de "O Tempo", de Rio Grande (21:203).
275	A verdade		1940	Drama (7:736). 20:203 informa existir texto (1 ato) datilografado no CAD, Porto Alegre (Repertório Peri-Estelita).
276	Boa alma		?	Drama (7:736 e 11:250).
277	Estrada sombria		?	Drama (7:736 e 11:250).
278	Dor d'alma		?	Drama (11:250).
279	A eterna chama		?	Drama (11:250).
280	O dragão		?	Drama (11:250).
281	O <i>sinhô</i>		?	Drama (11:250).
282	Tigre na gaiola	?	Comédia (7:736).	
283	Última prece	<p style="text-align: center;">João Crisóstomo de Freitas Rio Grande, RS, 17/06/1880 - Porto Alegre, RS, 08/02/1950 (21:203).</p>	1921	Episódio dramático. Publicado em Pelotas: S/Editora, 1921, 23 p. Representado pela Cia. Uruguia de Comédias, no Teatro Coliseu, de Porto Alegre, em 19/08/1925 (21:204).
284	Celibatários		1925	Drama. Representado no Teatro Coliseu, de Porto Alegre, em agosto de 1925 (21:204).
285	O sonho	<p style="text-align: center;">Marcello Gama (Possidônio Cezimbra Machado) Mostardas, Município de São José do Norte, RS, 03/03/1878 - Rio de Janeiro, RJ, 07/03/1915 (21:288).</p>	1902	Monólogo. Recitado por Abigail Maia. Representado pela Cia. Peixoto, Assis & Cia., no Politeama, P. Alegre, em 14/10/1902 (21:288).
286	O salamão		1902	Revista teatral de fatos locais, com música de Assis Pacheco. Representada pela Cia. Peixoto, Assis & Cia., no Teatro Politeama, de Porto Alegre, em 10/10/1902 (21:289).
287	Avatar		1905	Drama em verso, em um ato, de fundo socialista (11:254-5). Em 7:748 aparece classificada como poema dramático. Em 12:125, consta como <i>Avalar</i> . Existem peças homônimas de Afonso Olidense, da década de 1880 (11:382) e Genolino Amado, representada no TSP, em agosto de 1950 (14:138). Foi representada pelo Grupo 5 de Setembro, em 1955 (2:71). Publicado em Porto Alegre: Editores Pinto & C., Livraria Americana, 1905. 2ª ed. 1944, in p. 69/91 de <i>Via sacra e outros poemas</i> - Sociedade Felipe D'Oliveira, Rio de Janeiro.

288	Dormir... dormir		?	Monólogo. Recitado pelo ator Castro, da Cia. Peixoto, Assis & Cia., no Teatro Politeama, de Porto Alegre, em 14/10/1920 (21:288). Deixamos de consignar a data, porque o autor morreu em 1915.
289	Primeiro baile	<p>Nicolau Tolentino Rubem de Lemos Garcya Gill Porto Alegre, RS, 10/09/1899 - Rio de Janeiro, RJ, 02/07/1959 (7:767).</p>	1910	Comédia (11:260). Para 7:767, a peça seria de 1918.
290	Jandira		1921	Opereta, com o poeta e teatrólogo Alfredo Breda (7:767).
291	Casais & Cia.		1922	Revista, com Monteiro Sobrinho (7:767).
292	Chapa amarela		1924	Revista, com João D'Aqui (7:767).
293	Não te esqueças de mim		1924	Revista, com Manuel White (7:767).
294	Amor sem dinheiro		1927	Revista, com Alfredo Breda (11:270). Quem informa a data é 7:767.
295	Café torrado		1927	Revista, com João D'Aqui (7:767).
296	O taboleiro da <i>bahiana</i>		?	Revista, com Alfredo Breda, segundo 7:767.
297	Mlle. Fox-trot		?	Revista (11:260).
298	Mercado de flores		?	Revista (7:767 e 11:260).
299	Mentira carioca		?	Revista, com Alfredo Breda (7:767).
300	Receita para casar		?	<i>Vaudeville</i> , com Tecles Pol (pseudônimo de Eduardo Carlos Abejarana Quartera) (11:428).
301	Carta de prego		?	Revista (7:767).
302	Abaixo a máscara		?	Revista, Com João Canali (7:767).
303	Cala a boca, Etlvina!		?	Burlesca, com Armando Gonzaga (7:767).
304	Como vai você?		?	Revista, com Alfredo Breda (7:767).
305	Jazz-Band		?	Revista (7:767).
306	Ai, amor		?	Revista (7:767).
307	Meu padre entre os políticos		?	Revista, com outros (7:767).
308	Saco de gatos		?	Revista, com Lauro Nunes (7:767).
309	O vassoura	?	Revista (7:767).	
310	Desafio	?	Peça sem classificação (7:767).	
311	Fingindo pedra	<p>Jacinto Godói Gomes Cachoeira do Sul, RS, 02/05/1883 - Porto Alegre, RS, 15/10/1959 (21:215).</p>	1911	Revista, em parceria com Maurício Cardoso e Alziro Onarino. Representada pela Cia. Portuguesa de Óperas, no Teatro Coliseu, de Porto Alegre, em 01/09/1911 (21:215).
312	A boemia	<p>Euclides Ferreira Gomes Porto Alegre, RS, 06/10/1884 - Porto Alegre, RS, data não precisa (21:218). Euclides Ferreira Gomes nasceu em Porto Alegre, a 06/10/1864 (19:100).</p>	1904	Comédia. Representada por amadores no Teatro Politeama, de Porto Alegre, em 27.08.1904 (21:218).
313	A ceia dos estudantes		1905	Comédia. Levada à cena no mesmo teatro [Politeama], em 16/07/1905, é uma paródia à <i>Ceia dos Cardeais</i> , de Júlio Dantas. Fou publicada em Porto Alegre: Ofs. Tip. Livraria Americana, 1905, 21 p.

314	Porto Alegre em grande gala	Paulo Afonso Acioli de Gouvêa São Vicente do Sul, RS, 06/06/1901 (21:224).	1931	Revista, em parceria com Márcio Néri. Representada no Teatro Coliseu, de Porto Alegre, em setembro de 1931 (21:224).
315	Na terra da fuligem		1933	Revista. Representada no Teatro Coliseu, de Porto Alegre, pela Cia. Revistas Modernas, em maio de 1933 (21:224).
316	O amor de Madalena	Sérgio Acioli de Gouveia São Vicente do Sul, RS, 14/11/1902 - Passo Fundo, RS, 08/06/1965 (7:796). Para 11:270, o autor nasceu em Umbu (Município de General Vargas), RS. Em 21:225, o sobrenome aparece grafado como "Gouvêa".	1941	Poema dramático (19:104). Foi publicado em Porto Alegre: Edição do Autor, 1941, 50 p.
317	Pássaros cativos		?	Drama (7:796 e 11:270). Em 19:104, o nome da peça aparece apenas como <i>Cativos</i> .
318	Arabela e Atanael	Eduardo Guimaraens Porto Alegre, RS, 30/03/1892 - Rio de Janeiro, RJ, 13/12/1928 (21:228).	1912	Conto azul, em 5 atos (teatro): 1ª ed. 1912, 81 p., Biblioteca de "O Diário", Porto Alegre (21:228).
319	A mulher de Don Juan		1929	Drama em três atos. Publicado no Rio de Janeiro: <i>Ilustração Brasileira</i> , janeiro de 1929 (11:272). Em 21:228, o título do "poema dramático" aparece grafado como <i>A mulher de D. João</i> .
320	Núpcias de Antígone		?	Tragédia (11:272).
321	Por um noturno		?	Peça sem classificação (11:272).
322	Dona de casa		?	Comédia (11:272).
323	Paterna culpa	Mário de Lima Hornes Bagé, RS, 27/07/1907 - Porto Alegre, RS, 05/11/1970 (7:838).	1931	Drama (7:838). Encenado pelo Grupo Dramático X (dos irmãos Hornes: Mário, Pedro e Elina), de Dom Pedrito, em 1931 (1:92).
324	Filhos da miséria		1931	Drama (7:838). Encenado pelo Grupo Dramático X, de Dom Pedrito, em 1931 (1:92).
325	Alvorada da fé		1931	Drama, em versos (7:838). Encenado pelo Grupo Dramático X, de Dom Pedrito, em 1931 (1:92, na qual a peça consta como <i>Alvorada em versos</i>).
326	Espalha... fatos & fitas		1931	Revista (7:838). Encenada pelo Grupo Dramático X, de Dom Pedrito, em 1931 (1:92).
327	Sua Alteza, o príncipe		1931	Comédia (7:838). Encenada pelo Grupo Dramático X, de Dom Pedrito, em 1931 (1:92).
328	Maruxa		1937	Drama. Representado em Dom Pedrito, em 1937 (1:92).
329	O gramático		1937	Comédia (7:838).
330	Mariúcia		1937	Drama (7:838). Publicado em Dom Pedrito: Tip. Fontoura, 1937, 18 p. (21:237).
331	O escritório do Felisberto		1937	Comédia (7:838).
332	Quanto vale uma mulher		1938	Comédia (7:838).
333	Uma proeza de Ambrósio		1940	Comédia (7:838).
334	Mulher de quem		1940	Comédia (7:838).
335	Ouro negro		1940	Comédia (7:838).

