
edições
câmara
Volúpia e
outras peças
GUILHERMINA
ROCHA
Organização de Sofia Fransolin

**Câmara dos Deputados**
*57ª* Legislatura • 2023-2027

**Presidente**
Hugo Motta

**1º Vice-Presidente**
Altineu Côrtes

**2º Vice-Presidente**
Elmar Nascimento

**1º Secretário**
Carlos Veras

**2º Secretário**
Lula da Fonte

**3ª Secretária**
Delegada Katarina

**4º Secretário**
Sergio Souza

***Suplentes de secretários***

**1º Suplente**
Antonio Carlos Rodrigues

**2º Suplente**
Paulo Folleto

**3º Suplente**
Dr. Victor Linhalis

**4º Suplente**
Paulo Alexandre Barbosa

**Secretário-Geral da Mesa**
Lucas Ribeiro Almeida Júnior

**Diretor-Geral**
Guilherme Barbosa Brandão

**Presidente do Conselho Editorial**
Lafayette de Andrada

**República Federativa do Brasil**
**Presidente da República**
Luiz Inácio Lula da Silva

**Ministra da Cultura**
Margareth Menezes da Purificação Costa

**Fundação Biblioteca Nacional**
**Presidência**
Marco Americo Lucchesi

**Diretoria Executiva**
Suely Dias

**Centro de Coleções e Serviços aos Leitores**
Maria José da Silva Fernandes

**Centro de Processamento e Preservação**
Gabriela Ayres Ferreira Terrada

**Centro de Cooperação e Difusão**
Verônica de Oliveira Lessa

**Centro de Pesquisa e Editoração**
Naira Christofoletti Silveira

**Coordenação de Editoração**
Claudio Cesar Ramalho Giolito

**Chefe do Serviço da Editoração**
Taiyo Jean Omura



Câmara dos
Deputados

# VOLÚPIA E OUTRAS PEÇAS

*Guilhermina Rocha*

*Organização de Sofia Fransolin*

Brasília, 2026

edições câmara

BIBLIOTECA NACIONAL

**Câmara dos Deputados**
**Diretoria-Geral:** Guilherme Barbosa Brandão
**Centro de Documentação e Informação:** Sergio Sampaio Contreiras de Almeida
**Coordenação Edições Câmara:** Ana Lígia Mendes

**Edição:** Mariana Moura e Rachel De Vico
**Preparação de originais:** Juliana França
**Revisão:** Mariana Moura
**Projeto gráfico, capa e ilustrações:** Natália Mastrela
**Diagramação:** Giselle Sousa e Natália Mastrela

Notas da editora: citações e textos originais foram alterados para adequação às normas gramaticais atuais e também para maior clareza do texto, sem prejuízo do conteúdo original e do estilo do autor.

2026, 1ª edição.
Linha Legado.

Série Ecos Literários
Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
Coordenação de Biblioteca. Seção de Catalogação.
Bibliotecária: Fabíola Marques Ferigato – CRB1: 2213

Rocha, Guilhermina, 1879-1938.
Volúpia e outras peças [recurso eletrônico] / Guilhermina Rocha ; organização, ensaio, notas e posfácio de Sofia Fransolin. – Brasília : Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2026. -- (Coleção ecos literários)

Versão e-book
Modo de acesso: livraria.camara.leg.br
Disponível, também, em formato impresso.
ISBN 978-85-402-1272-5

1. Rocha, Guilhermina, 1879-1938. 2. Mulher escritora, antologia, Brasil. 3. Peça teatral, Brasil, antologia. 4. Teatro, Brasil, antologia. I. Fransolin, Sofia. II. Título. III. Série.

CDU 869.0(81)

Edições Câmara
ISBN 978-85-402-1271-8 (papel)
ISBN 978-85-402-1272-5 (e-book)

Fundação Biblioteca Nacional
ISBN 978-65-5940-048-5 (papel)
ISBN 978-65-5940-049-2 (e-book)

As opiniões expressas nesta publicação são de responsabilidade dos autores.
Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610, de 19/2/1998.
Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida por qualquer meio sem prévia autorização da Câmara dos Deputados, exceto nos casos de breves citações, desde que indicada a fonte.
Venda exclusiva pela Edições Câmara.

Câmara dos Deputados
Centro de Documentação e Informação – Cedi
Coordenação Edições Câmara – Coedi
Palácio do Congresso Nacional – Anexo 2 – Térreo
Praça dos Três Poderes – Brasília (DF) – CEP 70160-900

# SUMÁRIO

Prefácio 7

Guilhermina Rocha, uma dentre tantas 11

*Guilhermina Rocha e o teatro brasileiro* 14

*Breve instrução para a leitura* 29

Volúpia 37

O dominó negro 109

A ressaca: cenas de Copacabana 131

O Caradura 159

O Perereca 249

Onde está o Amor? 343

Posfácio 399

Referências 413

Sobre a organizadora 421

# PREFÁCIO

Guilhermina Rocha (1879-1938) foi uma artista e uma mulher plural. No teatro, trabalhou como atriz e dramaturga e circulou por praticamente todos os gêneros que pululavam no vigoroso palco brasileiro do começo do século XX. Na vida, além de artista, tornou-se médica, corajosamente buscando realizar seus sonhos e se reinventando a cada momento. Conforme descreve Sofia Fransolin no excelente ensaio que introduz este livro, Guilhermina venceu obstáculos terríveis desde a infância e, de obstáculo em obstáculo, deixou um legado que, por quase cem anos, manteve-se escondido dos olhos de leitores, público, artistas e estudiosos.

Como pesquisadora de teatro brasileiro, deparo com muitos nomes de artistas e autores que se repetiam constantemente nas linhas dos jornais antigos, mas, fora deles, não existem no imaginário histórico dos estudos teatrais. Aos poucos, estudos acadêmicos têm buscado recuperar a memória e o legado de diversos desses nomes. Quem me apresentou Guilhermina Rocha foi Fransolin, a organizadora deste volume e pesquisadora insaciável na busca pela obra da artista e pelos sinais que comprovam os percursos de sua existência. A cada descoberta, uma surpresa: Guilhermina escreveu várias peças, viajou, duelou simbolicamente com pessoas poderosas, não abriu mão de seus direitos. Ela foi uma mulher guerreira de seu tempo que deixou uma obra literária completamente esquecida nos anos vindouros.

A cada informação trazida por Sofia Fransolin, conforme sua pesquisa avançava, mais eu me surpreendia com Guilhermina. Primeiramente, seus três dramas! Além da qualidade teatral e literária, duas das peças, conforme bem analisado por Fransolin em seu ensaio, abordam diretamente o tema polêmico da violência doméstica e do feminicídio. O termo “feminicídio” pode parecer anacrônico, mas trata-se de nomear algo que sempre existiu, com a conivência das autoridades, de homens e, por mais espantoso que seja, também de

mulheres, cuja ideia errônea e cruel de moralidade tem julgado, condenado e apedrejado o corpo feminino desde um passado remoto até os dias de hoje.

O terceiro drama mostra uma família que parece ser amorosa e bem-ajustada, apesar de suscetível a algumas doenças, mas é tomada repentina e simbolicamente por uma tormenta no mar, que também acomete as personagens antes alegres, ainda que o tom soturno e apreensivo perpasse o texto desdeo início. Os três dramas de Guilhermina Rocha foram publicados em vida da autora, mas se perderam no tempo. Esta edição recupera e traz ao público três obras primorosas de nossa literatura dramática que tinham ficado esquecidas e empoeiradas em seus exemplares antigos nos arquivos históricos. Coube a Sofia Fransolin o trabalho de resgatá-las.

As três comédias foram a segunda surpresa. Quem poderia imaginar que aquela autora de obras pesadas e violentas, regidas pelo signo da morte, escreveria musicais leves e farsescos, recheados de alegorias e fantasias, com livros que se apresentam como personagens cantando e com vedetes que mostram as pernas? E a terceira surpresa: a dramaturga não só escreveu comédias, como as escreveu sem contestar ou criticar a posição sexualizada em que as mulheres são tipicamente retratadas nestes gêneros populares.

A contradição sobre o lugar da mulher na sociedade torna Guilhermina um enigma a ser decifrado. Se nos dramas a posição da mulher como objeto sexual e de posse masculina é veementemente criticada, nas comédias quase não há problematização quanto às mulheres que exibem suas belas formas para o olhar masculino e são assediadas; pelo contrário, mesmo escritas por uma mulher avançada, que buscou realizar seus sonhos profissionais, tais peças não contestam de modo explícito a convenção da época, de que a vedete do teatro de revista está lá para ser bela, ser vista, mostrar as pernas e seduzir os homens, ainda que as personagens femininas cômicas mostrem que sabem o que querem e lutem por isso.

Tal idiossincrasia não tira das comédias de Guilhermina suas qualidades estéticas e teatrais. São textos vibrantes, alegres, gostosos de ler e com certeza ainda mais gostosos de assistir, tanto que fize-

ram sucesso quando encenados. O que salta aos olhos hoje, porém, e que foi pontuado por Fransolin em notas explicativas nesta edição, são as questões raciais e de gênero problemáticas, que espelham as dificuldades de nossa sociedade em enxergar a profundidade das violências arraigadas em nosso dia a dia, mesmo para uma pessoa sensível como Guilhermina Rocha. As peças refletem, neste sentido, a época em que foram escritas – tanto os dramas como as comédias se inserem nas convenções teatrais de seu tempo.

As seis peças publicadas aqui, organizadas com primor como resultado de uma pesquisa imersiva e uma busca constante pela memória da arte brasileira, são um documento vivo de nosso passado teatral e de nossos costumes. Ao mesmo tempo, trazem um repertório que mereceria ser revisitado cenicamente: os dramas, sem mudar uma vírgula, ganhariam vida por meio de encenações contemporâneas; as comédias, adaptadas no que fosse necessário, seriam inspiração para montagens de vibrante energia.

Guilhermina Rocha e Sofia Fransolin são duas artistas e escritoras que se encontraram fora de tempo, a segunda trazendo à frente o que ficou esquecido da primeira. Que a leitura destas peças instigue a busca por mais obras de autoras femininas de um país patriarcal que as escondia, as tratava com condescendência e as impedia de ocupar postos de representação e liderança, e, ainda assim, não conseguiu evitar que elas vencessem todas essas barreiras, além de muitas outras, e escrevessem.

Larissa de Oliveira Neves[1]

1 Professora do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atua na graduação e na pós-graduação. É especialista em dramaturgia, teatro brasileiro e cultura popular. Doutora em teoria e história literária pela Unicamp, realizou estágios de pós-doutorado na Universidade Sorbonne (2016) e Universidade Brunel de Londres (2022). É autora dos livros *Poética do teatro-folia* (Editora da Unicamp, 2022) e *O musical da Broadway e de West End* (Editora da UEL, 2025), ambos a partir de pesquisas financiadas pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

# GUILHERMINA ROCHA, UMA DENTRE TANTAS

*Sofia Fransolin*

Existe uma ideia, disseminada como senso comum, de que não existiram mulheres dramaturgas no Brasil antes de meados do século XX. Afinal, este não era um ofício que cabia a nós. Nas últimas décadas, no entanto, pesquisadoras de todo o país têm operado num esforço contínuo de desmistificar essa falácia (Leite, 1965; Andrade, 1995, 1996; Muzart, 1999, 2004; Souza, 2001; Rodrigues, 2010; Fanini, 2016; Azevedo, 2021)[2]. O que temos identificado é que a presença de mulheres autoras de teatro não só data de muito antes[3], como também é mais numerosa do que o que se costuma professar.

Para compreender esse cenário, é preciso considerar o contexto social da época. No início do século XX, enquanto a taxa de analfabetismo alcançava cerca de 65% da população, o acesso à leitura e à escrita entre os 35% alfabetizados era restrito majoritariamente a homens brancos (Mello; Taverna; Taverna, 2022). Essa barreira estrutural pode explicar por que o volume de obras escritas por mulheres é menor do que as produzidas por homens, mas não justifica a ausência de referências femininas nos anais da historiografia teatral hegemônica. O erro, portanto, não está em reconhecer essa disparidade

2 Cito aqui apenas alguns dos estudos realizados por pesquisadoras brasileiras sobre autoras (e atrizes) que trabalharam entre os séculos XIX e XX em nosso país. Há muito mais a ser pesquisado neste campo, contudo, é importante trazer o aporte teórico para evidenciar que existe um esforço coletivo para romper com a narrativa hegemônica que, historicamente, coloca mulheres (e outras categorias sociais subalternizadas) à margem da produção de conhecimento, seja ele artístico, científico, teórico ou literário.

3 Até o momento, o registro mais antigo de uma dramaturgia escrita por mulher no Brasil pertence ao século XVIII, "uma anônima e ilustre senhora da cidade de São Paulo, 1797" (Vincenzo, 1992).

quantitativa, mas em transformar a escassez proporcional em um atestado de inexistência. Ignora-se, assim, tanto as autoras quanto os mecanismos que invisibilizaram suas obras.

Outra questão relevante é a construção da historiografia literária a partir da ideia de cânone (Ribeiro, 2018). Nessa tradição, é comum postular títulos para figuras históricas, como o(a) maior, o(a) primeiro(a), o(a) mais importante, o(a) único(a), adjetivação que esconde uma ideia de excepcionalidade, a qual acaba por reforçar uma noção de "genialidade" e afastar tais figuras de seu próprio contexto sócio-histórico-cultural, ao mesmo tempo que retira o interesse acadêmico a respeito de tudo aquilo que não ganha um desses adjetivos, como se não fosse um objeto digno de estudo. Esta antologia coloca essa ideia em questão. O intuito não é alçar Guilhermina Rocha ao patamar de sujeito fora da curva, mas apresentá-la em seu próprio contexto, entendendo sua produção dramatúrgica em diálogo direto com a cena teatral carioca do período e seus feitos como resultantes de um processo histórico do qual a autora fez parte enquanto mulher e artista.

Guilhermina não foi a única nem estava sozinha. Pelo contrário, em seu tempo, o início do século XX, era cada vez mais frequente ver atrizes se desafiando no mundo da escrita dramatúrgica. Cinira Polônio é um exemplo, para além da importância da atriz que se alçou ao patamar de empresária teatral (Reis, 1999), Cinira também se aventurou pela escrita de peças cômicas, aspecto de sua carreira ainda pouco estudado na academia, mas evidenciado quando pesquisamos seu nome nos periódicos e revistas da época. Havia também romancistas que exploravam o teatro. O caso mais icônico talvez seja o de Júlia Lopes de Almeida, que teve seu acervo dramático ampliado consideravelmente há uma década graças à pesquisa de pós-doutorado de Michelle Asmar Fanini (2016).

A ideia de isolar sujeitos minorizados, como as mulheres na literatura dramática, antes de exaltá-los, os enfraquece enquanto grupo. É preciso mudar o prisma pelo qual escolhemos narrar nossos processos históricos e adotar uma abordagem que seja coletivizada e que parta da perspectiva desses indivíduos, não para apartá-los, numa

pretensa ideia de destaque, mas para usá-los de exemplo de um fenômeno maior: o apagamento histórico[4].

Há razões consolidadas para que a tese da ausência feminina na dramaturgia tenha se disseminado. A principal se resvala no ideário textocêntrico perpetuado pelo teatro de matriz ocidental até meados do século XX e que confere ao dramaturgo a centralidade da autoridade artística. Contudo, mesmo nos casos em que as mulheres ocupavam o espaço da escrita, operava sobre elas o machismo institucional. É sintomático o exemplo de Júlia Lopes de Almeida, única mulher a compor o seleto grupo de fundadores da Academia Brasileira de Letras, que, ao contrário de seus colegas homens, não foi agraciada com o título de imortal e tampouco ocupou uma das cadeiras da instituição.