336	O senhor ministro	<p>Emílio Kemp Larbeck Filho Rio de Janeiro, GB, 09/10/1873 - Porto Alegre, RS, 09/10/1955 (21:253). Rio Grande do Sul, 09/10/1874 (Andrade Murici) ou 1863 (Fernando Góes) - Rio Grande do Sul, 09/10/1955 (segundo o dicionário de autores de Raimundo de Menezes, p. 648). Para 11:287, o autor nasceu no Rio de Janeiro (11:287).</p>	1916	Comédia (19:102). Comédia em dois atos, representada pela Cia. Cristiano de Souza, em 1916, no Teatro São Pedro, de Porto Alegre (KEMP, Emílio. <i>Cantos de amor ao céu e à terra</i> . Porto Alegre: Globo, 1943 e 21:253).
337	Uma representação do Tim-Tim		1916	Burleta (19:102). Em parceria com Henrique Marinho (21:253).
338	Senhor barão		1916	<i>Vaudeville</i> (19:102).
339	Russalka		1916	Opereta (19:102).
340	A farda verde		1916	Opereta (19:102). Em 21:253, o título da peça, que teria sido escrita em parceria com Henrique Marinho, aparece como <i>A fada verde</i> .
341	Gente alegre		1918	Drama, quatro atos (publicado como comédia). Porto Alegre: Livraria Americana, 1918. Traduzida para o italiano pelo escritor Atila Mariconi, representada pela Companhia Clara Della Guardia, em Porto Alegre, em 1918, e em Roma, Milão, Turim e Palermo, em 1922. No IHG do RS, na Biblioteca Pública do Estado e na SBAT tem exemplares (82 p).
342	Mulher fatal	<p>Ângelo La Porta Júnior Santa Maria, RS, 07/04/1902 (21:260).</p>	1922	Drama, em três atos. Consta como "A publicar", in: <i>Noites de insomnia</i> (prosa). Porto Alegre, Santa Maria: Globo, 1922.
343	Fico	<p>Xenofante De Freitas Lima Caçapava, RS, 14/10/1910 (11:310).</p>	?	Comédia (7:971 e 11:310).
344	Amor... tecido		?	Comédia (7:971 e 11:310).
345	As vítimas do jogo	<p>Ana Aurora do Amaral Lisboa Rio Pardo, RS, 24/09/1860 - Rio Pardo, RS, 21/03/1951 (11:303).</p>	1900	Drama publicado no jornal <i>A Reforma</i> , no período de 29/01/1900 a 12/02/1900, segundo apurou Antônio Hohlfeldt, em sua tese de doutorado (PPGL PUCRS). O Jornal pode ser encontrado no Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. Existe peça intitulada <i>A vítima do jogo</i> (drama), de Joaquim Serapião do Nascimento (1846-1911) (11:374).
346	Não saber ler (Pedro e Antônio)		1916	Cena dramática. Publicada em Santa Maria: Ofs. Livraria Globo, 1916, 4 p. Representada em Rio Pardo no mesmo ano (21:276).
347	A calúnia		?	Drama. Ari Martins informa que a peça foi publicada, juntamente com <i>Pela pátria</i> e <i>Quem tudo quer</i> , em volume de 1931. 7:950 informa o título da obra: <i>Teatro de Dona Aurora do Amaral Lisboa</i> (1931). 21:276 acrescenta dados referentes à publicação: Rio Pardo: Edição da Tipografia Popular, 1931, 208 p. (Peças reunidas: <i>A calúnia</i> , <i>A culpa dos pais</i> , <i>As vítimas do jogo</i> , <i>Pela pátria</i> , dramas, e <i>Quem tudo quer</i> ..., comédia).
348	Pela pátria		?	Drama. Vide nota anterior. Existe peça homônima de Benjamin Costa (1894 -) (11:189).

349	Quem tudo quer...	<p style="text-align: center;">João Simões Lopes Neto Pelotas, RS, 09/03/1865 - Pelotas, RS, 14/06/1916 (11:310).</p>	?	Comédia (7:950 e 21:276). Vide nota da peça <i>A calúnia</i> .
350	Amores e facadas ou Querubim Trovão		1901	Comédia. Publicada em Teatro de Simões Lopes Neto. Porto Alegre: IEL, 1990.
351	Jojô e Jajá e não loiô e laiá		1901	Cena Cômica. Idem.
352	O maior credor		1901	Burleta.
353	A valsa branca		1914	Diálogo s/ valsa "Brune", arranjo de A. Tavares. 1ª ed. Pelotas: Tipografia Diário Popular, 1914 (Coleção de Carlos Reverbel) (21:282).
354	Sapato de bebê		1915	Comédia.
355	Nossos filhos		?	Drama.
356	Por causa das bichas		?	Comédia.
357	O bicho		?	Comédia
358	Coió Júnior		?	Cena cômica.
359	A cliente		?	Comédia (9:175).
360	A desconhecida		?	Drama (9:175).
361	A culpa		?	Idem. Existe drama homônimo de José Quaresma Júnior (1868 - ?) (11:440).

362	Resgate	Zélia Vilela de Manera Uruguaiana, RS, 03/09/1885 - Rio de Janeiro, RJ, 20/06/1956.	?	Drama (9:175).
363	Sombras de vida		?	Idem.
364	O fruto proibido		?	Idem. Existe drama homônimo de Abdon Milanez (1858-1927) (11:359). Existem peças intituladas "Fruto proibido", de Israel Lopes Ribeiro (1884 - ?) (11:452) e de Oduvaldo Viana (comédia, 1932).
365	Os invisíveis	José Garcia Margiocco Santana do Livramento, RS, 16/05/1889 - São José dos Campos, SP, 01/10/1923 (7:1015). Para 21:296 (que grafa Margioco), a data de nascimento é 26/03/1889.	?	Drama (9:175).
366	A cadeira diabólica		?	Comédia (1:97 e 7:1015).
367	O rei do milho	Belmonte Marroni Porto Alegre, RS, 16/07/1914 (21:298).	1940	Comédia. Representada por amadores, em Vespasiano Corrêa, RS, em 11/02/1940 (21:298).
368	Casório encrocado		1942	Comédia. Representada por amadores, em Arroio do Meio, em 24/09/1942 (21:298).
369	O Doutor tira-pele		1942	Comédia. Representada por amadores, em Arroio do Meio, em 24/09/1942 (21:298).
370	A ciumenta		1947	Comédia. Representada por amadores no Cine Imperial, de Soledade, em 29/05/1947 (21:298).
371	A tia Lita		?	Comédia. Inédita (21:298).
372	Inocente ou culpado		?	Drama. Idem.
373	O crime do Hospital São Marcos		?	Idem.
374	A invenção do diabo		1926	Revista. Representada pelo Centro de Cultura Teatral do RS, na ACM, em Porto Alegre, em 24/04/1926 (21:299).
375	Ironia da sorte ou O romance de um palhaço		1926	Drama. Representado por amadores no Colégio São Luiz, Porto Alegre, em 12/09/1926. Voltou a ser encenado pela Cia. Cancela - Álvaro de Souza, no Teatro de Emergência, Porto Alegre, em 01/05/1943 (21:300).
376	Amor que regenera		1926	Drama. Representado por amadores no Teatro Avenida, Porto Alegre, em 09/11/1926 (21:300).
377	Marília	1927	Drama. Representado pelo Conjunto "Zás-Trás", no Teatro Avenida, Porto Alegre, em 16/01/1927 (21:300).	
378	Sacrifício de cego ou Os tirados do lar	1927	Drama. Representado por amadores no Teatro São Luiz, Porto Alegre, em 14/09/1927 (21:300).	
379	Mistura, Mixórdia & Cia.	1931	Revista, em parceria com Damos Jr. Representada pela Cia. Damos Jr., na Aliança Católica de Porto Alegre, em 05/05/1931 (21:301).	
380	Os netos do Policarpo ou "Filhos, filhos e mais filhos"	1932	Comédia. Representada pela Cia. Aldina Cardes, no Salão Paroquial Auxiliadora, Porto Alegre, em 20/06/1932 (21:301).	

381	A escrava Isaura	<p style="text-align: center;">Ari Peixoto Martins Porto Alegre, RS, 21/08/1908 - Porto Alegre, 22/01/1971 (21:299).</p>	1943	Drama. Adaptado da obra de B. Guimarães. Representado pela Cia. Cancela & Sousa, Porto Alegre, em 3/03/1943 (21:301).
382	O amor que não morreu		1943	Drama. Adaptado de filme do mesmo nome. Representado pela Cia. Cancela & Sousa, no Teatro de Emergência, Porto Alegre, em 14/03/1943 (21:301).
383	Sangue e areia		1943	Drama. Adaptado romance de Ibañez. Representado pela Cia. Cancela & Sousa, no Teatro de Emergência, Porto Alegre, em 01/05/1943 (21:301).
384	Maria Antonieta		1943	Drama histórico. Representado pelo mesmo conjunto e no mesmo local, em 07/05/1943 (21:301).
385	Os mistérios do Bairro Chinês		1943	Drama de aventuras, representado pelo mesmo conjunto e no mesmo local, em 04/06/1943 (21:301).
386	Sempre em meu coração		1944	Drama. Adaptado de filme do mesmo nome. Representado pelo mesmo conjunto e no mesmo local, em 17/04/1944 (21:301).
387	Os milagres do Padre Antônio		1947	Drama. Representado pela Cia. Ribeiro Cancela, no Teatro de Emergência, Porto Alegre, em 05/11/1947 (21:301).
388	Moranginhos com creme		1948	Revista. Representada por amadores, na ACM, de Porto Alegre, em 08/05/1948 (21:301).
389	Coquetel de inverno		1948	Revista. Representada no Teatro São Pedro, de Porto Alegre, pelo Conjunto "Sul América", em 03/09/1948 (21:301).
390	João sem nome ou Os filhos do traidor		1948	Drama. Adaptado de romance de Júlio Verne. Representado pela Cia. Cancela & Sousa, no Teatro de Emergência, Porto Alegre, em 12/05/1948 (21:301).
391	Teresópolis por um binóculo	<p style="text-align: center;">Eugênio Venâncio Mascarello Porto Alegre, RS, 16/06/1901 (21:304).</p>	1924	Revista. Representada por amadores, no Colégio São Luiz, de Porto Alegre, em 14/07/1924 (21:304).

392	O perdão da órfã	<p style="text-align: center;">Carlos Alberto Minuto Rio Grande, RS, 10/06/1899 - Pelotas, RS, 07/12/1968 (7:1077).</p>	1933	Drama, em 2 atos. Representado em Pelotas, em 1933 (11:359). Tem texto datilografado na SBAT (s/d, 39 p.), no qual consta que a peça foi representada, pela 1ª vez, em 11/03/1933, no palco-salão do Círculo Operário Pelotense, pelo Grupo Teatral Luso-Brasileiro.
393	Almas opostas		1933	Drama. Apresentado no mesmo teatro e no mesmo ano da peça anterior.
394	Para sua felicidade		1935	Drama, em três atos. Representado em Pelotas, em 1935 (11:359-60). Tem texto datilografado na SBAT (Pelotas, 1935, 57 p.), no qual consta que a peça foi representada, pela 1ª vez, no Palco-salão do Ginásio Gonzaga, em 15 de dezembro de 1935, pelo Grupo Teatral Luso-Brasileiro.
395	O presente europeu		1935	Cortina. Tem cópia na SBAT.
396	Orgulho de girassol		1935	Fantasia, em 1 ato. Tem texto datilografado na SBAT (Pelotas, RS, 1937, 16 p.), no qual consta que a peça foi apresentada, pela 1ª vez, no Teatro Guarany de Pelotas, em 17/03/1937, porém escrita em 1935.
397	Balão de retalhos		1935	Revista, com Luís Vaz (7:1077).
398	Delegacia das Arábias		1936	Comédia, em 1 ato. Tem texto datilografado na SBAT (Pelotas, RS, 1936, 20 p.), no qual consta que a peça foi representada, pela 1ª vez, em 23/12/1936, no Teatro Sete de Abril, de Pelotas, pela Companhia de Comédias Armando Braga. Para 7:1077, trata-se uma "Farsa".
399	Ensaio geral		1937	Cortina Radiofônica. Tem texto datilografado na SBAT (Pelotas, 1937, 6 p.).
400	Praia do Laranjal		1937	Cortina. Irradiada pela Sociedade Difusora Rádio Cultura de Pelotas, em 14/01/1937. Tem texto datilografado na SBAT (Pelotas, 1937, 9 p.).
401	Fico com a maioria...		1937	Cortina radiofônica e teatral. Tem texto datilografado na SBAT (Pelotas, 1937, 10 p.).
402	Passe lá em casa		1937	Cortina radiofônica e teatral. Tem texto datilografado na SBAT (Pelotas, 1937, 3 p.).
403	Pássaro teimoso		1937	Cortina radiofônica e teatral. Tem texto datilografado na SBAT (Pelotas, 1937, 4 p.).
404	Loló e Tutu		1937	Cortina radiofônica e teatral. Tem texto datilografado na SBAT (Pelotas, 1937, 4 p.).
405	Não quis trabalhar		1937	Cortina.

406	O baile da Marcolina
407	Sônia ou O homem que voltou do passado
408	Julião da Glória
409	O mistério da casa grande
410	Adão, Eva e outros membros da família
411	Noé e os outros
412	Arco da velha
413	Caso perdido
414	Imaginação

Álvaro Moreyra (Álvaro Maria da Soledade Pinto da Fonseca Velhinho Rodrigues Moreira da Silva)
Porto Alegre, RS, 23/11/1888 - Rio de Janeiro, RJ,
12/09/1964 (7:1109).

1937	Idem.
1946	Drama (7:1077 e 21:320). Em 11:359 consta como "Sônia", comédia em três atos, sem data. Representada por amadores no Teatro Sete de Setembro, de Rio Grande, em 17/03/1946 (21:320). Tem edição da e na SBAT (comédia em 3 atos, Rio de Janeiro: SBAT, 1949, 50 p.), na qual consta que a peça foi representada, pela 1ª vez, em 11/03/1946, no Teatro Sete de Setembro, da cidade de Rio Grande, pela Companhia Nino Nello. A edição apresenta várias críticas da peça.
1946	Comédia, em 3 atos. Tem texto datilografado na SBAT (s/d, 39 p.). 26 JAN 1946 é a data do carimbo que atesta o recebimento da peça pela SBAT.
?	Drama, de temática espírita, em 3 atos (adaptação de "Ranja do silêncio", de Paul Bodier). Tem texto datilografado na SBAT (Pelotas, RS, s/d, 39 p.).
1925	Comédia. Na orelha da edição do SNT (1959), consta: "Esta comédia é de 1925, época em que, por exemplo, 'duzentos contos' era uma quantia 'vultuosa'". Estreou no Cassino Beira-Mar, do Rio, a 10/11/1927 (11:369). Em Porto Alegre, foi representada em 1938 (14:96). Foi publicada, pela 1ª vez em livro, no Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1929. Em Porto Alegre, teve edição pelo IEL (1989). 11:369 informa que a peça foi publicada na <i>Ilustração Brasileira</i> , Rio, março e abril de 1922. Consultamos as edições desses dois meses e constatamos que, nelas, o autor publicou, respectivamente, dois contos de uma página cada um (capa), intitulados <i>As fadas</i> e <i>Mãos postas</i> .
1927	Comédia. Representada no Teatro João Caetano, do Rio de Janeiro, em 1927 (21:331).
1927	Comédia (11:369). Em 21:331, consta como <i>Espetáculo do "Arco da Velha"</i> , revista teatral com música de H. Tavares, representada no Teatro Cassino, RJ, em 31/12/1927 e 03/01/1928. Na <i>Revista de Teatro</i> , de setembro - outubro de 1964, p. 11, consta como " <i>Arco da velha, jardim sem grades</i> ".
1927	Peça sem classificação. Na <i>Revista de Teatro</i> , de setembro-outubro de 1964, p. 11, consta entre as "aparências rápidas".
1927	Idem

415	Não é os outros
416	História de Sinhá moça
417	Circo
418	Jardim sem grades
419	Cabaré, café, sarau e etc. e tal
420	Cocaína
421	Não pode
422	Genoveva
423	Escola de cinismo

Dolival Dias Corrêa de Moura
Porto Alegre, RS, 10/01/1879 - Porto Alegre, RS,
06/12/1942 (21:334).

1927	Fantasia. Música de Antônio Lago. Segundo a <i>Revista de Teatro</i> , de setembro-outubro de 1964, p.11.
1927	Pantomima. Música de Hekel Tavares. Segundo a <i>Revista de Teatro</i> , de setembro-outubro de 1964, p.11.
1932	Pantomima musicada. Representada no Teatro Glória, do Rio de Janeiro, pelo Teatro de Brinquedo, em 22/05/1932 (21:332)
?	Comédia (11:369).
?	Peça sem classificação. Consta no catálogo on-line da SBAT.
?	Peça sem classificação. Consta no catálogo on-line da SBAT. Em 21:331, aparece classificada como "Crônicas". Rio de Janeiro: Pimenta de Melo & Cia., 1924, 104 p.
1908	Revista teatral, com música, representada pela Soc. Dramática "Filhos de Talia", de Porto Alegre, em 18/10/1908 (21:334).
1909	Comédia em versos. Representada pelo mesmo conjunto da peça anterior, em 03/10/1909 (21:334).
1945	Comédia. Representada pelo "Teatro Anchieta", de Porto Alegre, com direção de Renato Viana, em julho de 1945 (21:223).

424	Adorável impostora	<p style="text-align: center;">Gastão Nogueira Goresse Porto Alegre, RS, 15/11/1921 (7:1154). Em 21:222, o sobrenome aparece grafado "Gorrese".</p>	1955	Comédia. 1955, 97 p. datilografadas, SNT, Rio de Janeiro (21:223).
425	A pateta manda brasa		?	Peça Infanto-juvenil, em 2 atos. Tem texto datilografado na SBAT (s/d, 30 p).
426	O gato de botas setenta		?	Infantil. Tem texto datilografado na SBAT (s/d, 18 p.).
427	O segredo da bruxa		?	Infantil. Tem texto datilografado na SBAT (s/d, 35 p.).
428	Médico à força		?	Comédia. Consta no catálogo on-line da SBAT.
429	Um Judas insonte	<p style="text-align: center;">Zeno Cardoso Nunes São Francisco de Paula, RS, 15/08/1917 (21:113).</p>	1939	"Ato Teatral Ingênuo-filosófico". Publicado em 1985.
430	Obrigação de amar	<p style="text-align: center;">Fernando Sousa do Ó Areias, PB (ou PE) , 1896 - Santa Maria, RS, 1984 (1:128 e 7:1173). O nascimento, para 21:343: Areias Paraíba do Norte, 30/05/1896.</p>	1935	Drama. Publicado em Santa Maria: Livraria Comercial, 1935, 44 p. (21:343).
431	Aposta		1938	Peça sem classificação (1:128 e 7:1173).
432	Antônio Conselheiro	<p style="text-align: center;">Andradina América de Andrade e Oliveira Porto Alegre, RS, 12/06/1878 - São Paulo, SP, 19/06/1935 (11:382).</p>	1902	Drama histórico, inspirado no episódio de Canudos. Estreado por amadores do Centro Artístico "Furtado Coelho", de Porto Alegre, em 12/11/1902 (1:41; 7:180, 10:401 e 20:344).
433	O gaúcho	<p style="text-align: center;">Francisco de Assis Pacheco Neto Itu, SP, 08/01/1865. Residiu durante algum tempo no RS (21:359).</p>	1903	Peça de costumes rio-grandenses, representada pela Cia. Assis Pacheco, em Bagé, em 20/02/1903 (21:360).
434	O inquilino do apartamento 17	<p style="text-align: center;">Circe Moraes Palma Porto Alegre, RS, 24/03/1913 (21:362).</p>	1942	Drama. Transmitido pela Rádio Cultura de Pelotas, em 1942 (21:362).
435	O assassinato de Dona Heloísa		1942	Peça policial. Radiofonizada pela mesma Rádio, em 1942 (21:362).
436	O crime da Rua Buarque de Macedo		1942	Peça radiofônica. Transmitida pela mesma Rádio, em 1942 (21:362).
437	O avião sinistro		1942	Idem.
438	O detetive moribundo		1943	Peça adaptada de Conan Doyle. Transmitida pela Rádio Cultura de Pelotas, em 1943 (21:362).