Poder e autoridade intelectual foram (e continuam sendo) atributos historicamente relegados aos homens. As mulheres enfrentamos não só o desafio de romper com o universo doméstico e se inserir na esfera pública e profissional[5], mas também o desafio de se nos tornarmos referência.

É por isso que iniciativas como a *Ecos Literários* se mostram importantes. São um pequeno gesto rumo a uma reescritura de nossa historiografia literária, visando incluir figuras invisibilizadas não pela má qualidade de seus escritos ou pela produção escassa, mas porque o rompimento dessa estrutura não interessava aos detentores do poder. Em última análise, essa iniciativa tem como principal objetivo

4 Apagamento histórico é o processo de escritura historiográfica que, em uma sociedade patriarcal e racista, elege deliberadamente narrar a história a partir da perspectiva de determinados indivíduos, invisibilizando outros tantos. Esse processo serve, em última análise, para manter o *status quo*, o qual questionamos aqui.

5 Para além do dilema de gênero, outras problemáticas interseccionam a estrutura social sob a qual somos submetidas. Quando abordamos a luta das mulheres pela inserção profissional, que marcou a primeira onda do feminismo no século XIX, nos referimos majoritariamente a mulheres brancas de uma elite econômica e/ou social que tiveram acessos facilitados pela própria posição de classe. Devemos, entretanto, considerar outros recortes. Em um país de passado escravagista, o trabalho, antes de ser um direito a ser conquistado, era uma imposição violenta a mulheres de classes sociais mais baixas, mulheres predominantemente racializadas. É evidente que esse recorte não deslegitima a importância da luta feminista desde seu início, mas complexifica e enriquece o debate.

ampliar a concepção do nosso próprio passado ao propor um olhar mais plural para a literatura nacional. Ainda há muito a ser pesquisado, outras tantas dramaturgas precisam ser conhecidas, mas por ora comecemos apresentando Guilhermina.

## GUILHERMINA ROCHA E O TEATRO BRASILEIRO

Guilhermina Rocha[6] nasceu em Uruguaiana (RS), no extremo sul do Brasil, no dia 30 de março de 1879, filha de José Bernardino da Rocha, natural da mesma cidade, e Guilhermina Burity da Rocha, natural do Alagoas. O pai de Guilhermina Burity da Rocha era o major Manuel Pereira de Souza Burity, militar e membro do Exército Brasileiro durante a Guerra do Paraguai, o que explica a mudança da família do Nordeste para o extremo-sul do país em meados do século XIX.

Em 1889, quando Guilhermina tinha dez anos, sua mãe, à época já viúva de José Bernardino, casou-se novamente, desta vez com o coronel reformado Joaquim Corrêa de Faria, em Rio Grande (RS). A família mudou-se, então, para o Rio de Janeiro, provavelmente por conta do trabalho do padrasto. Porém, esse segundo casamento não foi muito longevo. Pouco tempo depois, Joaquim Corrêa morreu.

Dois anos mais tarde, a morte assolaria mais uma vez a vida da família. Em 23 de julho de 1891, de forma repentina e inesperada, a mãe, Guilhermina Burity da Rocha, e Manuel Felicíssimo de Souza Burity, tio da menina Guilhermina, faleceram no Rio de Janeiro. Dois dias depois, foi publicada uma nota de pesar no jornal *Diário de Notícias*, que afirmava que os descendentes dos dois irmãos haviam sido "deixados na miséria" (No 23 do corrente..., 1891, p. 2).

6 As informações apresentadas sobre a biografia de Guilhermina Rocha são fruto da minha tese de doutorado, intitulada *Amadora: trajetória artística e dramaturgia de Guilhermina Rocha (1879-1938)*, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), Processos 21/09296-6 e 23/04645-8.

Se Guilhermina e os irmãos, recém-órfãos, foram criados pela tia recém-viúva; ou se foram para uma casa de abrigo; ou, ainda, se foram adotados por outros familiares ou amigos próximos, é algo que talvez nunca saberemos. Guilhermina era apenas uma criança, e não foram encontrados mais documentos sobre esse período de sua vida. Entretanto, o vínculo militar do avô e do padrasto nos dá indícios de que, a despeito da derrocada financeira relatada pela imprensa, a família preservou algum capital relacional e inserção social. Esse trânsito em redes influentes ajuda a compreender os acessos que a jovem teve anos mais tarde.

Em 1902, aos 23 anos, Guilhermina Rocha foi citada nominalmente pela primeira vez nas colunas dos jornais. Em uma notícia acerca da programação mensal do clube recreativo Hodierno Club, Guilhermina compunha o elenco do grupo de teatro amador daquela sociedade, conhecida por reunir a *haute gomme*[7] carioca.

As sociedades e grupos de teatro amador eram um fenômeno vivo e pulsante no Brasil durante a Primeira República. Abarcavam diferentes grupos e classes sociais – dos teatros operários e de imigrantes aos teatros de alta classe – e abrangiam uma extensa área da cidade, de periferias e bairros populares, ao Centro do Rio de Janeiro, área gentrificada pelas reformas urbanísticas vividas na capital federal, onde circulavam as figuras da sociedade e se reuniam os principais espaços de entretenimento da época. Esse era o caso do Hodierno Club, localizado na Rua da Ajuda, onde antes havia o Theatro Phoenix Dramática.

A peça de estreia de Guilhermina Rocha foi a comédia em três atos intitulada *O lenço de ramagem*, tradução de um original em espanhol de autor desconhecido. Nos anos seguintes, tornou-se recorrente a presença da amadora nas peças encenadas pelo grupo, que ocorriam em récitas mensais na sede do clube. A importância do teatro amador na inserção de jovens aspirantes ao ofício profissional,

7 O termo em francês, que designa "alta classe", era bastante utilizado nos periódicos da época, de modo que o grupo de teatro do Hodierno Club era formado por homens e mulheres da elite carioca. Esse dado é relevante, pois, embora não se saiba mais detalhes sobre a infância e a adolescência de Guilhermina Rocha, os fatos nos levam a crer que a jovem tinha recursos financeiros.



ainda que pouco abordada na academia, é um dado importante a ser considerado. No período, a inexistência de cursos de formação de artistas[8] tornava os teatros amadores uma janela para talentos. E isso é atestado quando analisamos a imprensa da época, que escolhia destacar as potenciais estrelas do nosso teatro, em suas colunas de jornal.

Não demorou muito para Guilhermina Rocha receber seu momento de atenção. Figuras importantes da intelectualidade da época, como o escritor Olavo Bilac, proclamavam seu sucesso em uma possível carreira vindoura. Em março de 1904, foi a vez do grande comediógrafo Artur Azevedo narrar em sua coluna "O Theatro", publicada no jornal *A Notícia*, a visita de Guilhermina Rocha ao seu gabinete de trabalho.

Segundo Azevedo, a jovem artista apareceu em uma tarde na redação do jornal com duas cartas em mãos, a primeira de Batista Coelho e a segunda de Bilac, nas quais os autores afirmavam que a amadora tinha vocação para tornar-se uma grande atriz e honrar o teatro brasileiro. Guilhermina entregou-as nas mãos de Azevedo, convidando-o para assisti-la naquele mês no Hodierno Club. A peça em cartaz era o drama *Lágrimas de Maria*, escrito pelo popular ator brasileiro Francisco Corrêa Vasques.

O autor, que não poucas vezes havia enfatizado em sua coluna a importância do palco amador para o surgimento de artistas de prestígio (Neves, 2002), dedicou na semana seguinte um trecho de sua publicação para tecer elogios a Guilhermina Rocha, pressagiando "o astro que se ergue no horizonte da arte brasileira" (Azevedo, 1904a, p. 3).

Apadrinhada por grandes nomes da literatura e do teatro nacional, os prenúncios de estrelato estavam certos. Poucos meses depois, Guilhermina foi convidada para adentrar o teatro profissional

8 A primeira escola de atores do Brasil, a Escola Dramática Municipal, seria criada em 1908. Coordenada por Coelho Netto, a escola tinha como professores os principais imortais da Academia Brasileira de Letras e seguia uma cartilha bastante alinhada aos moldes teatrais europeus. A criação da escola foi vinculada à construção do Teatro Municipal, uma das ações promovidas pelo governo brasileiro em busca de resgatar o teatro da chamada "decadência" (Andrade, 2018). Abordaremos com mais profundidade a ideia de "decadência" e a dicotomia entre o teatro sério e o teatro cômico musicado mais à frente neste texto.

e estreou na peça *A princesa Georges*, de Alexandre Dumas Filho, no papel da antagonista, condessa de Terremonde, em uma montagem realizada por Eduardo Vieira, diretor da Companhia Dramática Portuguesa.

A carreira de atriz de Guilhermina Rocha não foi extremamente longeva e se deu majoritariamente entre 1904 e 1916, ainda que ela tenha composto o elenco de peças esparsas até 1926[9]. Destacou-se ao fazer parte do elenco de companhias luso-brasileiras de grande renome na época: além de Eduardo Vieira, Guilhermina Rocha trabalhou com os portugueses Lucinda Simões e Christiano de Souza, Eduardo Vitorino e Dias Braga, em Companhias cujo repertório abrangia essencialmente dramas e *vaudevilles*[10] franceses e revistas portuguesas e brasileiras.

Quando analisamos o cenário teatral carioca no período entre os séculos XIX e XX, a predominância de empresários, atores e atrizes e dramaturgias estrangeiras é um aspecto que merece um olhar detido. Se, por um lado, a elite intelectual da época tinha como praxe clamar contra a "decadência do teatro nacional", alegando o sucesso do teatro ligeiro – termo guarda-chuva que abarca diferentes gêneros teatrais cômico-musicados que se fincavam na sátira dos costumes da época – como o principal responsável pela popularização de um tipo de arte "menor", de "moral questionável". Por outro, o espaço para o desenvolvimento de artistas nacionais era interceptado pelo domínio e, por que não?, monopólio empresarial e artístico europeu. A dicotomia histórica entre o teatro sério, ou seja, o teatro de dramas

9 Em 1926, quando já atuava como médica, Guilhermina Rocha compôs o elenco de duas peças, a primeira *O poeta e a senhorinha,* comédia italiana de Nino Berrini, foi encenada no Teatro Apollo em São Paulo, em turnê da Companhia Jayme Costa. A segunda, *A cigarra e a formiga,* comédia brasileira de Baptista Junior e Agenor Chaves, foi representada no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, pela Companhia Belmira de Almeida.

10 O *vaudeville* é um gênero teatral cômico musicado, cujas tramas giram em torno de uma sátira dos costumes burgueses, repletas de quiproquós, jogos de erros, disfarces e enganações. Na época, umas das temáticas mais comuns nesse gênero era o adultério. Já quiproquó, ou quiprocó, é o termo usado para se referir a uma situação de engano no teatro; por exemplo, uma personagem que confunde uma pessoa com outra, ou um objeto com outro, gerando grande confusão.

e comédias de matriz europeia com uma moral alinhada aos valores burgueses, e o teatro ligeiro se apoia no argumento já corrente no período de que o primeiro era de maior valor do que o segundo.

Contudo, tal argumento merece ser abordado criticamente, não só porque essa dicotomia qualitativa se apoia em um pressuposto de valor literário que é incompatível com a finalidade de cada produção, como também ignora a importância histórica do teatro ligeiro[11]. Quando se diminui a dramaturgia ligeira por sua construção dramática lacunar (aberta ao improviso e ao jogo de cena), por suas temáticas fugazes (tendo em vista que as peças são estritamente ligadas ao contexto de suas produções e trazem referências diretas a acontecimentos, figuras e costumes da época em que foi escrita) ou pela retratação de tipos sociais populares, atesta-se uma verdade indigesta para a elite: o teatro ligeiro dialogava diretamente com uma parcela da população que, ainda que consumisse dramas sérios e peças de repertório mais tradicional, não se via neles representada.

Logo, na medida em que se ancora na ideia de que não havia no Brasil autores dedicados a escrever peças teatrais de "qualidade literária", ou seja, alinhadas aos moldes civilizatórios do teatro sério europeu, e tampouco atores e atrizes com a formação necessária para reerguer o teatro nacional, a máxima da "decadência" do teatro nacional, ignora a potência comercial, o sucesso de público e a atualidade do teatro ligeiro. Além disso, desconsidera o domínio empresarial estrangeiro nos palcos nacionais, o que dificultava a inserção de profissionais brasileiros no meio.

Quando analisamos a realidade dos artistas nacionais da época, podemos afirmar que essa suposta divisão qualitativa entre o "bom" e o "mau" teatro não dialogava com a realidade material dos profissionais. A abrangência de gêneros teatrais em que Guilhermina Rocha atuava exemplifica essa situação. As companhias das quais ela fez parte mantinham um repertório diverso, o que permitia uma rotatividade das peças em cartaz e a manutenção do público nos teatros.

11 A relevância do teatro ligeiro na formação da arte nacional tem sido, nas últimas décadas, abordada com maior contundência por acadêmicos brasileiros (Neves, 2021; Ruiz, 1988; Süssekind, 1986; Veneziano, 1996, 2013).

No início do século XX, o teatro era uma das atividades de lazer mais populares. Além de seu valor cultural, as salas de espetáculo tinham também uma importância para a socialização, por serem um ponto de encontro para as diferentes classes sociais. Numa estrutura próxima à lógica industrial, a produção teatral era constante e ininterrupta. A partir de 1908, instaurou-se no cenário carioca o teatro por sessões[12], em que as peças teatrais eram representadas três vezes por dia, sete dias por semana. Sem descanso para os artistas que atuavam nas produções, as apresentações, que começavam no fim da tarde e perduravam até depois das 23h, eram antecedidas, no período da manhã, por ensaios das peças que entrariam em cartaz.

Embora fizesse poucas décadas desde que o país havia proclamado a independência e a república e rompido com a escravidão no papel – visto que os resquícios da lógica escravagista permeiam nossa sociedade até os dias de hoje –, a elite da capital federal buscava inspirar-se no modelo europeu para "civilizar-se", de acordo com o conceito de modernidade capitalista, ancorado nos lemas do progresso e da industrialização. A realidade da população, no entanto, era bastante diferente do que asseveravam as classes mais abastadas. Para os trabalhadores, as garantias eram poucas, especialmente no setor cultural, cuja garantia de diretos trabalhistas era nula.

Em diferentes episódios de sua carreira como atriz, Guilhermina enfrentou a instabilidade do ofício. Sem nunca ter sido contratada como atriz fixa de nenhuma das companhias luso-brasileiras das quais fez parte, a artista chegou a viver um embate importante com o empresário português Guilherme da Rosa na ocasião da Temporada Oficial de 1910 do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A casa de espetáculos, sonho que Arthur Azevedo não conseguiu ver

12 O sistema do teatro por sessões, muito comum no início do século XX, foi uma estrutura adotada por grandes companhias teatrais (especialmente as dedicadas ao gênero ligeiro) que organizava a programação diária de espetáculos em três sessões, comumente às 19h, 20h45 e 22h30. Visando abranger o máximo de publico possível, este sistema gerava jornadas extenuantes de trabalho para os artistas, tendo em vista que era comum os espetáculos ocorrerem todos os dias da semana. (Chiaradia, 2003)

concretizado em vida[13], foi inaugurada em 1909, e foi aberto um licenciamento para que uma suposta companhia nacional realizasse uma temporada teatral no ano seguinte.