439	A ceia dos prontos	Armando Paradedda Pelotas, RS, 04/04/1900 (21:362).	1918	Paródia-comédia, em 1 ato. 1ª Ed. S/data (1918), 11 p. S/Editora e S/Local. Nota: Na folha de rosto consta: "Escrita especialmente para ser representada pelo Grêmio Acadêmico Jurídico, em prol da Faculdade de Direito de Pelotas" (21:362).
440	Canabarro e a lição de Porongos		1945	Peça sem classificação. Original datilografado encontra-se na Biblioteca do CAD, Porto Alegre (21:362).
441	Canalha das ruas	Ari Machado Pavão Bagé, RS, 23/11/1900 (21:364).	1922	Burleta, em parceria com Marques Porto. Representada no Teatro São José, Rio de Janeiro, em 07/04/1922 (21:364).
441	Cabocla bonita		1923	Burleta, em parceria com Marques Porto. Representada no Teatro Recreio, RJ, em 01/05/1923 (21:364). Na cópia que obtivemos junto à SBAT consta apenas o nome de Marques Porto.
443	Mão na roda		1925	Revista, em parceria com Marques Porto. Representada no Teatro São José, Rio de Janeiro, em 25/09/1925 (21:364).
444	Comidas, meu santo		1925	Revista, em parceria com Marques Porto. Representada no Teatro Recreio, Rio de Janeiro, em 04/06/1925 (21:364).
445	Verde e amarelo		1925	Revista. Representada no Teatro São José, Rio de Janeiro, em 27/03/1925 (21:364).
446	Mineiro de botas		1929	Revista, em parceria com Marques Porto e Luís Peixoto. Representada no Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, em 06/09/1929 (21:364).
447	O último sonador		1931	Comédia. Representada pela Cia. Procópio Ferreira, no Teatro Trianon, Rio de Janeiro, em 10/07/1931 (21:364).
448	Frente única		1932	Revista, em parceria com Luís Peixoto. Representada no Teatro Recreio, Rio de Janeiro, em 29/04/1932 (21:364).
449	Sinhá Flor		?	Opereta, em parceria com Patrocínio Filho. Representada no Rio de Janeiro (21:364).
450	O álcool		Antônio Marques Pinheiro Rio Pardo, RS, 31/03/1881 - Rio de Janeiro, RJ, 20/02/1936 (11:420 e 21:377).	1913
451	A renúncia	1920		Drama (7:1263). Drama em 1 ato, representado pela Cia. Itália Fausta, no Teatro Carlos Gomes, Rio, em 28/05/1920 (21:377). Na <i>Ilustração Brasileira</i> , n° 94, de 16 de abril de 1913, p. 136, tem uma crítica nada abonadora da peça.
452	A lei suprema	1929		Drama, em três atos (11:420). Quem informa a data é 7:1263 (para quem o nome da peça é <i>Lei suprema</i>).
453	Um plano	1930		Sainete, de 1930 (7:1263). Para 11:420, peça em um ato.

454	Se fosse assim		1930	Entreato, de 1930 (7:1263). Para 11:420, peça em um ato.
455	Um como tantos		?	Comédia (7:1263).
456	Ao pôr do sol		?	Drama (7:1263). Para 11:420, peça em um ato.
457	A mão negra		?	Revista, com José do Patrocínio F (7:1263).
458	Saturno		?	Peça sem classificação, em um ato (11:420).
459	O perdão ou Cristo e a adúltera		?	Peça sem classificação, com Rafael Pinheiro (7:1263).
460	O milagre	<p style="text-align: center;">Aurélio Afonso Porto Cachoeira do Sul, RS, 25/01/1879 - Rio de Janeiro, RJ, 01/09/1945 (7:1303).</p>	1906	Drama. Santa Maria, 1908 (11:430 e 7:1303). Para 21:388, peça dramática em verso. Porto Alegre: Livraria Globo, 1906, 42 p.
461	Pátria		1917	Drama patriótico, em três atos. Escrito em São Leopoldo, em 1917, e publicado em Porto Alegre: Editora d'O <i>Independente</i> , 1918, 53 p. (21:388, 11:430 e 7:1303). No IHG do RS tem exemplar.
462	Cangote cheiroso		1920	Revista. Para 7:1303 e 21:386, a Revista seria de 1927. Representada no Teatro Recreio, Rio de Janeiro, em 08/12/1927 (21:386). Tem texto manuscrito na SBAT (71 p.), em cuja última página consta: Dezembro de 1920. Em parceria com Luiz Peixoto.
463	Canalha das ruas		1922	Burleta, em parceria com Ari Pavão, estréia do autor, no Teatro São José, Rio de Janeiro, a 07/04/1922 (11:431-2 e 21:385).
464	Cabocla bonita		1923	Burleta, em parceria com Ari Pavão (7:1303 e 11:402). Representada pela Cia. Otília Amorim, no Teatro Recreio, RJ, em 11/05/1923 (21:385). Tem texto datilografado na SBAT (2 atos, s/d, 42 p.).
465	Penas de pavão		1923	Revista, com Afonso de Carvalho (7:1303 e 11:158)
466	À la <i>garçonne</i>		1923	Revista, com Afonso de Carvalho (11:158). Representada no Teatro Recreio, RJ, em 30/05/1923 (21:385). Para 7:1303 a Revista é de 1924.
467	Minha terra tem palmeiras		1923	Revista, com Afonso de Carvalho (7:1303) Para 11:159, Burleta, de 1924. Para 21:385, Burleta, representada no Teatro Recreio, RJ, em 13/10/1923.
468	A botica do Anacleto		1923	Revista. Representada no Teatro Recreio, RJ, em 12/07/1923 (21:385). Para 11:431, o nome é <i>Botica do Anacleto</i> .
469	Secos e molhados		1924	Revista, com Luis Peixoto (7:1303 e 21:386). Representada no Teatro São José, RJ, em 13/11/1924 (21:386).
470	Comidas, meu santo		1925	Revista (11:402). Quem informa a data é 7:1303. Representada no Teatro Recreio, RJ, em 04/06/1925 (21:386). Tem texto datilografado na SBAT (Rio de Janeiro, 1925, 98 p. Revista em 2 atos, em parceria com Ary Pavão).

471	Mão na roda
472	A mulata
473	Guerra ao mosquito
474	Entra no cordão
475	Verde e amarelo
476	Pirão de areia
477	Chanchada
478	Prestes a chegar
479	Paulista de Macaé
480	Muito me contas
481	Ninguém não viu
482	Não quero saber mais dela
483	O Bagé
484	Miss Brasil
485	Rabo de saia
486	Melo das crianças
487	Microlândia

1925	Revista, com Ari Pavão (11:402). Quem informa a data é 7:1303. Representada no Teatro São José, RJ, em 25/09/1925 (21:386).
1925	Revista (7:1303). Para 21:386, o nome da peça é <i>Mulata</i> . Representada no Teatro Recreio, RJ, em 19/03/1935 (21:386).
1925	Revista, com Luis Peixoto (7:1303). Para 21:387, a peça foi representada no Teatro Carlos Gomes, RJ, em 31/05/1929.
1925	Revista, com Antonio Quintiliano (11:441). Quem informa a data é 7:1303. Representada no Teatro Recreio, RJ, em 01/02/1925 (21:386).
1925	Revista, com Ari Pavão (11:402 e 21:386). Representada no Teatro São José, RJ, em 27/03/1925 (21:364).
1926	Revista (7:1303). Representada no Teatro São José, RJ, em 07/04/1926 (21:386).
1926	Revista (7:1303). Representada no Teatro Recreio, RJ, em 30/12/1926 (21:386).
1926	Revista, com Luis Peixoto (7:1303).
1927	Revista, com Luis Peixoto (7:1303 e 21:386). Representada no Teatro Recreio, RJ, em 20/05/1927 (21:386).
1927	Revista, com Luis Peixoto e Carlos Bittencourt (7:1303 e 21:386). Representada no Teatro Carlos Gomes, RJ, em 04/09/1927 (21:386).
1927	Revista, com Luis Peixoto (7:1303 e 21:386). Representada no Teatro Recreio, RJ, em 1927 (21:386).
1927	Revista, com Luis Peixoto e Carlos Bittencourt (7:1303). Representada no Teatro Carlos Gomes, RJ, em 19/08/1927 (21:386).
1927	Revista, com Luis Peixoto (7:1303). Parceria com L. Peixoto, João de Deus e A. Neves. Representada no Teatro Recreio, RJ, em 04/08/1927 (21:386).
1928	Revista, com Luis Peixoto (7:1303 e 21:386). Representada no Teatro Recreio, RJ, em 20/12/1928 (21:386).
1928	Revista, com Luis Peixoto e Afonso de Carvalho (7:1303 e 21:386). Representada no Teatro Palácio do Rio, em 20/10/1928 (21:386).
1928	Revista, com Luis Peixoto (7:1303 e 21:386). Representada no Teatro Recreio, RJ, em 16/03/1928 (21:386).
1928	Revista, com Luis Peixoto e Afonso de Carvalho (7:1303 e 21:386). Representada no Teatro Fênix, RJ, em 28/09/1928 (21:386).

488	<i>Cadê as nota?</i>
489	Flor de Sevilha
490	Os saltimbancos
491	Mineiro de botas
492	Pátria amada
493	Banco do Brasil
494	Chora, menina
495	Prata de casa
496	Dá nela
497	Pensão Meira Lima
498	Pau Brasil
499	Dá no couro
500	Vai dar que falar
501	Feira de amostras
502	Ai, Teresa!
503	Se você jurar

José Agostinho Marques Porto
Rio Pardo, RS, 06/01/1897 - São Lourenço, MG,
12/02/1934 (11:431 e 21:385). Para 7:1303 e 21:385, o
nome é Agostinho José e, para 7:1303, o local da morte é
Caxambu, MG.

1928	Revista, com Luis Peixoto (7:1303 e 21:386). Representada no Teatro Recreio, RJ, em 19/06/1928 (21:386).
1928	Opereta (11:431-2). 21:386 informa tratar-se de tradução de texto de E. Reaggio, feita em parceria com Luiz Peixoto, e representada no Teatro Recreio, RJ, em 19/06/1928.
1928	Opereta (11:431-2). 21:386 informa tratar-se de tradução de texto de M. Ordenau, feita em parceria com Luiz Peixoto, e representada no Teatro Recreio, RJ, em 26/04/1928.
1929	Revista, com Luis Peixoto e Ari Pavão (7:1303 e 21:387). Representada no Teatro Carlos Gomes, RJ, em 06/09/1929 (21:387).
1929	Revista, com Luis Peixoto (7:1303 e 21:387). Representada no Teatro Recreio, RJ, em 12/12/1929 (21:387).
1929	Revista, com Ari Pavão e Luis Peixoto (7:1303). Representada no Teatro Recreio, RJ, em 01/11/1929 (21:387, para quem a parceria é com L. Peixoto).
1929	Revista, com Luiz Peixoto. Representada no Teatro Recreio, RJ, em 24/12/1929 (21:387).
1929	Revista, com Luis Iglesias. Representada no Teatro Rialto, RJ, em 1929 (21:387). Para 7:1303, a peça seria de 1931.
1930	Revista, com Luiz Peixoto. Representada no Teatro Recreio, RJ, em 24/01/1930 (21:387). Tem texto datilografado na SBAT (Rio de Janeiro, 1930, 96 p.).
1930	Revista. Representada no Teatro Recreio, RJ, em 12/12/1930 (21:387).
1930	Revista, com Luiz Peixoto. Representada no Teatro Recreio, RJ, em 30/04/1930 (21:387).
1930	Revista, com Luis Peixoto. Representada no Teatro Recreio, RJ, em 30/07/1930 (21:387).
1930	Revista, com Luis Peixoto. Representada no Teatro João Caetano, RJ, em 13/09/1930 (21:387).
1931	Revista, com Mário Nunes, Paulo Orlando e Milton Amaral. Representada no Teatro Recreio, RJ, em 15/08/1931 (21:387).
1931	Revista, com Ari Barroso e Vitor Pujol (7:1303 e 21:387). Representada no Teatro Recreio, RJ, em 19/09/1931 (21:387).
1931	Revista, com Luis Peixoto e Nogueira Porto (7:1303). Para 21:387, a parceria é apenas com L. Peixoto. Peça representada no Teatro Recreio, RJ, em 15/12/1931 (21:387).

504	É do balacubaco
505	O que o príncipe não viu
506	Flor da favela ou A malandragem
507	Segura esta mulher
508	Brasil do amor
509	A melhor das três
510	Amorzinho
511	O armistício
512	Alô, boy
513	Brasil da gente
514	Frente única
515	Mossoró, minha <i>nega</i>
516	Ri... de palhaço ou no país do carnaval
517	Disso é que eu gosto
518	A louca
519	Intrigas da oposição
520	Cachorro quente

1931	Revista, com Ari Barroso e Vítor Pujol (7:1303). Para 11:431-2 e 21:387, o nome é <i>É de balacubaco</i> . Representada no Teatro Recreio, RJ, em 25/06/1931 (21:387).
1931	Revista (7:1303).
1931	Revista. Para 21:387, <i>Flor da favela ou A malandragem</i> . Para 7:1303, <i>Malandragem ou flor de favela</i> . Representada no Teatro Recreio, RJ, em 27/02/1931 (21:387).
1932	Revista, com Ary Barroso e Velho Sobrinho (7:1303, 11:431-2 e 21:388). Representada no Teatro Alhambra, RJ, em 13/01/1932 (21:388). Tem texto datilografado na SBAT (RJ, 8/1/1933, 36 p.).
1932	Revista, com Ari Barroso (7:1303 e 21:387). Representada no Teatro Recreio, RJ, em 14/05/1932 (21:387).
1932	Revista, com Ari Barroso (7:1303). Parceria com Ari Barroso e Carlos Cavaco. Representada em 05/10/1932 (21:387).
1932	Revista (7:1303).
1932	Revista, com Carlos Cavaco e Ary Barroso (7:1303 e 21:387). Representada no Teatro Recreio, RJ, em 05/10/1932 (21:387).
1932	Revista. Representada no Teatro Trianon, RJ, em 05/10/1932 (21:387).
1932	Revista, com Ari Barroso e Gastão Penalva (7:1303 e 11:431-2). Para 21:387, a parceria é com Velho Sobrinho e Gastão Penalva, com música de Ari Barroso. Representada no Teatro Serrador, RJ, em 30/12/1932 (21:387).
1932	Revista, com Ari Pavão (11:402). Em 21:365, a Revista, representada pela Cia. A. Neves, no Teatro Recreio, RJ, em 29/04/1932, consta como sendo de Ari Pavão, em parceria com Luís Peixoto.
1933	Revista, com Ari Barroso (7:1303).
1934	Comédia musical. 7:1303, que classifica a peça como "Revista" e a denomina <i>Ride palhaço</i> , informa tratar-se de parceria com Paulo Orlando. Consta no catálogo on-line da SBAT.
?	Revista, com Luiz Peixoto. Tem texto datilografado na SBAT (Porto Alegre, 17/5/1950). Deixamos de consignar a data, já que o autor morreu em 1934.
?	Peça sem classificação (11:431-2). Existe peça homônima de Aquiles Varejão (RJ, 1862) (11:553).
?	Peça sem classificação (11:431-2).
?	Peça sem classificação, com Antonio Quintiliano (11:441).

521	Manda quem pode		?	Idem.
522	Farra		?	Peça sem classificação (7:1303).
523	<i>Cumparcita</i>	Sueli de Freitas Prunes Alegrete, RS, 12/01/1912 - Porto Alegre, RS, 20/11/1968 (21:401).	1937	Alta comédia, 1937 (?), representada por amadores no Teatro São Pedro, de Porto Alegre (21:401).
524	Rosais	Antonio de Oliveira Ramos Porto Alegre, RS, 18/09/1865 - Blumenau, SC, 03/08/1920 (21:414). Para 11:443, o autor teria nascido em 09/1905.	?	Drama (11:443).
525	A filha do padre Anselmo		?	Idem.
526	Maria e o artista		?	Idem.
527	As duas vítimas		?	Idem.
528	Os dois médicos		?	Idem.
529	O outro		?	Drama (21:414).
530	Tio Afonso	Arlindo Estevão Ramos Porto Alegre, RS, 08/10/1898 (11:443).	?	Peça sem classificação, em três atos (11:443).
531	No redemoinho da vida		?	Idem.
532	A caixeirinha do Sloper		?	Idem.
533	A vida triste de um rapaz alegre		?	Idem.
534	Mas como?		?	Burleta, em dois atos (11:443).
535	Palavras cruzadas		?	Burleta (11:443).
536	O pistolão	José de Castro Maigre Restier Jr. Livramento, RS, 21/04/1896 - Rio de Janeiro, RJ, 1954 (21:421).	1916	Revista, com I. Raposo. Representada no Teatro São José, RJ, em 04/10/1916 (21:421).
537	Corrida de ganso		1917	Revista, com C. C. Bitencourt. Representada no Teatro São José, RJ, em 30/08/1917 (21:421).
538	A letrada	Alarico Herculano de Sampaio Ribeiro Cachoeira do Sul, RS, 07/10/1876 - Cachoeira do Sul, RS, 02/10/1905 (21:423).	1901	Comédia, em um ato. Representada pela Sociedade Dramática "Luso-brasileira", no Teatro São Pedro, de Porto Alegre, em 08/09/1901 (21:423).
539	A farsa		1903	Drama. Representado pela Sociedade Dramática Porto-alegrense, no Teatro São Pedro, em 24/01/1903 (21:428). 11:240 informa que o Teatro Municipal do Rio foi inaugurado em 1909, com uma série de espetáculos, entre eles <i>A farsa</i> , de Arthur da Rocha. Três atos, representada no Teatro Municipal, a 01/03/1913 (11:458 e 9:93-4). Para 19:99, trata-se drama encenado em 1916. Vejamos o que diz <i>A Ilustração Brasileira</i> : "Peça apresentada no Elephante branco, do Rio, em fevereiro de 1913 (n° 90, 16/02/1913, p. 68); "O Municipal, antes talvez que esta se leia, dará a segunda récita de assinatura com a peça - <i>A Farça</i> , do Dr. Pinto da Rocha, autor teatral conhecido e aplaudido em <i>Talitha</i> (n° 91, março de 1913, p. 87). Na edição de abril de 1913 (n° 93, p. 119), <i>A Ilustração Brasileira</i> apresenta fotos de cenas da peça e do autor.

540	Serenata das flores
541	Talitha
542	Vanissa
543	Visão de Colombo
544	Os meus olhos em Leitão
545	Ave-Maria
546	A estátua

Arthur Pinto da Rocha (aparece também como Artur).
Rio Grande, RS, 26/12/1864 - Rio de Janeiro, RJ,
18/07/1930 (11:458). Para 14:62 e 21:428 o ano do
nascimento é 1862.