A construção de uma companhia nacional no Teatro Municipal fazia parte dos planos de "civilizar" o teatro brasileiro, de modo que o decreto assinado pelo prefeito e por Da Rosa para a realização da Temporada de 1910 previa algumas diretrizes bastante claras, como a composição de um elenco formado majoritariamente por artistas nacionais e a montagem de peças teatrais escritas por jovens autores brasileiros selecionados pelo Primeiro Concurso de Obras Teatrais da Academia Brasileira de Letras (Santos, 2024).

As cinco peças selecionadas deveriam ser postas em cena em 1910. No que tange à formação da companhia, o português Guilherme da Rosa, empresário responsável pelo Teatro Municipal na época, firmou contrato com a companhia lusa do Teatro D. Maria. Ou seja, a Companhia Nacional seria predominantemente formada por atores portugueses. Na primeira publicação da imprensa que apresentou o elenco da Companhia, constavam cinco artistas nacionais, contra dezessete artistas portugueses. Guilhermina Rocha foi a única atriz brasileira contratada, e, pouco antes da estreia de *Os impunes,* peça de Oscar Lopes que abriria a temporada, Guilhermina se demitiu, alegando que o empresário não priorizava os artistas nacionais.

O imbróglio gerou grande repercussão midiática, em virtude da escassez de artistas nacionais e do tratamento dado a eles. Como alegava Guilhermina Rocha em suas cartas à imprensa, além de ser uma exceção em uma companhia que se pressupunha nacional, a artista havia recebido como papel uma "ponta" de pouquíssima relevância no entrecho dramático de Oscar Lopes.

Ainda que tenha continuado atuando por mais seis anos, esse episódio pode ser considerado um dos fatores que levaram Guilhermina Rocha a afastar-se do teatro profissional a partir de 1916, quando se matriculou na Faculdade Hahnemanniana, para estudar medicina,

13 Arthur Azevedo morreu em 1908, um ano antes da inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

talvez em busca de uma profissão que lhe desse um pouco mais de reconhecimento. Nas poucas entrevistas que podemos encontrar, a artista destaca reiteradamente as dificuldades de se trabalhar com teatro no Brasil. Em 1918, na ocasião da estreia de sua primeira revista *O Caradura*, ela reafirma ao periódico *Revista das Revistas* (Guilhermina Rocha..., 1918, p. 42-44) que não voltaria aos palcos pela falta de direitos que o governo garantia aos trabalhadores da arte.

Esse é um aspecto que merece destaque em seu discurso. Se, por um lado, sua trajetória madura demonstra que a atriz tornou-se uma figura de posse e prestígio social – com recursos que lhe permitiam viajar à Europa e manter apartamento em Paris –, por outro, essa posição privilegiada não a afastava de uma contundente postura política diante da necessidade de uma legislação trabalhista justa para os profissionais da arte. O que a afastou do ofício foi a insatisfação com o meio teatral e com a forma sob a qual ele operava: jornadas extenuantes, falta de garantias trabalhistas, grande instabilidade profissional

Porém, seu gradual distanciamento da ribalta não significou um rompimento total. Guilhermina passou a escrever peças teatrais, publicando seu primeiro título, *Volúpia,* ainda em 1914.

Longe de ser um processo simples, publicar um texto na época exigia recursos e acessos que Guilhermina Rocha teve desde o início de sua carreira como atriz. Para além do dinheiro, Guilhermina era bem-quista tanto pela imprensa, que a considerava a atriz "mais inteligente do teatro nacional" (O Theatro, 1916, p. 3), quanto pelos literatos. Para além de Batista Coelho, de Olavo Bilac e do próprio Arthur Azevedo, Guilhermina Rocha mantinha relações próximas com Coelho Netto e Goulart de Andrade, membros da Academia Brasileira de Letras.

Não é possível ignorar que esse tipo de influência teria a auxiliado na incursão pelo mundo da dramaturgia. Já em sua peça de estreia, as promessas eram altas, "uma obra grandiosa da nossa restauração artística", escreveu Octavio Quintiliano (1914, p. 2) em sua crítica à obra. Mais uma vez, a dicotomia entre decadência e restauração surge no discurso midiático. Evidentemente, uma obra que

se aproximava "[d]a maneira das novas peças do repertório francês" (Quintiliano, 1914, p. 2) seria bem-vista pela elite intelectual, justamente por se urdir nos moldes do teatro civilizador europeu, castigando desvios de moralidade que corrompiam a sociedade.

Ainda em 1914, segundo a imprensa, entrou em ensaio o segundo texto de Guilhermina, *O dominó negro,* um drama em um ato pertencente ao gênero *Grand-Guignol.* A peça jamais estreou, a Companhia Nacional de *Grand-Guignol* e Revistas se dissolveu meses após seu nascimento e a peça jamais foi encenada. Foi publicada dois anos depois, justamente com o terceiro texto dramático de Guilhermina Rocha, a peça em ato único *A ressaca: cenas de Copacabana*.

Dois anos após publicar três obras dramáticas alinhadas aos moldes do "bom texto", Guilhermina migrou para o tão menosprezado teatro ligeiro. Uma contradição? Talvez não. Compreendendo o contexto teatral da época, essa mudança brusca de trajeto, antes de ser contraditória, parece uma ação alinhada à realidade da produção nacional. Na época de lançamento dos seus três dramas, nenhum deles foi encenado. *A ressaca* recebeu uma montagem oito anos depois, em 1924, que teve apresentação única de pouco sucesso e repercussão crítica.

Dentre as hipóteses que podem ser levantadas para tal fato, destacam-se duas: em primeiro lugar, os três dramas de Guilhermina Rocha, ainda que urdidos aos moldes do teatro europeu, dialogavam com correntes dramáticas modernas, que desafiavam o desinteresse comercial dos empresários da época por textos nacionais densos; em segundo lugar, pesa a violência explícita em cena. É evidente que a violência é um tema recorrente no teatro ocidental, assim como o amor e a traição, temas que circundam ambos os textos. Entretanto, *Volúpia* e *O dominó negro* ousaram ao propor uma montagem que explicitava em cena elementos incomuns e até mesmo malvistos no teatro da época, como o beijo ardentemente apaixonado dos cúmplices do assassinato que encerra o primeiro texto, ou a morte violenta por sufocamento que ocorre na segunda peça.

Tais ações, se mostradas no palco sem pudor, desafiavam a moralidade e o comedimento do teatro da época. Ainda que a temática e a abordagem de ambos os textos condenassem tais ações e,

nesse sentido, se alinhassem à norma social, o modo como Guilhermina Rocha demonstra seu argumento parece ser incompatível com o teatro do período. No teatro, especialmente na relação complexa entre texto e cena, o modo como fazemos uma cena tem tanto valor quanto o discurso que está sendo colocado. Na convenção teatral do período, tamanhas ousadias ainda não eram factíveis.

Assim, a mudança brusca da dramaturgia séria para a dramaturgia de matriz cômico-musicada pode ser encarada como uma busca de Guilhermina por ter seus textos encenados. Isso de fato ocorre com duas das três peças ligeiras que escreveu. *O Caradura* sobe aos palcos em 1918 em montagem realizada pela Companhia de Burletas Revista do Teatro São José, dirigida por Eduardo Vieira e empresariada por Paschoal Segreto.

Segreto, imigrante italiano que aportou no Brasil em 1883, tornou-se nas décadas seguintes um dos grandes magnatas do entretenimento carioca. Dono de diversas casas de teatro e diversões, ele também mantinha operantes parques de diversão, circos, cinemas, bares e cafés (Martins, 2004). Ao fazer da Praça Tiradentes seu pequeno reino, o empresário era responsável por grande parte do entretenimento noturno e da vida boêmia carioca. A Companhia do Teatro São José, sua menina dos olhos, como destaca a pesquisadora Filomena Chiaradia (2012), era à época uma das principais companhias de gênero alegre da capital federal. Mesmo após sua morte, em 1920, a Empresa Paschoal Segreto permaneceu ativa, administrada por seu primo, João Segreto.

Em 1921, foi a vez de a peça *O Perereca* ser encenada pela mesma companhia, agora sob direção artística de Isidro Nunes. Embora essa peça não tenha obtido tanto sucesso quanto *O Caradura,* a imprensa permaneceu elogiosa ao trabalho de Guilhermina Rocha, destacando sua habilidade em escrever revistas que não se entregavam aos "apelos pornográficos" típicos do gênero. Coloco o termo entre aspas, pois é evidente a carga conservadora presente no discurso. A bem da

verdade, destacar a pornografia[14] como característica marcante das peças revisteiras era uma forma de rebaixar o gênero musicado.

Com tais argumentos, o discurso da imprensa enfatizava a qualidade literária da dramaturga, mesmo que se tratasse de um gênero popular. Entretanto, essa generalização do gênero ligeiro, como uma forma teatral de entretenimento fútil e pouco elevado, ignora o potencial crítico das peças de matriz revisteira. Nesse universo, a comicidade, por meio das alusões, alegorias e sátiras, visava a uma abordagem crítica e bem-humorada da sociedade e dos acontecimentos da época.

Por sua vez, a peça *Onde está o Amor?*, apesar de ter sido entregue a Isidro Nunes em 1926, não chegou a estrear, provavelmente porque a Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José se dissolveu no mesmo ano. Contudo, diferentemente das outras duas peças, que dialogavam com o aspecto altamente hodierno do teatro revisteiro, trazendo para a cena temáticas atuais enfrentadas pela sociedade brasileira, como os efeitos da Primeira Guerra Mundial na economia nacional, a crise, as mudanças na moda e nos costumes, a influência estrangeira no teatro brasileiro e as eleições presidenciais, em *Onde está o Amor?* Guilhermina Rocha se baseia nos princípios mágicos das fantasias.

A peça não se passa na atualidade, mas em um tempo mítico, típico dos contos de fada, um reino distante. As personagens não são tipos da sociedade carioca, mas reis, príncipes e princesas, e o conflito se dá entre o plano divino e o plano terreno, quando personagens da mitologia greco-romana fogem do Olimpo para a Terra em busca de aventuras.

14 O uso do termo "pornografia" nos periódicos da época não equivale à acepção contemporânea. A pornografia, nesse contexto, faz referência em especial aos coros femininos, as vedetes, que usavam roupas curtas, mostrando grande parte do corpo, e cantavam e dançavam em cena. As danças, por vezes próximas a ritmos populares, como era o caso do maxixe, é um fator de atenção, uma vez que a introdução de tais ritmos era uma forma de o teatro ligeiro assimilar nos palcos teatrais a cultura popular nacional, relegada até então às margens.



A riqueza da dramaturgia de *Onde está o Amor?* reside no seu potencial cênico, seu devir. O pressuposto mágico, fincado na mitologia e no recurso "Era uma vez...", apresenta também outras características típicas do teatro ligeiro, como a suntuosidade cenográfica, que não se privava de mudanças de ambiente aos olhos do público, a comicidade das personagens e, evidentemente, a música, elemento central desse tipo de teatro.

Guilhermina já estava afastada dos palcos havia uma década, mas não se distanciara do teatro. Em vias de finalizar o curso de medicina, em 1923, antes de contrair diploma, passou a trabalhar como inspetora sanitária a bordo do navio *Rodrigues Alves*, da empre-

sa Lloyd Brasileiro, em rotas pela costa do país. Ainda assim, continuou escrevendo para o teatro e se envolvendo nas articulações da classe artística, em busca de profissionalizá-la. Além de ser membra da comissão feminina da Casa dos Artistas durante o pleito para definir a diretoria da instituição em 1918, seu nome também esteve presente na lista de associados da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, criada em 1917, por Francisca Gonzaga, de cujo Conselho Administrativo Guilhermina Rocha foi parte em 1925.

Tamanho envolvimento com instituições pioneiras na luta por legislar e dignificar o ofício teatral para seus trabalhadores não parecem condizer com o discurso corrente de que ela abandonou o teatro.

Após se formar em medicina, em 1925, Guilhermina Rocha manteve uma clínica na capital e, já em meados da década de 1930, voltou para a faculdade, a fim de ser assistente no curso de microbiologia. No mesmo ano, a autora parece ter escrito mais uma (seria a última?) peça de teatro, a fantasia musicada *A entrada é franca...*, que gerou um tímido burburinho na imprensa após um cidadão nomeado Roberto Soares ler o texto. Na carta enviada ao *Jornal do Brasil* (Notas Sociais: Elegâncias, 1930, p. 10), Soares elogiava publicamente as habilidades literárias de Guilhermina, ansiando por ver em cena seu mais novo trabalho, desejo que não se concretizou. O manuscrito permanece perdido, e não foram encontradas quaisquer evidências sobre uma possível montagem.

Em 1937, ano que precede sua morte, Guilhermina Rocha participou de um concurso público para ocupar a cadeira de microbiologia da faculdade de medicina como professora. A atriz "mais inteligente" do teatro nacional agora era médica e aspirante a professora. Porém, as atas do concurso encontradas no acervo da Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio de Janeiro atestam a ausência da ex-atriz nas provas. O motivo seria sua saúde. Em 8 de agosto de 1938, Guilhermina Rocha morreu, vitimada por complicações hepáticas.

No dia 14 de agosto de 1938, sua amiga e jornalista Sylvia Moncorvo publicou um perfil em sua homenagem no jornal *Gazeta de Notícias*. Nele, conclamou o diagnóstico moral para a morte da amiga:

Guilhermina Rocha morreu de tédio, de inadaptação ao meio, incompatível como era aos interesses sórdidos, à incultura quase bárbara dos seus amigos de última hora, à exploração indisfarçável dos que a cercaram neste último lustro de sua existência. Morreu de tédio, esta doença que demole os sonhadores, aniquila os fantasistas e sentimentais [...] Porque todo humano destino é mendaz, seja qual for a sua opulência. (Moncorvo, 1938, p. 18)

Ao longo de sua vida, a beleza e a inteligência de Guilhermina Rocha foram características costumeiramente enfatizadas pela imprensa, mas o olhar de sua amiga revela a sensibilidade como sua maior virtude e também sus arapuca fatal. Tal sensibilidade se materializa em suas peças teatrais. O olhar atento sobre a sociedade da qual fez parte trouxe como resultado textos que, para além da qualidade literária, dialogam, de forma bastante autoral, cada qual à sua maneira, com o cenário sociopolítico carioca do início do século XX.

## CRONOLOGIA

- **1879, 30 de março:** Em Uruguaiana (RS), nasce Guilhermina Rocha.
- **1902, 1° de novembro:** Estreia no Grupo de Teatro Amador Hodierno Club, com a peça *O lenço de ramagem.*
- **1902-1904:** Atua como atriz amadora no Hodierno Club em cerca de 23 espetáculos, representados em récitas mensais.
- **1904, 27 de setembro:** Estreia como atriz profissional na peça *A princesa Georges,* da Companhia de Eduardo Vitorino.
- **1904-1916:** Atua como atriz profissional em cerca de 69 peças em diferentes companhias luso-brasileiras.
- **1914:** Publica *Volúpia.*
- **1916:** Anuncia que abandonará o teatro e começa seus estudos de medicina da Faculdade Hermanniana.