1905	Atto em versos. Estreado em Porto Alegre, no Teatro São Pedro, em 1905 (19:99). Entreato em verso, representado no TSP, pela Cia. Eduardo Vitorino, em 21/08/1905 (21:428).
1906	Evangelho em 3 atos. Publicado em Porto Alegre: Livraria Americana, 1908. Representado, pela primeira vez, no Apolo, RJ, a 17/08/1906 (11:458). Em Porto Alegre, foi levada à cena em 1907 (14:62). No mesmo ano, foi encenada em Pelotas (14:65). <i>Talitha</i> voltaria a ser representada em Porto Alegre, no TSP, em 1908; em Alegrete, pelo Grupo Dramático 22, por volta de 1926 (1:116); novamente no TSP, em 1933 (14:101); e, em Caçapava do Sul, em 1940 (1:122).
1908	Drama (1:106). Representado no Teatro São Pedro, em 1908 (14:70) Voltou a ser encenado, em Rio Grande, em 1909 (19:99). "No 'Dia da Pátria' (expressão que foi criada posteriormente), a Cia. Dramática Francisco Santos apresentou a peça <i>Vanissa</i> , em Uruguaiana, conforme diz <i>A Nação</i> , de 11/09/1910, jornal que estampa também uma crítica da peça e do espetáculo; e do mesmo autor, o drama <i>Talita</i> " (1:106).
1908	Poema dramático (11:458). Publicado em Porto Alegre: Of. Gráfica Livraria Americana, 1908, 37 p. (21:428-9).
1910	Peça sem classificação. "Uma das artistas da época [1910], Rosenda Machado, em entrevista a José Luiz Freitas [autor de <i>Triunfo na história do Rio Grande do Sul</i> . Porto Alegre: EMMA, 1963], diria mais tarde que o Teatro [Sant'Ana, de Triunfo] foi inaugurado com a peça <i>Os meus olhos em leitão</i> , em homenagem a Artur Pinto da Rocha" (1:172-3).
1913	Entreato em verso. Representado pela Cia. Maria Falcão, no Teatro Trianon, RJ, em 03/04/1916 (21:429). Também para 19:99, a peça seria de 1916. A mesma, porém, é anterior a 1913: "... o doutor Pinto da Rocha, autor de <i>Thalita</i> e <i>Ave Maria</i> ..." - <i>A Ilustração Brasileira</i> , nº 90, 16 de fevereiro de 1913, p. 68.
1916	Drama (19:99). "Em 1917, Gomes Cardim, à frente da Cia. Dramática, organizada em SP, estabeleceu-se no RJ. Preocupado com bom teatro, e sobretudo com o teatro nacional, encenou, entre outras, <i>A estátua</i> , de Pinto da Rocha (11:241). Representado no Teatro Palace, RJ, em 07/12/1918 (21:429).

547	Entre dois berços	<p align="center">Guilhermina Johnson Rocha Livramento, RS, 04/03/1884 - Rio de Janeiro, RJ, 18/08/1938 (21:432).</p>	1920	Drama (19:99). Representado no Teatro República, RJ, em 1920 (11:458 e 21:429).
548	Dilema		1920	Drama. Representado no Teatro Municipal do Rio, em 27/12/1920 (11:458 e 9:95). Representado pela Cia. Itália Fausta, no Teatro Municipal do Rio, em 27/10/1920 (21:429).
549	Contrastes		1928	Diálogo em verso (19:99).
550	Volúpia		1914	Peça sem classificação (9:175 e 21:432)).
551	Quarto separado		1915	Comédia. Tradução de comédia de Pierre Weber. Representada no Teatro Recreio, RJ, em 30/05/1915 (21:432).
552	A ressaca		1916	Peça sem classificação (21:432)
553	O dominó negro		1916	Idem.
554	O caradura		1918	Fantasia musical. Representada no Teatro São José, RJ, em 05/07/1918 (21:432).
555	Perereca		1921	Revista. Representada no Teatro São Pedro, RS, em 20/09/1921 (21:432).
556	Farrapos		<p align="center">Félix Contreiras Rodrigues Bagé, RS, 14/01/1884 - Bagé, RS, 08/05/1960 (21:436).</p>	1935
557	Gaúchos	1935		Drama, em três atos (11:462). Representado pelo Grupo de Amadores Teatrais "Piá do Sul", de Porto Alegre, no Teatro São Pedro, em 12/09/1935 (21:436).
558	Rosas malditas	<p align="center">Inocência José Romero Santa Vitória do Palmar, RS, 1887 - Taquari, RS, 1933 (1:75). Para 21:439, a data de nascimento é 17/03/1887, e o local e data de morte são: Porto Alegre, RS, 05/01/1933.</p>	1923	Drama (1:75). Publicado em Porto Alegre: Livraria do Globo, 1923, 99 p. (21:439).
559	A rainha-mãe		1915	Burleta Revista, com Arlindo Leal, segundo lista de peças do autor inserida na edição de <i>Dr. João André, médico e operador</i> , de 1925. Burleta representada no Teatro São Pedro, RJ, em 05/03/1915 (21:441).
560	Nossa terra		1917	Comédia, em três atos Representada, pela primeira vez, pela Companhia Leopoldo Fróes, no Teatro Trianon, RJ, em 23 de julho de 1917. A 2ª edição (Rio de Janeiro: Braz Lauria, 1917, 161 p.) vem precedida de artigo de João do Rio, publicado n' <i>O Paiz</i> , em 24/07/1917. Segundo 11:465-6, "comédia em três atos, representada no Trianon, a 23/07/1927". Segundo 9:167, "peça de estréia do autor".

561	O declive
562	Longe dos olhos
563	Os sete pecados
564	As pastorinhas
565	A filha da dona da pensão
566	Levado da breca

1917	A peça, sem classificação, é citada no prefácio que João do Rio escreveu para <i>Nossa terra</i> , comédia apresentada e publicada em 1917. Na edição de <i>Dr. João André, médico e operador</i> , de 1925, ela consta na lista de peças "a representar".
1919	Comédia, em três atos. Representada, pela primeira vez, em 08/08/1919, no Teatro Trianon, RJ, pela Cia. Leopoldo Fróes. Foi publicada, duas vezes, no Rio de Janeiro: Editor Braz Lauria, 1919, 180 p. e Ed. Minerva, 1945, 97 p.
1920	Comédia, com música de M. Grau. Representada no Teatro Cassino, RJ, em 15/05/1920 (21:441).
1920	Opereta, em três atos. Consta na lista de peças do autor, inserida na edição de <i>Dr. João André, médico e operador</i> , de 1925. Burlata representada pela Cia. Nacional de Melodramas, no Teatro São Pedro, RJ, em 18/03/1920 (21:441).
1921	"No Phenix, tivemos um novo original de Abbadie de Faria Rosa: <i>A filha da dona da pensão</i> , que agradou em cheio, ficando no cartaz muito tempo. <i>A filha da dona da pensão</i> é, talvez, o melhor trabalho do feliz autor do <i>Longe dos olhos</i> ... A troupe de Leopoldo Fróes, com ele à frente, deu uma excelente interpretação a esses três atos bem movimentados, bem vividos" (<i>Ilustração Brasileira</i> , Ano 8, nº 8, abril de 1921, sessão "Theatro"). "A peça do Sr. Abadie Faria Rosa é uma burleta ingênua e desprezível, em que o autor, já conhecido de outros trabalhos, não teve maiores preocupações de perfeição técnica, nem cuidados literários especiais, arranjando um fio de intriga, tanto quanto possível verossímil, para emoldurar uns tantos quadros conhecidos, com as figuras obrigatórias e tradicionais da vida de pensão, tão peculiarmente nossa. A peça é escrita sobretudo com bom humor e, como procura reproduzir hábitos nossos, bem sabidos, desperta interesse e desata o riso" (<i>Ilustração Brasileira</i> , Ano 8, nº 9, maio de 1921, sessão "Theatro").
1922	Comédia, em três atos. Consta na lista de peças do autor, inserida na edição de <i>Dr. João, médico e operador</i> , de 1925. <i>Levada da breca</i> , comédia representada no Teatro Trianon, RJ, em 05/04/1922. Publicada no Rio de Janeiro: Agência de Publicações Brás Lauria, 1923, 242 p. (21:441).

567	Entrou de caixeiro e saiu de sócio
568	Libélulas do amor
569	Dr. João André, médico e operador
570	Soldadinhos de chumbo
571	A sereia
572	Foi ela quem me beijou
573	Dentro da noite
574	O líder da maioria
575	Sangue gaúcho
576	Chora que passa

Alexandre **Abadie de Faria Rosa**
Pelotas, RS, 23/08/1889 - Rio de Janeiro, RJ, 10/01/1945
(21:440).

1923	1/2 Ato cômico. Consta na lista de originais do autor, na edição de <i>Dr. João André, médico e operador</i> , de 1925. Segundo 11:465-6, "meio ato cômico. Rio de Janeiro: Ed. Telmagráfica, 1944". Tem exemplar na FUNARTE. Rio de Janeiro: Secção Telmagráfica, 1923, 20 p. Abaixo do título da peça, consta: "1/2 ato cômico. Primeira representação no 'Trianon', em 5 de dezembro de 1923".
1924	Burleta, em três atos. Consta na lista de peças do autor, inserida na edição de <i>Dr. João André, médico e operador</i> , de 1925. <i>As libélulas do amor</i> , comédia musicada de G. L. Schlede, representada pela Cia. Brasileira de Comédia, no Teatro Trianon, RJ, em 20/02/1924 (21:441).
1925	Comédia em três atos, representada pela primeira vez no Teatro Rialto, RJ, em 1º/10/1925, pela Cia. Jayme Costa - Belmira de Almeida. Publicada no Rio de Janeiro: Braz Lauria - Editor, 1925.
1925	Comédia, em três atos. Consta na lista de peças do autor, inserida na edição de <i>Dr. João André, médico e operador</i> , de 1925.
1925	Opereta, em três atos, segundo a mesma lista citada na nota anterior.
1926	Comédia, em 3 atos. Tem exemplar na FUNARTE. Rio de Janeiro: SBAT, 1933, 79 p. Abaixo do título da peça, consta: "Representada pela primeira vez no dia 3 de agosto de 1926, no Theatro Cassino do Rio de Janeiro, pela Companhia Jayme Costa".
1927	Revista, com música de Assis Pacheco. Representada no Teatro Fênix, RJ, em 28/01/1927 (21:441).
1928	<i>O leader da maioria</i> . Comédia em três atos. Representada pela Cia. Leopoldo Fróis, no Teatro Glória, RJ, em 11/09/1928 (21:442). Publicada no Rio de Janeiro: Braz Lauria [1928], 93 p. Tem exemplar na FUNARTE.
1930	Comédia, em 3 atos. Representada no Teatro Cassino, RJ, em 30/11/1930 (21:442). Tem exemplar na FUNARTE. Rio de Janeiro: SBAT, 1931, 62 p. Abaixo do título, consta: "Representada a primeira vez no Theatro Cassino do Rio de Janeiro, pela Companhia Brasileira de Comédias, em a noite de 13 de Novembro de 1930".
1930	Revista. Representada no Teatro Recreio, RJ, em 10/04/1930 (21:442).