- **1916:** Publica *O dominó negro* e *A ressaca.*
- **1918:** Entra no curso de medicina da Faculdade de Medicina da Universidade do Rio de Janeiro.
- **1918, 5 de julho:** Estreia da peça *O Caradura* pela Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José.
- **1921, 30 de setembro:** Estreia da peça *O Perereca* pela Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José.
- **1925:** Guilhermina Rocha se gradua em medicina pela Universidade do Rio de Janeiro.
- **1925-1938:** Atua como médica na cidade do Rio de Janeiro.
- **1926, 14 de maio:** Entrega o manuscrito de *Onde está o Amor?* para Isidro Nunes, diretor artístico da Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José.
- **1926:** Encerramento da Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José.
- **1930:** Guilhermina Rocha retorna à Faculdade de Medicina para trabalhar como assistente no curso de microbiologia.
- **1930:** Escreve a peça *A entrada é franca*, que não parece ter sido entregue para nenhuma companhia teatral carioca.
- **1937:** Participa do concurso para livre-docência da cadeira de microbiologia da Universidade do Rio de Janeiro.
- **1938, 8 de agosto:** Morre no Rio de Janeiro (RJ).

## BREVE INSTRUÇÃO PARA A LEITURA

A seguir, apresento os seis textos da autora – *Volúpia*, *Dominó negro*, *A ressaca: cenas de Copacabana*, *O Caradura*, *O Perereca* e *Onde está o Amor?* – da forma mais fidedigna às versões originais, alterando o mínimo necessário, mas realizando eventuais adaptações para facilitar a compreensão do público leitor.

Nesta antologia, optei por manter as características da escrita da autora, incluindo termos e expressões populares da época, hoje em desuso, que vêm acompanhados por notas de rodapé. Também foram inseridas notas que explicam o contexto de determinados trechos da dramaturgia, tendo em vista que, por se tratarem de textos do século passado, alguns acontecimentos ou práticas comuns na época deixaram de ser correntes.

As notas de rodapé também apresentam sinônimos corriqueiros para palavras pouco usuais e traduções de termos em francês. As definições foram buscadas em dicionários de língua portuguesa e de língua francesa.

No que tange ao linguajar gramaticalmente "errado" usado para retratar as personagens-tipo do teatro ligeiro, foi mantida a grafia proposta pela autora, uma vez que, especialmente nesse tipo de teatro, a forma como as personagens falam traduz o contexto social do qual fazem parte. Também opto por elucidar de maneira crítica, por meio das notas, as representações racistas, machistas ou preconceituosas presentes nesse tipo de teatro. De modo mais geral, foram, feitas atualizações conforme o Acordo Ortográfico de 1990, em especial no que diz respeito ao uso de pontuação, acentos gráficos, trema, hifenização e uso de consoantes mudas.

Como já mencionado, a dramaturgia de Guilhermina Rocha pode ser dividida em duas fases. A primeira, estruturada nos moldes de um teatro sério, de matriz dramática, se faz presente nas três peças – *Volúpia*, *O dominó negro* e *A ressaca*. Para fins elucidatórios, tomemos como norte os três componentes centrais da estrutura aristotélica do drama: tempo, espaço e ação.

Os textos seguem uma lógica linear de acontecimentos, num espaço delimitado entre quatro paredes e em que ações guiam o desenrolar da peça, desencadeadas pelo diálogo entre as personagens. Foi com esses três primeiros textos que Guilhermina se consolidou como uma autora dramática de habilidade, conquistando o respeito de seus pares literatos. Isso porque suas obras, para além da qualidade literária, traziam enredos de temáticas pungentes, com fins moralizantes, que visavam a educar o público.

A segunda fase diz respeito à mudança de percurso de Guilhermina em direção à dramaturgia ligeira. As últimas três peças aqui apresentadas – *O Caradura, O Perereca* e *Onde está o Amor?* – carregam, em sua estrutura, uma mistura de gêneros que vão da revista à burleta, passando pelas fantasias.

Quando nos referimos ao teatro ligeiro, tratamos de uma miríade de gêneros teatrais irmãos que têm como base comum a comicidade e a musicalidade. No caso das revistas, gênero-matriz das burletas, seu surgimento se deu ainda no século XVIII, na França, com as revistas de ano, ou seja, espetáculos fragmentados, sem um enredo fixo, que tinham como intuito passar em revista, revisar, os acontecimentos principais do ano anterior.

Com o tempo, o gênero sofreu consecutivas transformações, à medida que se disseminava por outras partes do mundo e se adaptava às realidades de cada território e sociedade. No Brasil, características da cultura popular, em especial a carnavalização, e tipos sociais típicos do nosso país passaram a ser representados com maior contundência, como a mulata, os caipiras e os malandros. Essa representação merece, no entanto, um olhar crítico. Se, por um lado, o teatro de matriz revisteira traz aos palcos parcelas da população marginalizadas pelo teatro burguês, por outro, representa-as de forma um tanto ou quanto caricata e, por vezes, preconceituosa. Essa tensão não deve ser menosprezada, pois faz parte da consolidação do nosso teatro e merece ser encarada com atenção.

Via de regra, como veremos em *O Caradura* e *O Perereca,* as peças de matriz revisteira são compostas por quadros mais ou menos independentes, que apresentam, de maneira alusiva, satirizada e paródicas aspectos da sociedade e dos costumes da época. Esses quadros são interligados pela figura do Compadre (ou Comadre), que pode estar só, como em *O Perereca,* ou em dupla ou trio, como ocorre em *O Caradura.* Essa figura guia o passeio pelos quadros, realizando comentários e fazendo a peça andar.

Já as fantasias têm uma característica menos hodierna, em vez de se fiarem nos acontecimentos e no contexto sociocultural da época, seu enredo parte de um universo mágico. É o caso de *Onde está o*

*Amor?*. Descrita por Guilhermina Rocha como uma fantasia mitológica, a peça faz uso de personagens fantásticas (deuses greco-romanos, reis, princesas e príncipes) para estruturar o espetáculo, que preza pelo divertimento, pelo humor, pela musicalidade e, em especial, pela espetacularidade e suntuosidade de sua montagem.

Esclarecidos alguns pontos de diferenciação, a classificação das peças de teatro ligeiro, ainda assim, é razoavelmente maleável. Como veremos, Guilhermina Rocha usa adjetivos compostos para descrever seus textos: *O Caradura* é uma burleta-revista; O Perereca, uma pochade-fantasia; e *Onde está o Amor?*, uma fantasia mitológica. Embora o uso de termos tão diversos possa assustar o leitor de primeira viagem, mais importante do que delimitar cada um deles é compreender como essas estruturas gerais operam nos textos.

Em ambas as fases, a convenção, seja do drama, seja do teatro ligeiro, é seguida à risca pela autora, mesmo que para nós, leitoras e leitores contemporâneos, a leitura desses textos possa causar certo estranhamento.

Busco, a seguir, explicar um pouco sobre essas convenções a fim de facilitar a leitura. Em se tratando das três peças dramáticas, observamos uma estrutura bastante similar que divide a peça em atos e em cenas. Cada ato é prescindido de uma rubrica inicial que apresenta o cenário em que as ações acontecem. As cenas são compostas por outras indicações cênicas que detalham ações e movimentações de personagens, entradas e saídas, além de ruídos e acontecimentos externos.

Essas rubricas seguem um linguajar que, embora não seja nada comum hoje em dia, ao longo dos séculos XIX e XX facilitavam a montagem dos espetáculos e se baseavam numa estrutura de palco convencionada em nove quadrantes.

Essa divisão em quadrantes, tal qual um jogo da velha, facilitava o ensaio das peças, visto que os atores já sabiam de antemão o posicionamento e a movimentação que deveriam reproduzir em cada uma das cenas. Latitudinalmente, o palco divide-se nas colunas da direita, do centro e da esquerda; longitudinalmente, temos as linhas da frente, do centro e do fundo, referidas nos textos também como primeiro, segundo e terceiro planos.

Figura 1 – Divisão do palco em quadrantes

| | | |
|---|---|---|
| Direita alta (D. A.) | Fundo | Esquerda alta (E. A.) |
| Direita | Centro | Esquerda |
| Direita baixa (D. B.) | Frente | Esquerda baixa (E. B.) |

*Plateia*

Fonte: elaboração própria.

O fundo é o quadrante da coluna central mais distante do público; a frente é, portanto, o quadrante da coluna central mais próximo ao público. Já a esquerda e a direita, em uma convenção um pouco mais enganadora, referem-se à esquerda e à direita dos atores que, posicionados na linha central, olham o público. Por fim, o palco divide-se nos níveis alto, as diagonais (esquerda e direita) localizadas no fundo, e baixo, as diagonais localizadas à frente.

A composição desses termos, como "esquerda alta" ou "E. A.", "direita baixa" ou "D. B.", indicam a posição do cenário no palco em cada ato, as entradas e saídas de personagens, e as movimentações que devem ser feitas em cena.

Naquela época, as peças eram ensaiadas e postas em cena a toque de caixa, e a primazia do texto superava qualquer vislumbre de alteração nas encenações do teatro sério. Esse linguajar facilitava o trabalho de ensaiadores, atrizes e atores ao marcarem as cenas, visto que os conceitos modernos de direção ou encenação ainda não eram praxe no contexto nacional. Ou seja, os diretores artísticos, ou ensaiadores, exerciam a função de transpor para o espaço as coordenadas escritas no texto e não praticavam a função de encenador, que viria a se tornar corrente no Brasil décadas à frente. A encenação

teatral, fenômeno moderno no contexto do teatro ocidental, desloca a dramaturgia de seu local de centralidade, tornando-a mais uma das ferramentas para a criação de um espetáculo. O encenador passa a articular recursos que vão além do texto, como a iluminação, a sonoridade, a cenografia e o figurino – que, aos poucos, passam a romper com a linguagem realista – e a linguagem de atuação cênica, visando montar o espetáculo ao trazer sua própria autoralidade.

Nas três peças cômico-musicadas apresentadas nesta antologia, a estrutura das rubricas é um pouco diferente. Isso porque a lógica do teatro ligeiro rompe com a convenção textocêntrica. A dramaturgia, muito mais lacunar, abre brechas para o improviso dos atores em cena, e o foco das peças está na espetacularidade de sua montagem, enfatizada pela musicalidade – que garantia ao compositor o posto de coautor das obras de revista e ao maestro o estrelato nas divulgações e anúncios das apresentações – e pela riqueza cenográfica. Mesmo assim, as peças desse tipo de teatro obedecem à convenção do gênero, de modo que não existia ainda a imagem do encenador enquanto uma assinatura de autoralidade. A convenção, nesse sentido, opera sob a função de tornar as peças ligeiras facilmente identificáveis e reproduzíveis.

Diferentemente dos dramas, publicados na época e localizados nos acervos da Biblioteca Nacional, as peças cômico-musicadas de Guilhermina Rocha exigiram uma abordagem de pesquisa arqueológica para a localização dos manuscritos, tendo em vista que não era praxe a publicação desses textos.

A pesquisa permitiu que se localizasse a partitura completa de *O Caradura*, escrita por Paulino Sacramento e interpretada por Bento Mossurunga, que pode ser consultada de forma digital no *site* da Biblioteca Nacional. Por sua vez, a partitura da música de encerramento de *O Perereca*, intitulada "A mulher e a serpente", permanece protegida pela Lei de Direitos Autorais (Lei n. 9.610/1998), já que a obra do compositor Bento Mossurunga ainda não é de domínio público. Em relação a *Onde está o Amor?*, não foi encontrada partitura, provavelmente porque a peça não chegou a ser encenada.

Quanto à cenografia, nos restam as descrições feitas pela imprensa da época acerca da suntuosidade dos quadros e das apoteoses das duas peças encenadas. Os registros fotográficos de peças teatrais nesse período são raríssimos, portanto nossa imaginação precisa dar conta da incompletude documental.

Sendo o teatro a arte da presença, o que resta dele com o passar do tempo? Diante da popularização dos registros fotográficos e do advento dos registros audiovisuais, muito antes da era da hiperconectividade e da autoexposição, o que resta, com o passar do tempo, de uma arte feita de olho no olho?

Os textos de Guilhermina Rocha tornam-se tesouros incompletos. Fragmentos de um todo que infelizmente não será possível reconstituir. Ainda assim, são tesouros que nos dão acesso a uma brecha do universo construído por essa artista. Isso parece não bastar, às vezes. Mas a sensação de incompletude é, justamente, o que nos permite continuar procurando.



# VOLÚPIA

*Drama em três atos*[15]

15 Esta obra foi publicada pela primeira vez em 1914 pela Editora Pimenta de Mello, que operou no Rio de Janeiro entre os anos de 1845 e 1937.

Ao público,

O trabalho que ora apresento ao público é o produto do meu esforço. Talvez a crítica comente severamente a minha audácia em abordar um tema tão ousado.

Numa palestra que tive na Casa *Garnier*[16], com o belo espírito intelectual que é Coelho Netto, o grande mestre proferiu estas palavras:

"Não faça traduções. Escreva um original. Por que não se anima? Conhece bem a técnica do *métier*[17]."

Destas palavras nasceu a minha estreia nas letras, porque ouvindo-as, me senti embaraçada e – por que não dizer – senti o meu amor próprio de artista incitado e quis provar que, se não tenho competência, pelo menos tenho boa vontade em demonstrar que o palco brasileiro não é composto de analfabetos como consta.

Agradeço ao Dr. Coelho Netto e ao meu amigo Goulart de Andrade o carinho com que ouviram o meu modesto trabalho e as palavras animadoras que me dirigiram nas suas cartas.

Aos meus amigos e ao público, a minha sincera gratidão.

*Guilhermina Rocha*

16 O termo "Casa Garnier" refere-se à antiga Livraria e Editora Garnier, que operou na cidade do Rio de Janeiro entre 1844 e 1934. Fundada por Baptiste-Louis, era uma filial da conhecida livraria francesa e estava localizada na Rua do Ouvidor.

17 Termo em francês que significa "ofício".

Minha boa amiga D. Guilhermina Rocha.

Muito saudar,

Acabo de ler com verdadeiro aprazimento a peça que a sua bondade houve por bem me confiar.

Neste trabalho há que registrar, sem favor: naturalidade no desenvolvimento entrecho e ação, minha amiga, minha ação.

V. soube aliar a esses condimentos indispensáveis uma linguagem correta e simples, numa dialogação fluente e sem refolhos. E isto que, à primeira vista, parece fácil, é o escolho temível no teatro em português. Os autores, às mais das vezes, têm que arrebicar a conversa dos salões, onde falta ainda comunicabilidade, onde as atitudes são, talvez, contrafeitas, onde, em suma, a palestra é ciciada, aos cochichos, em surdina, e as impressões são antes exteriorizadas pelos olhares e pelos sorrisos que as palavras.

Se alguma coisa da qual se possa discordar aqui, será o título, ou ainda, esse beijo demente, quase sobre o corpo sanguinolento e palpitante da vítima. É bárbaro.

Mas, a isso V. retrucará, vitoriosamente, apenas com lembrar o acontecimento não há muito sucedido em nossa linda cidade[18], fatos cujas torpezas V., generosa, não quis focalizar.

E, porventura, não foi a paixão, ou melhor, a "Volúpia" a causa de toda a tragédia?

Desfeitas estas objeções, penso que nada mais se terá a opor. Em compensação, muito há que salientar – pequenos episódios, passagens de relance, a cada momento,

18 Em sua carta, Goulart de Andrade faz referência ao crime que inspirou a escrita da peça. O "Caso da Rua Januzzi", como fora divulgado pela imprensa da época, ocorreu no Rio de Janeiro no início de 1914, meses antes da publicação da peça, e tratou-se da morte de Edina do Nascimento Silva pelas mãos de seu marido, o tenente Paulo do Nascimento Silva, que nutria um caso extraconjugal com a cunhada e irmã da vítima.

dão a medida da sua sensibilidade e do seu talento de observação.

Assim, minha amiga, V. escreveu uma peça com um vigor em verdade másculo, sem que, entretanto, pudesse esconder as delicadezas do seu formoso pulso feminino.

Com real admiração, subscrevo-me seu muito amigo.

*J. M. Goulart de Andrade*

9 de junho de 1914,

Não fosse o meu incitamento e ainda continuaria morta, por medrosa, a escritora que, com tantas qualidades, estreia nesta peça concluída em dias sobre um tema ousado. Da primeira tentativa, que fez, uma tradução, ficou-lhe o gosto pelas letras e, como quisesse prosseguir no caminho, nem sempre suave, da literatura, animei-a a fazê-lo só, por si, abrindo veredas com o próprio esforço e iluminando-as com o seu talento.

Esquivou-se, a princípio tímida, mas as minhas palavras trabalharam-lhe o espírito, conseguindo vencer o temor que o entibiava. O resultado eis aqui e, sendo uma realidade, é a promessa segura de melhores frutos, com os quais lucrarão as letras dramáticas e crescerá o nome que aqui aparece e que poderá chegar aonde brilham os de mais glória. Contente de mim, que acorçoei a autora, felicito-a vivamente pelo resultado que alcançou e que, afiro, obterá os aplausos do público quando aparecer na cena, onde a espera o triunfo.

*Coelho Netto*

*PERSONAGENS*

*Rosa Ribeiro – 24 anos*
*Violeta Guimarães – 34 anos*
*D. Maria Ribeiro – 56 anos*
*D. Theresa de Mello – 55 anos*
*Vanda de Mello – 19 anos*
*Luiza e Josepha – criadas*
*Henrique Guimarães – 37 anos*
*Arthur Ribeiro – 58 anos*
*Eduardo Camargo – 35 anos*

A ação da peça passa-se no Rio de Janeiro. Atualidade[19].

# *1º ato*

◇◇◇

(*A cena representa um salão de visitas bem mobiliado. No primeiro plano, à direita, um sofá meio atravessado; nas extremidades, duas poltronas ou pufes. À esquerda, entre as duas portas, um porta-bibelôs*[20] *com estatuetas, bibelôs e um* passe-partout[21] *com um retrato de homem. Ao centro, uma mesinha; sobre ela, um vaso para flores, um cinzeiro e jornais ilustrados. Aos lados da mesa, uma cadeira e outra ao centro, com o espaldar voltado para o fundo. O salão deve estar atapetado e conter cinco portas, duas à direita, duas à esquerda e outra ao fundo – porta de entrada.*)

19 A peça foi escrita e publicada em 1914.

20 Porta-bibelôs era um móvel da sala de estar que guardava pequenos itens de decoração. Também aparece em *Dominó negro*.

21 Termo em francês que se refere à margem, normalmente feita em papel-cartão, que fica entre a moldura de madeira e a obra a ser destacada, no caso de fotografias e quadros. Aqui, é como sinônimo de porta-retrato.

## CENA 1

*Violeta & Luísa*

(*Ao levantar o pano, Violeta está de pé, colocando flores no vaso. Com uma tesoura, corta as folhas e os pedaços das hastes para melhor acomodá-las. Luísa apanha as folhas e as hastes, pondo-as dentro do avental.*)

**VIOLETA**
Então, Luísa, está tudo pronto? Não faltará nada?

**LUÍSA**
Está tudo pronto, minha senhora. Ah! Como a senhora hoje está contente! E o patrão? Está que parece uma criança, quando se lhe dá um doce. Também não é para menos, batizar um filho no dia do aniversário do casamento...

**VIOLETA**
Vamos, apressa-te, Luísa! Eles não devem demorar. (*Olhando em redor para ver se está tudo em ordem.*) Está tudo muito bem. (*Indo ao porta-*-bibelôs *e pegando no retrato.*) Ah! Meu Henrique, como sou feliz e como te amo... (*Vendo Luísa, que a olha, enternecida.*) Por que esperas, Luísa?

**LUÍSA**
Perdoe-me, vou já. Não imagina como fico contente ao ver a senhora adorar seu marido. Antes de vir para aqui, estive empregada na casa de um casal que vivia como o cão e o gato. Eram casados havia apenas dois meses. Por isso fico admirada que a senhora e o patrão, casados há dois anos, vivam como dois pombinhos...

**VIOLETA**
(*Sorrindo.*) Está bem, vai refletir lá para dentro, tens muito que fazer.

**LUÍSA**
(*Apressada.*) Vou já, minha senhora.

(*Sai pela direita, fundo.*)



## CENA 2

*Violeta, Rosa, D. Maria, D. Theresa, Vanda & Arthur*

**VIOLETA**

(*Coloca o retrato no lugar. Ouve-se o fon-fon de automóvel. Corre ao fundo e olha para a esquerda*.) Ei-los que chegaram!

(*Entram, Rosa, D. Maria, D. Theresa, Vanda e Arthur. Rosa traz uma criança nos braços*.)

**VIOLETA**

Até que enfim! (*A Rosa*.) Dá-me o meu querido filho! (*Toma a criança e beija-a carinhosamente*.) Meu filhinho! Meu amor!

**D. MARIA**

Minha querida Violeta, não imaginas como o Carlinhos é guloso! Quando o padre lhe botou o sal na boca, saboreava dando estalinhos com a língua[22]!

**VIOLETA**

Não chorou?

**D. MARIA**

Só quando lhe puseram água na cabeça.

**VIOLETA**

Coitadinho, sente frio. E Henrique? Onde está Henrique?

**ARTHUR**

Ficou na porta pagando o chofer[23].

22 Parte do ritual de batismo católico em que a mãe depositava uma pitada de sal na boca da criança batizada após os dizeres "Vós sois o sal da terra" (Matheus 5:13, ACF). Essa prática, atualmente, já não é corriqueira.

23 Motorista.

## CENA 3

*Violeta, D. Maria, D. Theresa, Arthur, Vanda, Rosa & Henrique*

**HENRIQUE**
(*Entrand*o.) Aqui estou, Violeta! (*Beija-a na testa*.)

(*Durante esta cena Rosa não deixa de olhar para Henrique, fica como que abstrata nessa contemplação*.)

**VIOLETA**
Meu Henrique, como sou feliz em ter batizado hoje o fruto do nosso amor! Amo-te mais do que a minha vida, meu Henrique!

(*Rosa olha para Violeta com raiva. D. Theresa senta-se no sofá; Arthur, numa poltrona. Vanda fica de pé atrás do sofá. Henrique senta-se numa cadeira junto à mesinha, Rosa fica de pé junto do porta-bibelôs. D. Maria e Violeta ficam no segundo plano, sentadas em duas cadeiras*.)

**D. MARIA**
Como me consola a alma ouvir falar assim, minha filha!

**D. THERESA**
(*Sentando-se no sofá*.) Já sabem da novidade?

**ARTHUR**
Que novidade?

**D. THERESA**
O Dr. Júlio vai casar-se com a filha do Telles.

**HENRIQUE**
Com qual delas? A Judith? A Olga? A Iracema?

**D. THERESA**
Com a lambisgoia da Judith. Não sei que graça lhe achou! É tão tola, com a mania que tem de falar sempre na Europa. (*Imitando-a*.) "Porque quando estivemos na Europa... O Rio está muito atrasado... Em Paris não se vê isto..."

**VANDA**

Não diga isso, minha mãe! Ela é uma rapariga inteligente, além disso veste-se muito bem. É elegante, é chique!

**D. THERESA**

Elegante! Pudera! Não como para não engordar! Chique? Com chapéus enormes... e quando sai com vestido *tailleur*[24], com colarinhos e punhos de homem...

**ARTHUR**

É a educação moderna! É o progresso, minhas senhoras! As mulheres querem por força imitar os homens. As inglesas já querem ter o direito do voto[25]! Por este andar, os homens do futuro ficarão em casa enquanto as esposas vão para o parlamento...

**VANDA**

Eu não condeno essas ideias avançadas, porque, afinal, a mulher deve ter tantos direitos como o homem!

**ARTHUR**

Não diga isso, Vanda. A mulher deve ser o que sempre foi, isto é, uma boa mãe e uma boa esposa; cuidar do seu lar e não desejar entrar nesse campo de batalha político, que só o espírito forte do homem deve afrontar. Não é essa a tua opinião, Henrique?

**HENRIQUE**

Julgo a mulher uma flor tão delicada, que não deve ser exposta aos beijos ardentes do sol, nem ao sopro raivoso do tufão, para não perder a frescura e a beleza.

---

24 Refere-se às vestes femininas que, inspiradas numa moda mais "masculina", assemelhavam-se à estrutura do terno, mais ajustada ao corpo, com um blazer. Neste diálogo entre D. Theresa, Arthur e Vanda, atestamos o conflito geracional que esbarrava nos costumes e na moda do período e estava diretamente ligados aos avanços do movimento feminista que, desde o final do século XIX, despontava no Brasil.

25 O direito ao voto, ou sufrágio feminino, foi um dos direitos que marcaram a primeira onda feminista. Na Inglaterra, o sufrágio se consolidou de forma gradual a partir de 1918, quando mulheres acima de trinta anos passaram a ter o direito de votar. Mas, em 1914, o debate já se instaurava na esfera pública internacional e pode ser atestado em peças teatrais desde o século XIX, como é o caso da peça *O voto feminino*, de Josephina Alvares de Avezedo, escrita em 1891. No Brasil, o direito ao voto feminino foi sancionado apenas em 1932.

**ARTHUR**
Sempre poético! Qual a tua opinião, Rosa?

**ROSA**
Esse assunto me é indiferente!

**VANDA**
A mim interessa, e muito! Se houvesse um partido sufragista no Rio, eu seria uma fervorosa adepta! Ah! Como seria belo ver uma mulher à tribuna, discursando energicamente, ou então convocando *meetings*[26], e com a sua palavra inflamada expor as suas ideias ao povo, e este, em delírio, aclamá-la e acompanhá-la ao Senado ou à Câmara.

**D. THERESA**
(*Interrompendo-a*.) Enquanto os bebês ficavam em casa a gritar: Mamã! Mamã! Como tudo está mudado! No meu tempo as moças só pensavam em encontrar um bom marido, e, agora, pensam... eu nem sei em quê!

(*Violeta que durante essa conversa tem estado a conversar com D. Maria, acalentando o filho; levanta-se*.)

**VIOLETA**
(*Levantando-se*.) Vou deitar o Carlinhos e já volto!

**D. MARIA**
Vou contigo!

**HENRIQUE**
(*Tira a cigarreira do bolso e oferece a Arthur*.) Aceita um cigarro?

**ARTHUR**
(*Levantando-se*.) Não, obrigado! São muito fracos! Dão-me licença, enquanto ficam conversando, vou ao armazém e não me demoro. Até já!

(*Apanha o chapéu que está sobre uma cadeira e sai pelo fundo*.)

26 Reuniões ou encontros.

D. THERESA

Rosa, já reparaste na moda das saias modernas?! Que horror! Será possível que inventem modas tão imorais e que certas meninas tenham coragem de usá-las?! Como tudo está mudado!!!

ROSA

D. Theresa, a moda para mim é indiferente! Não me encantam essas futilidades.

VANDA

Pois eu, se minha mãe consentisse, usaria todas essas modas, porque as acho muito originais!

D. THERESA

Cala-te, não digas tolices, minha filha!

HENRIQUE

(*Durante o tempo que falam, tem acendido o cigarro*.) Parece, Rosa, que tens qualquer coisa que te preocupe o espírito! Há muito tempo noto um não sei o quê nos teus modos! Às vezes, ficas irritada, outras vezes, pensativa e abstrata. Quem sabe se o travesso Cupido não atirou alguma seta nesse coraçãozinho?!

ROSA

(*Rindo nervosamente*.) Para isso seria preciso que eu tivesse coração!

D. THERESA

Qual! Quando as moças falam assim, é porque anda mouro na costa[27].

VANDA

(*Indo até Rosa*.) Ah! Rosa, dize-nos quem é o felizardo. Nós guardaremos segredo. Não é verdade, Sr. Henrique?

27 Expressão de origem ibérica referente ao período da invasão de árabes do Norte da África à costa portuguesa. Grupos de corsários árabes (mouros) mantinham informantes na costa da região ibérica para saquearem os navios e caravelas que recebiam carregamento de mercadorias. Em sentido figurado, portanto, a expressão "anda mouro na costa" remete a um perigo iminente e inesperado. O sentido de "assalto" foi se transformando com o tempo até passar a carregar a ideia de "assalto ao coração", ou seja, ao apaixonamento.

HENRIQUE
Segredo, por quê? Não é a coisa mais natural deste mundo? Resta saber se o escolhido é digno de possuir este tesouro...

ROSA
(*Interrompendo-o, nervosa e irritada*.) Deixem-me em paz! Não tenho nada que me preocupe.

D. THERESA
Não te zangues, Rosa! A tua amiga Vanda...

VANDA
(*Interrompendo-a*.) Ora, minha mãe, não seja indiscreta!

HENRIQUE
Meus parabéns! Então, pode-se saber quem é o felizardo?

VANDA
(*Embaraçada*.) Não é verdade! Minha mãe está caçoando...

D. THERESA
Estou caçoando... porém... logo quando o Oscar vier...

VANDA
Minha mãe, a senhora é impossível!

HENRIQUE
Bravo! É o Oscar? Muito bem! É um excelente rapaz e está com um lindo futuro. Além de todos os predicados dos jovens noivos, vai ser um par chique! Mais uma vez os meus sinceros parabéns, querida Vanda!

D. THERESA
O senhor e Violeta serão os padrinhos.

HENRIQUE
Com muito prazer. Vês, Rosa, queríamos descobrir o teu segredo e afinal o de Vanda que descobrimos.

ROSA

É sempre assim, às vezes procuramos alvejar um ponto que está perto e vamos atingir um outro, que está mais longe.

HENRIQUE

Se esse ponto está longe ou perto, não o sabemos. A verdade é que existe. Tu não és a mesma! Quando te conheci eras alegre, coquete[28], jovial... (*Gesto de impaciência de Rosa*.) Não te zangues, é natural que todos nós queiramos saber a causa dessa transformação que, quase sempre, na juventude, indica uma moléstia para a qual os nossos avós receitavam banhos de igreja[29].

ROSA

(*Muito nervosa*.) Essas brincadeiras só servem para irritar-me os nervos e para não te ouvir, retiro-me. (*Sai apressadamente pela direita, segundo plano*.)

HENRIQUE

(*Estupefato*.) Rosa estará doida?!

## CENA 4

*Violeta, Henrique, D. Maria & D. Theresa*

VIOLETA

Que foi, Henrique, que aconteceu a Rosa?

HENRIQUE

Não sei explicar! Por uma simples brincadeira exasperou-se e deixou-nos!

D. MARIA

Ah! Meus filhos, ela está impossível de aturar! Vou aproveitar a sua ausência para conversarmos a seu respeito. Ando profundamente assustada, nem sei o que pensar.

---

28 Termo em francês faz referência às jovens atraentes e românticas. Não confundir com *cocotte*, que traz consigo o sentido de cortesã.

29 A expressão faz referência ao casamento religioso.

**VIOLETA**
Fale, minha mãe, estamos ansiosos.

**D. THERESA**
Enquanto conversam, nós vamos ao teu quarto tirar os chapéus, sim?

**VIOLETA**
À vontade, D. Theresa, bem sabe que esta casa é sua.

**D. THERESA**
Obrigada, Violeta, bem vês que não fazemos cerimônia.

(*Saem pela esquerda, segundo plano*.)