577	Nada de novo na frente		1931	"Comédia-fantasia-revista", parceria de Gastão Tojeiro, representada no Teatro Recreio, RJ, em 12/06/1931 (21:442).
578	A estrada dos deuses		1931	Comédia. Representada no Teatro João Caetano, Temporada Oficial de Comédia, RJ, em 14/08/1931 (21:442).
579	As três meninas da casa		1934	Comédia. Representada no Teatro Rival, RJ, em 30/11/1934 (21:442).
580	Crepúsculo		1940	Comédia, em três atos. Rio de Janeiro, 1941 (11:465-6). Representada pela Cia. Jaime Costa, no Teatro Rival, RJ, em 11/09/1940 (21:442). Tem exemplar na FUNARTE. Rio de Janeiro: Edição da SBAT, 1941, 73 p.
581	Suicídio por amor		1940	Comédia. Representada pela Cia. F. Ferreira, RJ, em 1940 (21:442).
582	A mulher e os espelhos		?	Comédia. Tem texto datilografado na FUNARTE (s/d, 100 p., parte manuscrita; parte, datilografada).
583	Elas...		?	Revista (11:465-6).
584	Miséria, esperança e fortuna	Inocência Borges da Rosa	1906	Peça sem classificação. A encenação marcou a estréia, em 15/09/1906, do Grêmio Dramático Beneficente Casimiro de Abreu, de Passo Fundo (1:140).
585	Dívida de amor	Otelo Rodrigues da Rosa Montenegro, RS, 18/07/1889 - Porto Alegre, RS, 04/12/1956 (21:444).	1908	Drama. O <i>Taquariense</i> (25/04/1908): "Em sua estada aqui, assistiu à representação de seu belo drama <i>Divida de amor</i> , primeira tentativa que faz nesse difícil gênero de literatura". (O espetáculo foi assistido a 14 daquele mês. O pseudônimo do autor: Petrônio). (1:163).
586	Roquezinho, o protegido do Pe. Roque Gonzáles	Lidvino Santini Caxias do Sul, RS, 06/08/1900 - São Leopoldo, RS, 10/07/1963 (21:459).	1935	Drama juvenil. 1ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1935, 48 p. 2ª ed. 1946, mesma editora (21:460).
587	O triunfo de Anchieta		1935	Drama juvenil. 1ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1935, 31 p. 2ª ed. 1958, mesma editora (21:460).
588	<i>Die Zwillinge</i> (Os gêmeos)		1903	Todas as suas peças foram representadas em língua alemã (21:471). Drama representado por Seminaristas em São Leopoldo, em 1903 (?) (21:471).
589	<i>Die Grosse</i> (A sorte grande)		1903	Idem.
590	<i>Der Rechter Vetter</i> (O primo certo)		1905	Representado por Seminaristas, em São Leopoldo, em 1905 (?) (21:471).
591	<i>Treu Bisi in den Tod</i> (Fiel até a morte)		1905	Idem.
592	<i>Der Schatzgräber</i> (O escavador de tesouros)	Ambrósio Schupp Montbauer, Alemanha, 26/05/1840 - Porto Alegre, RS, 1914. Veio para o RS em 1874.	1907	Representado por Seminaristas, em São Leopoldo, em 1907 (?) (21:471).

593	<i>Der Sternwirt</i> (O estalajadeiro da estrela)		1907	Idem.
594	<i>Hereingefaller</i> (Logrado)		1909	Representado por Seminaristas, em São Leopoldo, em 1909 (?) (21:471-2).
595	Uma noite de tempestade	João Selister Gravataí, RS, 30/08/1902 (21:473).	1927	Drama, em três atos, de 1927. A data consta nas "Palavras do autor", da 3ª edição, revista e ampliada: Porto Alegre: Tipografia de Santa Terezinha, 1942, 62 p.
596	Loucuras de um estudante		?	Comédia, em três atos (11:488). Inédita (21:473).
597	Tio Candiota ou O Rio Grande brasileiro	Valdomiro de Almeida Sousa São Gabriel, RS, 21/01/1893 - Porto Alegre, RS, 2/11/1968 (21:494).	1945	Peça sem classificação. Representada, inúmeras vezes, em diversas cidades da zona fronteira do RS, 1945 (21:494).
598	Drama sobre a guerra do Paraguai	Adalberto Pio Souto Rosário do Sul, RS, 10/07/1884 (21:490).	1931	Teatro histórico em versos. Publicado em Porto Alegre: Oficinas Globo, 1931, 69 p. (21:490). Tem exemplar na Biblioteca Central da PUCRS.
599	Senhorita felicidade	Lamartine Ferreira de Souza Santa Maria, RS, 18/11/1897 - Santa Maria, RS, 03/01/1972 (21:493).	1940	Peça sem classificação. De grande êxito em Santa Maria, por volta de 1940 (1:127).
600	Dona futilidade		?	Comédia (21:493).
601	Barafunda		?	Comédia (1:127 e 21:493).
602	Ponaim	Valter Spalding Minas de Carvão do Arroio dos Ratos (Distrito de São Jerônimo), RS, 28/10/1901	1935	Poema dramático, musicado por Vitor Neves. Apresentado no Teatro São Pedro, de Porto Alegre, em 13/12/1935 (21:496). Lenda da Lagoa do Parobé. Poema dramático em um ato e dez cenas, em verso. Porto Alegre: Edição Perigeu, 1954 (tem exemplar no IHG do RS - 11 p.). Ópera regional gaúcha, em um ato (11:532).
603	Amor e justiça	Antonio Stenzel Filho Osório, RS, 08/06/1862 - Osório, RS, 04/11/1933 (21:504).	1911	"Durante muitos anos [Antonio Stenzel Filho] foi o ensaiador do teatro local (Osório), até depois de 1918. (...) Além de <i>Amor e justiça</i> , representado em Osório, a 24 de janeiro de 1911, e várias outras peças" (1:181).
604	O seiano	Padre Ponciano dos Santos Stenzel Conceição do Arroio, RS, 1902 - Rio de Janeiro, RJ, 1987 (1:183).	1935	Peça sem classificação. Encenada no Teatro Paulino Chaves, de Osório (no máximo, em 1935) (1:183).
605	A rajada	Carlos Alberto Ribeiro Tacques Rio de Janeiro, RJ, 19/03/1879 - Porto Alegre, RS, 02/10/1949 (11:534 3 21:506).	1910	Drama. Encenado pelo Grupo Dramático Damasceno Vieira, de Triunfo, no biênio 1910-1911 (1:172). Publicado em Porto Alegre: Tipografia Gutenberg, 1911, 48 p. Tem exemplar na sessão de obras raras da Biblioteca da PUCRS.
606	Sonho extinto		1912	Drama. Representado por amadores, em Porto Alegre, 1912 (?) (21:506).
607	Depois do baile		1912	<i>Lever de Rideau</i> . Representado por amadores, em Porto Alegre, 1912 (?) (21:506-7).
608	Na ponte grande	Múcio Scévola Lopes Teixeira Porto Alegre, RS, 13/09/1857 - Rio de Janeiro, RJ, 1904 (11:540 e 21:511).	1904	Comédia, em três atos. Representada por estudantes em São Paulo, 1904 (11:540 e 21:511).

609	A urucubaca	Porto Alegre, RS, 13/09/1897 - Rio de Janeiro, RJ, 08/08/1928.	1914	Revista de atualidades, em prosa e verso, prólogo e três atos, Rio de Janeiro, 1914 (11:540).
610	O meu pedaço	Aparício Fernando de Brinkerhoff Torelly (Barão de Itararé). Rio Grande, RS, 29/01/1895 - Rio de Janeiro, RJ, 26/11/1971 (21:520).	1931	Revista, com Raul Pederneiras (12:23). 11:404 não cita o nome de Torelly e a peça aparece como "Meu pedaço" (Revista representada no Rialto, em junho de 1931). Revista teatral, parceria com Raul Pederneiras, representada pela Cia. Araci Cortes, no Teatro Rialto, RJ, em 24/06/1931 (21:520).
611	O ultraje	Joaquim Alves Torres Porto Alegre, RS, 05/10/1853 - Porto Alegre, RS, 25/08/1910 (21:520). Para 11:546, o ano da morte seria 1890.	1901	Drama. Representado pela Luso-brasileira, em Porto Alegre, em 04/10/1901 (21:521). <i>Teatro Rio-grandense</i> (contendo as peças <i>O trabalho</i> , drama; <i>O ultraje</i> , drama; <i>A ciumenta velha</i> , comédia). Porto Alegre: Livraria Americana, 1911 (ed. póstuma). Teve nova edição em 1989 (<i>Teatro social</i>).
612	O dever		1901	Drama. Estreado pela S.D.P. Luso-brasileira, no Teatro São Pedro. Porto Alegre, Globo, 1901. Tem exemplar na Biblioteca das Ciências Humanas e Sociais da UFRGS.
613	O trabalho		1903	Drama. 19:103, conta a história. Vide nota da peça <i>O ultraje</i> .
614	Tipos de Porto Alegre		1904	Revista (14:60). Em <i>Teatro social</i> consta "burlesca, música de Pedro Álvares, estreada pela S.D.P. Luso-brasileira, Teatro São Pedro. Porto Alegre, 6 de setembro de 1904".
615	A falha		1904	Drama. Representado pela Luso-brasileira, em 04/10/1904 (21:521). Drama representado pela S.D.P. Luso-brasileira, no Teatro São Pedro, em 4 de outubro de 1905 (<i>Teatro social</i> , p. 20).
616	A ciumenta velha		1905	Comédia (19:103). Vide nota da peça <i>O ultraje</i> .
617	Cabeça e coração		1905	Drama. Representado pela S.D.P. Luso-brasileira, no Teatro São Pedro, em 5 de fevereiro de 1905 (1:41, 14:60, 21:521 e <i>Teatro social</i> , p.20).
618	O lar alheio		1905	Drama. Representado pela Luso-brasileira, P. Alegre, em 04/10/1905 (21:521).
619	Amor à ciência		?	Drama (<i>Teatro social</i> , p. 20).
620	A família Dória		?	Idem.
621	A imaculada		?	Idem.
622	O cometa	?	Comédia. Idem. Peça com esse título foi representada em Taquari, entre 1891 e 1905 (não consta nome do autor) (1:162).	
623	Terra da promessa	Ezequiel Laquintinie Ubatuba Rio Grande, RS, 17/04/1882 - Bonn, Alemanha, 03/03/1954 (21:525).	1910	Drama regional. Publicado em Porto Alegre: Livraria do Globo, 1910, 92 p. (21:525).