## CENA 5

*D. Maria, Violeta & Henrique*

**D. MARIA**
Deves lembrar-te que uns meses antes do teu casamento, Rosa andava triste e pensativa. Quando casaste e partiste com o teu marido, Rosa ficou ainda mais triste. No princípio julguei que fosse devido à separação, porque vocês eram muito unidas. Passados meses, Rosa começou a ficar nervosa, outras vezes, taciturna, encerrava-se no seu quarto. Quando ia buscá-la e a interrogava, respondia: "Não tenho nada, minha mãe! Estou nervosa! Estou com saudades de Violeta."

**VIOLETA**
Pobre Rosa!

**D. MARIA**
Contei ao teu pai o estado de Rosa. Ele chamou-a e interrogou-a; porém, nada. Cheguei a pensar que fosse algum namoro, mas, isso não é possível, porque ela não sai, não chega à janela, passa horas e dias no seu quarto.

Quando escreveste, participando o teu regresso, fui pressurosa dar-lhe a notícia, imaginando que se alegrasse. Dei-lhe o telegrama; quando

o leu, ficou tão pálida e trêmula que o papel lhe caiu das mãos. Desde esse dia ficou mais nervosa.

Implica com tudo e com todos, tem crises esquisitas, às vezes, ri como uma doida ou chora desesperadamente; outras vezes, adormece e levanta-se com os olhos muito abertos, fixos, caminha como um fantasma, dizendo palavras sem nexo.

Numa dessas crises, mandei chamar um médico; foi pior; ficou tão irritada que despedaçou o vestido, ameaçando atirar-se de uma janela que estava aberta. Foi tal o meu susto que pedi desculpas ao doutor, suplicando-lhe que se retirasse.

Numa das ocasiões em que estava mais calma, perguntei -lhe: "Queres ir passar uns meses em casa de Violeta?" Abriu desmesuradamente os olhos e, muito trêmula, disse: "Em casa de Violeta? Que horror! Deus me livre!" e correu como uma louca para o quarto. Deixei passar alguns minutos e fui procurá-la. Encontrei-a chorando convulsivamente. Mordia um travesseiro e, entre as lágrimas, dizia: "Meu Deus! Que suplício! Não posso mais!" Quando me viu, soltou uma estridente gargalhada, e, exausta, perdeu os sentidos.

VIOLETA

Mas... esta situação é horrível! Vamos convidá-la a ficar aqui e convencê-la a consultar um médico.

(*Henrique fica pensativo*.)

D. MARIA

Acho muito difícil conseguir que Rosa fique aqui, porque se ela souber que lhes contei o que se passa, ficará desesperada.

VIOLETA

Fique descansada minha mãe, nada lhe diremos. Henrique, qual é a tua opinião?

HENRIQUE

(*Embaraçado.*) A minha opinião... É que... Acho tão extraordinário, que não sei o que pensar!

**VIOLETA**

(*Levanta-se e passeia nervosa. Vai até a porta por onde saiu Rosa, espreita e volta rápido*.) Silêncio! Aí vem Rosa!

(*D. Maria enxuga as lágrimas rapidamente. Henrique acende um cigarro. Silêncio embaraçoso dos três*.)

## CENA 6

*Violeta, Rosa, D. Maria, Henrique*

(*Rosa entra sem chapéu, está calma e pensativa. Traz um livro na mão*.)

**VIOLETA**

Minha querida Rosa, vou fazer-te um pedido e espero que não o recuses à tua irmãzinha.

**ROSA**

(*Estremecendo.*) Que é?

**VIOLETA**

Já pedi à nossa boa mãe, e ela disse-me que só depende da tua vontade. Henrique anda muito ocupado com um trabalho importante que o prende horas e horas ao seu gabinete e eu, para não interrompê-lo, deixo-me ficar sozinha. Queres vir passar conosco algum tempo e nos dar o prazer da tua companhia? (*Vendo que Rosa faz um gesto de contrariedade.*) Se não é um sacrifício passares uns meses com tua irmã, depois de dois anos de separação...

**ROSA**

(*Embaraçada.*) Teria muito prazer... Mas...

**VIOLETA**

Mas... não queres. Não é? (*Aproxima-se de Rosa carinhosamente*.)

**ROSA**

(*Procurando esquivar-se*.) É que... Não quero deixar mamãe sozinha.

**D. MARIA**
Não te preocupes em deixar-me só, porque, se ficares, irei durante esse tempo a São Paulo visitar a tua irmã Nair e conhecer o meu novo netinho.

**VIOLETA**
Agora não tens mais objeção a fazer. Fica conosco, sim? Henrique, insta[30] com ela tu. (*Abraça-a carinhosamente e beija-a na face*.)

**HENRIQUE**
Por que não fazes a vontade à tua irmã? Bem sabes que a tua companhia nos é muito agradável e...

**ROSA**
(*Interrompendo-o*.) Pois bem, fico, porque não quero ser desmancha-prazeres; porém, previno-os de que estou intolerável!

**VIOLETA**
Não faz mal, nós te queremos assim mesmo, minha Rosa querida! (*Beija-a.*)

**D. MARIA**
Ora, graças! Deus permita que a nossa Rosa, quando voltar para casa, venha contente como era e que, em vez de enchê-la de tristeza, nos alegre com o seu riso sonoro. (*Beija Rosa, que enxuga as lágrimas*.) Que é isto, tolinha?

## CENA 7

*D. Theresa, D. Maria, Vanda, Henrique, Rosa & Violeta*

**D. THERESA**
(*Entra seguida de Vanda, vê D. Maria acariciando Rosa*.) Tudo isso são mimos! As caçulas são sempre assim!

30 Conjugação do verbo "instar", que significa insistir.

**D. MARIA**
Esta caçula já devia ter juízo, tem vinte e quatro anos. (*Suspirando*.) Quando penso que esta menina recusou tão bons partidos, fico admirada.

**D. THERESA**
Já é tempo de pensar nisso, porque, do contrário, fica para tia. A minha Vanda felizmente...

**VANDA**
Que pressa minha mãe, logo!

**HENRIQUE**
Para que retardar uma notícia que dá prazer a todos? Violeta, muito breve seremos padrinhos de Oscar e Vanda.

**VIOLETA**
Ah! Sim? Estavas caladinha, minha sonsa? Quem sabe, se muito breve não teremos a fortuna de dizer o mesmo da nossa querida Rosa?

**ROSA**
Nunca! Porque morrerei solteira.

**D. THERESA**
Que ideia, Rosa! Queres entrar para um convento?!!

**ROSA**
Talvez!

(*D. Maria suspira tristemente*.)

**D. THERESA**
(*Depois de uma pequena pausa, mudando de assunto*.) A propósito, Violeta, ainda não nos levaste ao teu jardim para admirarmos a tua famosa coleção de flores.

**VIOLETA**
Tem razão, D. Theresa, vamos ao jardim. Vou-lhes mostrar umas roseiras muito bonitas. Os botões devem estar desabrochados.

D.THERESA
Vamos, Maria, vem, Vanda, e tu, Rosa.

D. MARIA
(*A Rosa.*) Vens, minha filha?

ROSA
Não, minha mãe, prefiro ficar aqui lendo.

VIOLETA
Sozinha?

VANDA
Vem, Rosinha.

ROSA
Não insistas, porque prefiro ficar aqui.

HENRIQUE
Enquanto vão ao jardim, eu vou ao meu gabinete ler a correspondência.

(*Sai pela esquerda baixa.*)

D. MARIA
(*Em voz baixa a Vanda.*) É melhor não insistir, Vanda, porque quando ela diz não, acabou-se! Que gênio! Que gênio!

VIOLETA
(*Em voz baixa a D. Maria.*) Não se preocupe, minha mãe, nós havemos de curá-la.

(*Saem todos pelo fundo direito.*)

## CENA 8

*Rosa*

ROSA
(*Depois que todos saem, passeia nervosa, senta-se no sofá, abre o livro ao acaso. Olha para a folha aberta, e fica um instante pensativa. Fecha o livro com impa-*

*ciência e joga-o sobre o sofá. Levanta-se, passeia, depois para junto à mesa, arranca umas pétalas de flor e machuca-as entre as mãos. Senta-se na cadeira do centro, de frente para o público; passa uma mão pela testa como quem quer afastar uma ideia*.) Sempre esta ideia a perseguir-me como uma sombra! Sou obrigada a ficar nesta casa e não posso dizer: Não quero! Não fico! Não devo ficar aqui! (*Com desespero*.) Oh! Meu Deus! Dá-me coragem, porque sinto que não resistirei! O ciúme me fará sucumbir! (*Agarrando a cabeça com as duas mãos*.) Eu endoideço! Endoideço! (*Debruça-se sobre a mesa soluçando*.)

## CENA 9

*Rosa & Henrique*

**HENRIQUE**

(*Entra e para, vendo Rosa, dirige-se a ela. Toca-lhe no ombro*.) Rosa, que tens? Por que choras? Responde-me.

**ROSA**

(*Levanta-se sobressaltada e procura esconder as lágrimas, rindo-se nervosamente.*) Nada! Nada...

**HENRIQUE**

Não negues, Rosa! Os teus olhos estão cheios de lágrimas! Que te aconteceu? Diga! Quem sabe se eu te poderei consolar?

**ROSA**

(*Arrebatadamente*.) Tu?! Nunca! Não tenho nada! Deixa-me só.

**HENRIQUE**

Não sairei daqui enquanto não souber a razão das tuas lágrimas. Sou teu cunhado, quase teu irmão, portanto não deves recusar o que te peço.

**ROSA**

Não insistas! Já disse que não é nada! Estou contrariada, aborrecida...

HENRIQUE
Contrariada? Aborrecida? Será porque pedimos para que ficasses em nossa casa?!

ROSA
Não, não, não é por isso! Não tenho nada.

HENRIQUE
Rosa, por que não és franca? Há muito tempo noto que a minha presença te contraria. Por quê? Que te fiz eu? Serão as minhas brincadeiras que te aborrecem? Se é isso, não brincarei mais contigo.

ROSA
Oh! Henrique! Não me martirizes com as tuas palavras! Não vês que me fazes sofrer? Tu me contrariares?! Oh! Henrique peço, vai-te embora, deixa-me só, sim?

HENRIQUE
Vou, com uma condição.

ROSA
Qual?

HENRIQUE
Dizeres a razão das tuas lágrimas.

ROSA
Nunca!

HENRIQUE
Nunca?! Por quê? Não me julgas capaz de guardar um segredo? És injusta.

ROSA
Injusta, eu?! Henrique, peço, por Deus, retira-te e não procures nunca saber o que tenho. Seria horrível!

HENRIQUE
Horrível?! Por quê?! Acalma-te e dize-me o que tens. Amas alguém indigno de ti?

ROSA
Por Deus, Henrique, não me faças enlouquecer de desespero! Sai de perto de mim, deixa-me.

HENRIQUE
Está bem, retiro-me uma vez que tanto te aborrece a minha presença. (*Vai sair*.)

ROSA
(*Correndo para Henrique*.) Não, não, vem cá, Henrique! Perdoa-me, sim? Eu estou louca, não sei o que faço nem o que digo.

HENRIQUE
Se não queres confiar em mim, confie ao menos em Violeta.

ROSA
(*Com desespero*.) Violeta?! Nunca?! Nunca! (*Procurando acalmar-se*.) Não, não quero que ninguém saiba o que se passa em mim! Sou uma criatura selvagem, ninguém me compreende. Henrique, esquece essa cena e não contes a ninguém o que se passou, porque o meu desgosto seria maior, se por minha causa uma nuvem negra viesse perturbar este dia feliz.

HENRIQUE
Rosa, deves compreender que não posso ficar tranquilo sabendo que tens um desgosto tão misterioso e que o ocultas da tua mãe e da tua irmã.

ROSA
Fica sossegado, eu não tenho nada… Foi uma crise nervosa. Se prometeres não contar a ninguém o que se passou, vou para o jardim.

HENRIQUE
Se me prometeres o que tens, juro. Do contrário, não.

ROSA
(*Arrebatadamente.*) Não prometes? Pois então, eis a minha resposta!

(*Sai precipitadamente pela direta fundo.*)

## CENA 10

*Henrique*

HENRIQUE

(*Pensativo.*) Que terá Rosa? Que mistério ocultará essa mulher que para mim sempre foi um enigma? (*Pausa*.) Estará apaixonada? Por quem? (*Acende um cigarro e senta-se na cadeira ao centro da mesa, de costas para o fundo*.)

## CENA 11

*Henrique & Violeta*

VIOLETA

(*Entra, vê Henrique pensativo, aproxima-se e lhe dá um beijo nos cabelos. Henrique levanta-se assustado*.) Assustei-te, meu amor? Que tens? Em que pensavas? Julguei que estivesses no teu gabinete.

HENRIQUE

(*Embaraçado*.) Sim... Estive... Mas... Vim buscar a minha cigarreira e...

VIOLETA

E...

HENRIQUE

Tencionava ir para o jardim, quando entraste.

VIOLETA

Não sei que vejo na tua fisionomia... Estás preocupado? Por quê?

HENRIQUE

Preocupado? Eu? Não... Não tenho nada.

VIOLETA

Não me parece! Bem sabes que te conheço e muito bem.

**HENRIQUE**

(*Procurando rir*.) Não estou preocupado, está enganada.

**VIOLETA**

Não, meu Henrique, tu tens alguma coisa.

**HENRIQUE**

(*Procurando uma desculpa*.) Queres saber? Não é nada, estou com dores de cabeça.

**VIOLETA**

É de tanto trabalhar. Meu Henrique, precisas repousar um pouco.

**HENRIQUE**

Pois sim, Violeta, quando acabar o trabalho que tenho em mãos, repousarei. Estás contente?

**VIOLETA**

Bem sabes que eu só desejo adivinhar os teus pensamentos. Agora vou ver o nosso filhinho.

(*Beija-o e sai pela esquerda alta*.)

## CENA 12

*Henrique*

**HENRIQUE**

(*Depois de uma pausa*.) Estou perturbado, nervoso, impressionado! Rosa amará alguém? Saberei, custe o que custar! (*Pensativo*.) Não, não, seria horrível! (*Passa a mão pela testa como que para afastar uma ideia*.)

## CENA 13

*Henrique & Arthur*

**ARTHUR**
(*Entra pela esquerda fundo*.) Cá estou de volta! Então não se almoça hoje nesta casa? Onde estão as meninas?

**HENRIQUE**
No jardim.

## CENA 14

*Henrique, Arthur & Violeta*

**VIOLETA**
Está dormindo, sossegadinho! (*Vendo Arthur*.) Oh! Meu pai! Estávamos à sua espera.

## CENA 15

*Henrique, Arthur, Violeta, D. Maria, D. Theresa & Vanda*

(*Entram conversando alegremente*.)

**ARTHUR**
Desculpe-me se as fiz esperar, fui obrigado a demorar-me mais do que pensava.

**VIOLETA**
Estão todos aqui. Vamos almoçar, porque já estamos muito atrasados.

**D. THERESA**
Que lindo está o jardim! Violeta, há de dar-me umas mudas daquelas bonitas roseiras, sim?

**VIOLETA**
Com muito prazer! Vamos para a sala de jantar. (*Olhando à procura de Rosa*.) Onde está Rosa?

**D. MARIA**
Ficou no jardim, colhendo umas flores.

**VIOLETA**
Henrique, vai chamá-la. Vamos!

(*Saem todos pela direita alta*.)

## CENA 16

*Henrique*

**HENRIQUE**
(*Passeia agitado, vai acender um cigarro e despedaça-o, atirando ao chão, nervosamente. Sacode a cabeça como que tomando uma resolução*.) É melhor não aprofundar o mistério! Vou buscá-la.

(*Vai sair. Rosa entra com um ramo de flores na mão. Está calma e pensativa*.)

## CENA 17

*Henrique & Rosa*

**HENRIQUE**
(*Henrique e Rosa olham-se embaraçados. Depois de uma pequena pausa, Henrique resolve falar*.) Então, Rosa, já estás mais calma?

**ROSA**
Tens muito interesse em saber?

**HENRIQUE**
Se tenho interesse em saber? Desde a cena de há pouco que não penso senão em arrancar-te esse segredo que te obstinas em ocultar.

ROSA

Pois bem, depois disso, refleti e resolvi não ficar em tua casa.

HENRIQUE

Não queres ficar em minha casa?! Por quê? Que dirão os teus pais e a Violeta dessa nova resolução? Estarás doida?

ROSA

Quem sabe? Por mais que queira fugir desse sentimento que me arrasta, não posso; impelem-me para ele! Oh! Meu Deus! Eu endoideço, endoideço! (*Passeia desesperada*.)

HENRIQUE

Rosa, acalma-te, dize-me, que tens? Não vês que estou ansioso?

ROSA

(*Pensativa, como que lutando para não falar. Toma uma resolução*.) É melhor assim. Ouve, Henrique, e depois pensa de mim o que quiseres. Quando começaste a frequentar nossa casa, imaginei que fosse por minha causa e alimentei o sonho de que um dia serias meu esposo. Quando percebi que namoravas minha irmã, a desilusão foi cruel! Tive inveja, ciúme, ódio dela. Lutei com a paixão insensata e a razão! Para que ninguém percebesse o que se passava em mim, fingia indiferença e fugia de todos. No dia do teu casamento, tentei suicidar-me, porém, no momento fatal, faltou-me a coragem. Desde então vivo numa luta constante entre o amor e a morte! Quero arrancar esta paixão que me abisma, procuro convencer-me de que não devo amar o marido de minha irmã! Lastimo os meus pobres pais, que não sabem que sua filha é um ente abjeto, covarde, sem coragem de despedaçar o coração, para não sucumbir. Faço tudo, tudo, para dominar-me, esquecer-me, mas, não posso, não posso! Há momentos em que odeio Violeta, teu filho e tudo, tudo que te cerca! Há mais de um ano que enveneno meu sangue dia a dia e sofro as perturbações cerebrais provocadas pela morfina[31].

31 Analgésico opioide que, se administrado de forma irregular, causa dependência em seus usuários.

HENRIQUE

Morfina! Que horror! Que loucura!

ROSA

(*Com transporte*[32] *apaixonado*.) Loucura, sim, que arrebata, porque durante as crises provocadas pelo veneno, sou o fantasma da felicidade e do amor; porque nos meus sonhos, és meu, inteiramente meu. Ah! Henrique, Henrique, amo-te como uma desgraçada.

(*Cai numa cadeira, escondendo o rosto com as mãos*.)

HENRIQUE

(*Exaltado*.) Rosa, já que confessaste o teu amor, vou abrir-te minha alma[33]. Quando fui à casa de teus pais, foi por tua causa, porém, comparando o teu feitio com o de tua irmã, deixei-me prender pela modéstia e simplicidade dela. Perdoa-me confessar! Tu causavas-me medo. O teu modo orgulhoso, coquete, fez-me supor que ambicionavas para esposo um homem rico, de posição elevada, que te fizesses brilhar na sociedade, não só pela tua beleza, como pela posição de teu marido. Depois que pedi tua irmã em casamento, compreendi que o meu ideal eras tu. Era tarde para recuar. Casei-me, porém não julgues que a tua imagem se apagou do meu pensamento. (*Rosa levanta-se e olha-o extasiada*.) Não, quanto mais procurava afastá-la, mais nítida me aparecia, tornando-se o alvo das minhas ideias. A certeza de que sou amado faz crescer esse sentimento impetuoso que me exalta e atrai para um abismo em que sucumbiremos juntos; porque te amo loucamente e para possuir-te serei capaz de cometer um crime!

---

32 Segundo o *Dicionário da Língua Brasileira* editado em 1832 por Luiz Maria da Silva Pinto, o termo "transporte" carregava, à época, o significado de "êxtase, arrebatamento, perturbação repentina". A rubrica, portanto, descreve que Rosa está perturbada repentinamente pela paixão que sente por Henrique.

33 Na publicação original, Henrique diz "vou abrir-te a minha lama". No sentido figurado, "lama" pode trazer o sentido de miséria ou desgraça, como se ele dissesse: "vou expor-te minha desgraça". No entanto "abrir a lama" não é uma expressão muito usual, enquanto "abrir a alma" é mais recorrente. Temos, portanto, um impasse entre duas interpretações: a primeira é que a palavra correta seria mesmo "lama", referindo-se à situação em que Henrique se encontra (ele é apaixonado pela própria cunhada); a segunda é que houve um erro de datilografia na primeira publicação, o que seria possível tendo em vista que foram encontrados outros erros desse tipo ao longo da publicação original. Aqui, optamos por usar o termo "alma", uma vez que a expressão "abrir a alma" é mais corrente.

ROSA

(*Atirando-se nos braços de Henrique que a beija apaixonadamente*.) Henrique! Como sou feliz! Era assim que eu sonhava ser amada!

(*Violeta entra e para estupefata. Henrique e Rosa separam-se aterrados*.)

*Cai o pano.*

*Fim do 1º ato.*

# *2º ato*

◇◇◇

(*A cena representa um gabinete bem mobiliado. À direita, primeiro plano, um sofá com duas poltronas ao lado, porém, um pouco afastadas e uma estante com livros. Ao fundo, outra estante envidraçada com livros. À esquerda, primeiro plano, uma secretária*[34] *com uma cadeira giratória. Livros, jornais, objetos de escritório. O aspecto da cena deve ser de uma casa, se não rica, pelo menos abastada. A cena deve ter três portas: uma à direita alta, outra à esquerda alta e a outra ao fundo*.)

## CENA 1

*Henrique & Violeta*

(*Ao levantar-se o pano, Henrique está sentado à secretária, escrevendo*.)

VIOLETA

(*Entra da esquerda.*) Desculpa-me, se te incomodo... (*Henrique, para de escrever e olha-a contrariado*.) Há seis meses que vivemos numa luta constante. Aceitei as explicações que me deste sobre a cena que surpreendi no dia do batizado de nosso filho; porém, não me convenci da tua inocência. Aquele beijo não era um beijo de irmão.

34 Móvel que consiste em uma mesa com gavetas embutidas, comum em escritórios.

**HENRIQUE**
Voltamos à mesma cantiga? Repito mais uma vez. Estou farto das tuas cenas de ciúmes.

**VIOLETA**
Se, realmente, és inocente, não é falando nesse tom que me convences. Além disso, o teu procedimento comigo, desde esse tempo, tem sido o de uma criatura que se aborrece até quando me ouve falar; porque, com as outras pessoas, és delicado, atencioso, (*medindo as palavras*) principalmente com a minha irmã Rosa.

**HENRIQUE**
(*Levanta-se*.) Violeta, não me exasperes! (*Passeia agitado*.)

**VIOLETA**
És extraordinário! Nem ao menos tenho o direito de pronunciar o nome de minha irmã, porque te exaltas! Se discuto com ela sobre qualquer assunto, ainda mesmo que eu tenha razão, a tua opinião lhe é sempre favorável...

**HENRIQUE**
(*Interrompendo-a, furioso*.) Foi para fazer recriminações que me vieste interromper no meu trabalho?

**VIOLETA**
Não foi para fazer-te recriminações, foi para dizer-te que esse modo de vida não pode continuar! Estou farta de ouvir indelicadezas por causa de Rosa.

**HENRIQUE**
Pelo que dizes, parece que queres que eu maltrate tua irmã...

**VIOLETA**
Tu bem me compreendes. Não desvies a conversa. O que eu quero é que a trates como a irmã de tua mulher, e não como uma...

**HENRIQUE**
Amante? É isto que queres dizer?

VIOLETA
Não chego a tanto, porque seria tão monstruoso, tão indigno, que não os suponho capazes de semelhante baixeza.

HENRIQUE
Que queres então? Dize depressa, porque tenho que fazer.

VIOLETA
(*Carinhosa.*) Vamos, meu Henrique, tem paciência, escuta-me. Vim procurar-te porque arranjei um meio de apaziguar tudo sem atritos.

HENRIQUE
E que meio é esse?

VIOLETA
Escrevi à minha mãe pedindo-lhe para vir buscá-la.

HENRIQUE
(*Furioso.*) Tu fizeste isso sem me consultar?! Queres entrar em luta comigo? Pois bem, Rosa não sairá daqui porque eu não quero.

VIOLETA
Tu não queres?! Mas com que direito dizes que não queres?! Desde que Rosa está nesta casa, não tenho mais sossego. Apanho-te beijando-a, e tu, em lugar de me convenceres da inocência desse ato com doçura, quase me bates. Ora, Henrique, eu não sou uma criança a quem se ameaça com pancadas para amedrontar. Cansada de viver em luta constante por causa dessa mulher, declaro que escrevi à minha mãe para terminar esta situação, e tu, em vez de ficares de acordo comigo, respondes-me: "Rosa não sairá daqui, porque eu não quero." Torno a perguntar-te: Com que direito proíbes?

HENRIQUE
(*Furioso, agarra num braço de Violeta e sacode-a brutalmente.*) Porque não quero e não tenho que te dar satisfações. (*Empurrando-a brutalmente para a porta da esquerda alta.*) Vai-te embora, porque preciso trabalhar.

VIOLETA
(*Chorando.*) Henrique! Ai, que me magoas!

HENRIQUE

(*Soltando o braço de Violeta*.) Vai-te, que me fazes perder a cabeça e não respondo pelo que suceder! Estou farto dessas cenas! Mal te posso num braço, gritas. Fingida! Hipócrita!

VIOLETA

Fingida! Hipócrita! Essas são as amabilidades que tens para mim, que só tenho a culpa de te amar e ter ciúmes do que me pertence! Sim, Henrique, porque tu és meu, só meu, e eu quero ser a senhora absoluta do teu amor e dos teus pensamentos! (*Abraçando Henrique com carinho*.) Perdoa-me, Henrique! Esta loucura foi provocada pelo muito que te quero! Esquece esta cena. Prometo nunca mais ter ciúme de ti, se deixares Rosa ir embora...

HENRIQUE

Não aceito imposições! Rosa ficará conosco, até quando eu quiser! Não me sujeito aos teus caprichos ridículos! Que dirão os teus pais quando souberem das tuas loucuras?!

VIOLETA

Dar-me-ão razão quando souberem que tu me maltratas desde que Rosa está aqui. (*Furiosa.*) E digam o que quiserem porque eu não me importo! Quero o meu sossego e a minha tranquilidade de espírito! Resolvi que Rosa deve ir-se embora e, queiras ou não, irá.

HENRIQUE

Violeta! Violeta! Não me provoques. Vai-te embora se não queres que te obrigue a fazê-lo contra a tua vontade.

VIOLETA

Não vou, não vou! Não faltava mais nada que, estando eu cheia de razões para me queixar do teu procedimento, fosse obrigada a guardar silêncio! Queres bater-me? Bate-me! Não seria a primeira vez que cometes esta indignidade.

HENRIQUE

Não te bato, mas obrigo-te que me deixes em paz! (*Empurra-a até à porta da esquerda alta*.) Vai-te para não me aborreceres com as tuas lágrimas.

VIOLETA

(*Chorando e resistindo*.) Henrique, não sejas mau, ouve-me! Deixa-me ao menos ficar junto de ti. Juro-te que não direi mais nada! Peço-te pelo amor do nosso filhinho!

(*Henrique empurra-a brutalmente e, depois que Violeta está fora de cena, fecha a porta com a chave. Passeia agitado, pega um jornal amarrota-o e joga em cima da secretária. Com as mãos trêmulas, acende um cigarro, senta-se à secretária, tendo a cabeça apoiada entre as duas mãos e os cotovelos apoiados sobre a secretária. Com o cigarro na boca, solta baforadas de fumo. Bate com o pé direito nervosamente*.)

## CENA 2

*Henrique & Rosa*

ROSA

(*Entreabre a porta da direita, segundo plano, põe a cabeça entre as duas portas*.) Henrique, pode-se entrar?

HENRIQUE

(*Levanta-se rápido e vai ao encontro de Rosa.*) Entra, Rosa.

ROSA

(*Calma.*) Sempre trabalhando! Quando terminará esta árdua tarefa?

HENRIQUE

Breve, muito breve!

ROSA

Que tens? Estás nervoso? Que te aconteceu?

**HENRIQUE**
Nada.

**ROSA**
Nada?! Está pálido, com os olhos esquisitos.

**HENRIQUE**
Acabo de ter uma cena com Violeta.

**ROSA**
Por quê? Por minha causa?

**HENRIQUE**
Não... Por uma futilidade.

**ROSA**
Não imaginas como fico assustada quando discutes com Violeta; receio sempre que ela descubra a nossa falta e que ma jogue em rosto. (*Escondendo o rosto com as mãos*.) Que vergonha, meu Deus! Seria horrível!

**HENRIQUE**
Nada receies, porque Violeta de nada desconfia. Mas, dize-me, que vieste fazer aqui?

**ROSA**
Primeiro, ver-te, porque estava cheia de saudades... E depois...

**HENRIQUE**
E depois...

**ROSA**
Não, não digo...

**HENRIQUE**
Não dizes, por quê? Para despertar a minha curiosidade?

**ROSA**
Não, não é isto! É que... Não sei como hei de dizer... Tenho...

**HENRIQUE**
Tens o que? (*Pega em uma das mãos de Rosa*.) Vamos, dize!

**ROSA**
É um segredo, mas... Não, não, logo eu digo.

**HENRIQUE**
Um segredo?! Não creio, porque o teu único segredo sou eu.

**ROSA**
Pois esse segredo se prende a ti e ao nosso amor!

**HENRIQUE**
Vamos, não sejas má, conta-me esse segredo antes que eu te furte um beijo.

**ROSA**
Era a primeira coisa que devias ter feito quando entrei, porém, estavas tão impressionado que...

**HENRIQUE**
Para teu castigo... Toma, toma, toma. (*Beija*-a.)

(*Luísa abre a porta do fundo; vê Henrique beijando Rosa, fica estupefata, recua e fecha a porta. Tosse, antes de entrar*.)

## CENA 3

*Henrique, Rosa & Luísa*

**LUÍSA**
(*Entreabrindo a porta*.) Dá licença, patrão?

(*Rosa e Henrique separam-se rapidamente. Rosa pega num objeto qualquer para disfarçar. Henrique remonta*.)

**HENRIQUE**
Entra Luísa, que queres? Fala, tens alguma coisa? Pareces aparvalhada?!

**LUÍSA**
Não tenho nada, não senhor. É... O senhor Eduardo que pergunta se o senhor lhe pode dar alguns minutos de atenção.

**HENRIQUE**
Com muito prazer! Dize-lhe que entre.

**LUÍSA**
Sim, senhor. (*Sai pelo fundo*.)

## CENA 4

*Henrique & Rosa.*

**ROSA**
Deixo-te, já que esse maçador[35] veio interromper a nossa conversa.

**HENRIQUE**
Rosa, dize-me depressa qual é o segredo. Estou ansioso.

**ROSA**
(*Subindo pela direita, segundo plano*.) Não, não, logo.

**HENRIQUE**
Prometes?

**ROSA**
Prometo, sim, logo.

(*Quando chega à porta volta-se, atira-lhe um beijo com as pontas dos dedos e sai. Henrique olha-a, sorrindo, e depois vai à porta do fundo receber Eduardo*.)