624	Uma hora na lua	<p style="text-align: center;">Telmo Dias de Castro Vergara. Porto Alegre, RS, 18/10/1909 - Porto Alegre, RS, 12/12/1967 (21:535).</p>	1932	<i>Uma hora na lua</i> (teatro quasi impossível). Porto Alegre: Of. Gráficas d'A Federação, 1932, 113 p. (em 12:179 consta "quase possível"). Tem exemplar na Biblioteca da PUCRS. Todas os <i>sketches</i> teatrais relacionadas na seqüência integram o livro.
625	Um pierrot		1932	Vide nota na peça anterior.
626	O aparelho de ouvir pensamentos		1932	Vide nota na primeira peça do autor
627	O primeiro poeta		1932	Idem.
628	O cérebro do Dr. Lopes		1932	Idem.
629	Jonas, o profeta sentimental		1932	Idem.
630	Amor		1932	Idem.
631	A camisa do homem infeliz		1932	Idem.
632	História de uma raposa		1932	Idem.
633	Papai Noel e a infeliz		1932	Idem.
634	Tragediazinha		1932	Idem.
635	A alma do filantropo		1932	Idem.
636	O busto do parque		1946	Farsa. Representada pelo Conjunto de Renato Viana, no "Teatro Anchieta", Porto Alegre, 1946 (21:536).
637	O professor dos cadáveres		<p style="text-align: center;">Erico Verissimo Cruz Alta, RS, 1905 - Porto Alegre, RS, 28/11/1975.</p>	1929
638	Noé	1930		Farsa bíblica. Publicada em <i>Fantoches e outros contos e artigos</i> . Porto Alegre: Globo, 1953. Vide nota anterior.
639	A dama da noite sem fim	1930		<i>Sketch</i> teatral. Representado no Instituto de Belas Artes, em 1956 (14:149). Vide nota em <i>O professor dos cadáveres</i> . Em 21:537 aparece como "peça teatral breve", de 1956. Publicado em <i>Fantoches</i> . Porto Alegre: Globo, 1932 e 1972. Vide nota da primeira peça do autor.
640	Os três magos	1931		Farsa breve. Publicada em <i>Fantoches</i> . Porto Alegre: Globo, 1932 e 1972. Vide nota da primeira peça.
641	Como um raio de sol	1932		<i>Sketch</i> teatral. Representado no Instituto de Belas Artes, em 1956 (14:149). Em 21:537 aparece como "peça teatral breve", de 1956. Publicado em <i>Fantoches</i> . Porto Alegre: Globo, 1932 e 1972.

642	O cavalheiro da negra memória		1932	Farsa breve. Publicada em <i>Fantoches</i> . Porto Alegre: Globo, 1932 e 1972. Vide nota da primeira peça.
643	Quarteto sem sol		1932	Farsa breve. Publicada em <i>Fantoches e outros contos e artigos</i> . Porto Alegre: Globo, 1953. Vide nota da primeira peça do autor.
644	Quase 1830		1932	<i>Sketch</i> teatral. Representado no Instituto de Belas Artes, em 1956 (14:149). Em 21:537 aparece como "peça teatral breve", de 1956 (grafada Quase 18,30 Horas). Publicado em <i>Fantoches</i> . Porto Alegre: Globo, 1932 e 1972. Vide nota da primeira peça.
645	Criaturas versus criador		1932	Farsa breve. Publicada em <i>Fantoches</i> . Porto Alegre: Globo, 1932 e 1972. Vide nota da primeira peça.
646	Um dia a sombra desceu		1932	<i>Sketch</i> teatral. Publicado em <i>Fantoches</i> . Porto Alegre: Globo, 1932 e 1972.
647	Pigmaleão		1932	Farsa breve. Publicada na edição de <i>Fantoches</i> . Porto Alegre: <i>Globo</i> , 1932 e 1972.
648	A turba		1932	Farsa breve. Publicada em <i>Fantoches e outros contos e artigos</i> . Porto Alegre: Globo, 1953.
649	A bordo do "Megatério"		1932	Idem.
650	Tragédia numa caixa de brinquedo		1932	Farsa breve. Publicada em <i>Fantoches</i> . Porto Alegre: Globo, 1932 e 1972.
651	Pátria		1937	Pátria - Um brasileiro na Rússia. Teatro. Caxias do Sul: Livraria Rossi, 1937, 35 p. (21:539).
652	Um brasileiro na Rússia		1937	Vide nota anterior. Peça representada por amadores, no Teatro Colombo, de Livramento, em 14/04/1937 (21:539).
653	Caxias em flagrante	Décio Rosa Viana Campos, RJ, 19/09/1909 - Caxias do Sul, RS, 1967 (21:539).	1942	Revista teatral, em parceria musical de B. Moura, João Cosner, A. Moura e C. W. Torres Vale, representada por amadores no Cine-Teatro Guarani, de Caxias do Sul, em 10/12/1942 (21:539). "O clímax do teatro Caxiense ocorreu entre 1935 e 1940, quando até peças locais eram levadas ao palco. Uma delas, <i>Caxias em flagrante</i> , de Décio Viana, tinha dezenas de figurantes, uma orquestra completa, e o sucesso foi absoluto" (1:174-5).
654	Ainda se morre de amor	Arnaldo Damasceno Vieira Porto Alegre, RS, 22/04/1876 - Rio de Janeiro, RJ, 1949 (11:569 e 21:540).	1933	Drama, em um ato, em verso. Rio de Janeiro, 1933 (11:569).
655	A princesa Margarida	João Damasceno Vieira Fernandes Porto Alegre, RS, 06/05/1850 - Salvador, BA, 06/03/1910 (21:186).	1907	Infantil. Peça para se representar em festa infantil, publicada na <i>Renascença</i> , Rio, nº 43, setembro de 1907 (11:569-70 e 21:187).
656	Tinoco diplomata	Raul Augusto de Villeroy Caxias do Sul, RS, 02/08/1874 - Porto Alegre, RS, 1930 (21:544).	1922	Peça teatral crítica, colaboração de Júlio Brum. Representada pelo Grupo Dramático "Coelho Neto", Guaporé, RS, em 07/09/1922 (21:544).

657	Calabar	<p style="text-align: center;">Pe. Guilherme Wiesebach Aachen, Alemanha, 14/02/1878 - Frankfurt, Alemanha, 08/02/1929 (21:548).</p>	1907	Drama. "Representado no 'Colégio dos padres' de São Leopoldo, em 1907, e tempos após, publicado pela Editora Vozes, de Petrópolis" (1:195). Drama nacional em 5 atos, Petrópolis, RJ: Tipografia Vozes de Petrópolis, 1920, 57 p. (publicado em conjunto com <i>O mártir do dever</i> , de João José de Azevedo) (21:548).
-----	---------	--	------	--

Convenção:

1. HESSEL, Lothar. O teatro no Rio Grande do Sul, 1999.
2. PEIXOTO, Fernando. Um teatro fora do eixo. 1993.
3. HESSEL, L. & RAEDERS, G. O teatro no Brasil sob Dom Pedro II. 1979.
4. FLORES, Moacyr. O negro na dramaturgia brasileira - 1838 - 1888. 1995.
5. CESAR, Guilhermino. História da literatura do Rio Grande do Sul. 1956.
6. SANTO, Qorpo. As relações naturais. 1998.
7. COUTINHO, A. & SOUSA, J. G. de. Enciclopédia de literatura brasileira. 2001.
8. KILPP, Suzana. Os cacos do teatro - Porto Alegre, anos 70. 1987.
9. SILVA, Lafayette. História do teatro brasileiro. 1938.
10. MARTINS, Ari. Escritores do Rio Grande do Sul. 1978.
11. SOUSA, J. Galante de. O teatro no Brasil - Tomo II. 1960.
12. PEQUENO Dicionário do Rio Grande do Sul. 1999.
13. DAMASCENO, Athos. Palco, salão e picadeiro. 1956.
14. DAMASCENO, Athos, CESAR, G. et alli. O Theatro São Pedro. 1975.
15. GOLIN, Cida, CESAR, G. et alli. Theatro São Pedro - Palco da cultura. 1989.
16. BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. A crítica literária no Rio Grande do Sul. 1997.
17. TORRES, Joaquim Alves. Teatro Social. 1989.
18. FORTES, Betty Y. B. Borges. Arthur Pinto da Rocha - Um homem Rio-grandense. 1998.
19. FLORES, Moacyr. Aspectos da cultura. 1999.
21. VILLAS-BOAS, Pedro. Notas da bibliografia rio-grandense: autores.1974.

Exemplo: 4:78 = Moacyr Flores, página 78.