## CENA 5

*Henrique & Eduardo*

**HENRIQUE**
Oh! Meu querido amigo! Que agradável surpresa!

35 Pessoa inoportuna ou desinteressante, que causa tédio.

EDUARDO
Desculpa-me incomodar-te, porém, preciso muito conversar contigo. (*Coloca o chapéu e a bengala sobre uma cadeira*.)

HENRIQUE
(*Pondo uma mão sobre o ombro de Eduardo*.) Vamos, senta-te. (*Eduardo senta-se no sofá, Henrique puxa uma poltrona para perto do sofá e senta-se*.) Há tantos dias não apareces, por quê? Alguma novidade? Amores novos?

EDUARDO
Novos e velhos! Bem sabes que sou incorrigível! Porém, não foi para contar-te as minhas aventuras que vim.

(*Henrique abre a cigarreira e oferece a Eduardo, que tira um cigarro. Eduardo tira a caixa de fósforos, acende um e oferece a Henrique, depois acende o cigarro*.)

HENRIQUE
Então, hoje é negócio sério? Não creio, porque tu não levas nada a sério! Para mim, és o ente mais feliz do mundo! Rico, desejado, amado, cercado de amigos sinceros, a tua vida corre como uma fonte límpida e clara.

EDUARDO
Sim, sim, tudo isso é muito bonito, mas...

HENRIQUE
Mas...

EDUARDO
Não se trata de mim. O que tenho a dizer, embaraça-me muito, mas, na minha qualidade de amigo íntimo não posso deixar de falar-te sobre o assunto.

HENRIQUE
Fala meu amigo, seja franco. De que se trata? Bem sabes que estou sempre disposto a ouvir-te com muito prazer!

EDUARDO
Antes de entrarmos no caso dize-me... Tua cunhada ainda mora contigo?

**HENRIQUE**
Mora. Porém, que há de extraordinário nisso?

**EDUARDO**
É que... Como te disse, o assunto é muito delicado e eu tenho receio de ofender a tua suscetibilidade.

**HENRIQUE**
Nesse caso trata-se de mim... (*Ouve-se bater na porta da esquerda, segundo plano*.)

**VIOLETA**
(*No interior.*) Henrique! Henrique! Abre, peço-te, não sejas mau. Juro-te que já esqueci a cena agressiva de há pouco! Abre, meu Henrique. (*Henrique fica perturbado. Eduardo observa-o. Pausa*.) Não respondes? Henrique não me martirizes, abre! (*Sacode violentamente a porta. Henrique fica sem saber o que fazer*.)

**EDUARDO**
(*Levanta-se*.) Que tens Henrique? Não ouves tua mulher chamar-te? Queres que eu vá abrir a porta?

(*Caminha em direção à porta. Henrique o detém com um gesto e vai abrir a porta. Violeta entra vestida para sair, com chapéu*.)

## CENA 6

*Henrique, Eduardo & Violeta*

**HENRIQUE**
(*Surpreso.*) Vais sair?

**VIOLETA**
Vou à casa de meus pais que chegam hoje. Eu não te disse há pouco que lhes tinha escrito? E... (*Vendo Eduardo*.) Ah! Perdão, não o tinha visto. Como está? Tem passado bem?

**EDUARDO**
Bem, muito obrigado, e a senhora?

VIOLETA
Menos mal, agradecida. Desculpe não lhe fazer companhia, bem vê que não esperávamos a sua visita. Dá-me licença, sim? Até logo Henrique. (*Beija-o na testa*.)

HENRIQUE
Mas... Vai sozinha?

VIOLETA
Não, Luísa acompanha-me. O Carlinhos fica com a ama! Nada receies; está tudo combinado, de forma que, durante a minha ausência, nada te faltará.

HENRIQUE
É que... com franqueza estranho esta saída que eu não esperava e...

VIOLETA
Nada tens que estranhar! Bem sabes o motivo... E... Adeus Sr. Eduardo, muito prazer em vê-lo, esperamos que não demore tantos dias sem aparecer, bem sabe que é muito estimado nesta casa.

EDUARDO
(*Beijando a mão de Violeta, respeitosamente*.) Obrigado, D. Violeta. Se não tenho vindo, é porque tenho muitos afazeres.

VIOLETA
Mais uma vez adeusinho, Sr. Eduardo. Adeus, Henrique! (*Sai pelo fundo*.)

## CENA 7

*Henrique & Eduardo*

EDUARDO
(*Henrique fica indeciso olhando para a porta, vai sair, porém, Eduardo pega-lhe num braço*.) Vem cá, Henrique, que ias fazer? Esqueces que preciso conversar contigo sobre um assunto que muito te interessa?

HENRIQUE
Perdoa-me, meu amigo. Ando tão preocupado de espírito que, às vezes, me distraio e cometo faltas involuntárias. Senta-te, e conversemos.

EDUARDO
Como te disse, o caso é delicado, e depois dessa cena com tua mulher torna-se delicadíssimo.

HENRIQUE
Vamos, meu amigo, deixa-te de subterfúgios e entra no delicadíssimo assunto.

EDUARDO
Desculpa-me a espécie de interrogatório a que te vou submeter antes de abordar o assunto. Tens relações de amizade com os teus vizinhos?

HENRIQUE
Há quase três anos que moro nesta casa e nunca procurei relacionar-me com a vizinhança, porque essas relações só servem para se intrometerem na nossa vida íntima, ou então para pedirem objetos emprestados, que quase sempre não voltam à casa do seu dono.

EDUARDO
Tens muitos criados em tua casa?

HENRIQUE
(*Rindo.*) Palavra que começas a interessar-me com o teu interrogatório. Tenho três: a ama do Carlinhos, a cozinheira e a arrumadeira. Mas, em que te pode interessar a minha vida particular?!

EDUARDO
Nunca tiveste discussões com criadas?... Enfim... às vezes, um serviço malfeito, num dia de mau humor nos obriga a despedir um empregado e esse torna-se nosso inimigo.

HENRIQUE
Não, nunca, porque quem se entende com as empregadas é Violeta, e essa é a doçura em pessoa; portanto, inimigos por esse lado não os tenho. Políticos também não, porque nunca tratei desse assunto. Pessoais...

EDUARDO
(*Interrompendo-o.*) Muito bem. Tua cunhada continuará a morar em tua casa muito tempo?

HENRIQUE
(*Exaltado.*) Que tem que ver minha cunhada com isso?

EDUARDO
Não te exaltes e responde à minha pergunta.

HENRIQUE
Que pergunta? Tenho respondido a todas.

EDUARDO
Exceto a uma, e vou repeti-la, para teres certeza de que não a ouviste mal. (*Pensando bem as palavras.*) Tua cunhada continuará a morar em tua casa muito tempo?

HENRIQUE
Não posso compreender a razão por que me fazes esta pergunta, mas... vou respondê-la. Até à volta de seus pais de São Paulo.

EDUARDO
Nesse caso, somente, até hoje, porque, segundo o que disse tua mulher, eles voltam hoje.

HENRIQUE
Sim... Parece que os pais de Rosa voltam hoje...

EDUARDO
D. Rosa está em casa?

HENRIQUE
Está.

EDUARDO
Então, por que motivo não acompanhou a tua mulher ao encontro de seus pais?

**HENRIQUE**
Porque Rosa ignora que seus pais cheguem hoje.

**EDUARDO**
E por que não lhe disseram? Não seria natural que D. Rosa acompanhasse a irmã?

**HENRIQUE**
(*Embaraçado.*) Mas... é que... Dize-me, qual o assunto de que me querias falar?

**EDUARDO**
Vamos Henrique, seja franco e não procures desviar o objeto da nossa conversa. Desculpa-me assumir este ar de juiz, que seria ridículo se não nos conhecêssemos desde crianças e se não nos estimássemos como dois irmãos. Tu nunca tiveste segredos para mim, e eu confio-te todos os meus pensamentos, portanto, não tens o direito de esconder coisa alguma. Para não ficares constrangido, vou dizer-te claramente o motivo da minha visita. Retardei por muitos dias, porque não queria, absolutamente, intrometer-me na tua vida particular. Porém, como julgo que o verdadeiro amigo deve ser o primeiro a censurar ou a defender, esclarecendo a inocência do amigo atacado, vim dizer-te que mancham o teu nome, acusando-te de maltratares tua mulher e de seres o amante de tua cunhada. (*Henrique curva a cabeça ouvindo-o aterrado. Eduardo olha para Henrique com desdém. Depois de uma pausa embaraçosa, Eduardo resolve falar.*) Então, Henrique, não respondes? Que dizes de tal infâmia? Sim, porque eu estou convencido de que isto é infâmia de algum inimigo oculto...

**HENRIQUE**
Não, Eduardo, não é uma infâmia, é uma triste verdade.

**EDUARDO**
Será possível que sejas tão in...

**HENRIQUE**
Acaba a palavra porque não me ofendes! Sou tão miserável que um homem de bem não deve estender-me a sua mão.

EDUARDO

Compreendeste a tua falta e não tiveste força de vontade para impedi-la?! É inacreditável! Inacreditável... Não. É indesculpável! Eu sou um conquistador, um doidivanas[36], porém, nunca desonrei uma mulher. Sou apologista do amor livre, sem responsabilidades! Apesar de ser solteiro e não ter que dar contas do meu procedimento a ninguém, a sociedade aponta-me como um libertino, e algumas famílias de moral mais exigente fecham-me as portas de sua casa, com receio que o meu contato as desonrem! Fecham-me as portas e não têm medo de receber no seu seio criaturas que, com o passaporte do casamento, semeiam a desonra e a vergonha no seu lar.

HENRIQUE

Eduardo, não sejas tão severo! Ouve-me, e depois julga-me como entenderes.

EDUARDO

Fala.

HENRIQUE

Em solteiro fui um estroina[37] como tu. Cansado de viver gastando o meu dinheiro e a minha mocidade nessa vida de orgias, resolvi casar-me. Conheci esta família num baile. Quando comecei a frequentar a casa enamorei-me de Rosa, porém, vendo que o seu carácter era orgulhoso e coquete, preteri-a por Violeta, que me atraiu pela sua modéstia e simplicidade. Casei-me e esse foi o meu maior erro, porque, apesar de não ter razões de queixa contra Violeta, não me sentia feliz ao seu lado. Violeta não era o meu ideal. Pensava na outra, que dominava o meu espírito. Vivi repelindo essa imagem durante dois anos, e se não fosse uma situação imprevista, eu não seria hoje um criminoso.

EDUARDO

(*Com ironia.*) Há sempre uma situação imprevista para os namorados...

HENRIQUE

Não sejas irônico! Lembras-te do dia do batizado do meu filho? Quando vieste jantar conosco, notaste a minha preocupação e o meu estado

36 Pessoa imprudente.

37 Aquele que age de maneira irresponsável, sem juízo.

nervoso e distraído. Foi nesse dia que enterrei a minha dignidade e comecei a vida de fingimentos com Violeta.

**EDUARDO**
Pobre senhora, como deve sofrer!

**HENRIQUE**
Não a lastimes, porque a mais digna de compaixão é a infeliz Rosa, que não trepidou em sacrificar a sua vida e o seu futuro, sem outra ambição a não ser o meu amor!

**EDUARDO**
Bem se vê que estás cego por essa renegada mulher que, com tanto indiferentismo, sacrificou sua irmã e manchou a sua família!

**HENRIQUE**
Não a julgues tão cruelmente! Essa infeliz lutou, sofreu e chegou ao cúmulo do sacrifício por minha causa.

**EDUARDO**
(*Irônico.*) Belo sacrifício! Entregar-se ao homem a quem deseja, sem pensar na desgraça que espalhou em redor desse ato condenado não só pela sociedade, como por todos os homens que se prezam! É extraordinário... Queres um prêmio de virtude para essa senhora?

**HENRIQUE**
Para que tanta ironia? Não calculas a que extremo essa mulher me ama! Para fugir a esse desvario, lutou com o amor e a razão e como não conseguiu desviar essa indomável paixão, envenena-se com morfina! Querias que eu a abandonasse, que a desprezasse? Ainda mesmo que não lhe tivesse amor, não o faria! É vergonhoso confessar, porém, amo-a desesperadamente! Por ela farei todos os sacrifícios! Cheguei ao adultério para possuí-la, chegarei ao crime para não perdê-la.

**EDUARDO**
(*Levantando-se.*) Não blasfemes! Não compreendes que o envenenamento e o suicídio são o refúgio dos entes fracos, que contrariados nos seus caprichos recorrem a esses meios covardes... (*Gesto de Henrique.*) Covardes sim, porque não têm coragem nem força de vontade

para dominar os seus instintos que são, quase sempre, vis! Achas uma grande abnegação nessa mulher, só porque diz que te ama, e se envenena com morfina! Julgas que é amor que lhe domina o espírito? Enganas-te, não é amor, é volúpia! Enlevado por essa criatura lasciva, desequilibrada, esqueces a pobre vítima que não tem culpa de te amar e de ser tua mulher! Como é uma senhora simples, honesta, despreza-se sem piedade! Se tem coração, que o arranques, se sofre, que chore e se console acariciando o filho esquecido pelo esposo. Enquanto a desgraçada agoniza, o marido e a irmã gozam a volúpia do adultério! (*Mudando de tom.*) Meus cumprimentos, meu caro senhor! É uma bela moral! E sou eu um libertino!!...

HENRIQUE

Basta senhor! Não sou menino de escola para ouvir as suas lições! Se são boas, guarde-as para seu uso! Cometi uma grande falta, não nego. Quando lhe confiei meu segredo, foi julgando que o senhor fosse meu amigo sincero, e que não me condenasse sem piedade. Enganei-me, em lugar do amigo encontrei um juiz implacável, que não atende as atenuantes do acusado.

EDUARDO

(*Indo buscar o chapéu e a bengala.*) Querias talvez que eu achasse muito bonito o teu procedimento?! Como um estouvado[38], um doidivanas, não tenho o direito de julgar como um homem de bem? Engana-te, porque nunca perdoarei tanta indignidade e tanto cinismo.

HENRIQUE

(*Furioso, cerrando os punhos.*) Basta senhor! Cale-se para não me fazer perder a razão e obrigá-lo a...

EDUARDO

(*Rindo com ironia.*) Ameaças? É o recurso do condenado sem remissão com medo do castigo. Se vim a tua casa, foi porque julguei que tudo fosse uma intriga e vinha prevenir-te. Enganei-me. Em lugar da vítima encontrei um criminoso! Desprezo as tuas ameaças! Retiro-me porque o ar que se respira nesta casa é pestífero, porque me envergonho de

38 Aquele que age de forma impensada, leviana.

ter chamado amigo a um homem de quem todos devem fugir como de um cão hidrófobo[39]! (*Sai pelo fundo deixando a porta aberta.*)

**HENRIQUE**

(*Aterrado ouve a fala de Eduardo, apoia-se numa cadeira. Quando Eduardo sai, vai para segui-lo, porém, recua, passeia, torce as mãos desesperado. Senta-se à secretária, mexe nos papéis, abre as gavetas como quem não sabe o que há de fazer. Examina a pena, procura escrever, porém, não pode. Junta as mãos e apoia os braços na secretária, encostando a cabeça nas mãos, nervoso e pensativo. Suspirando.*) Perdi o meu melhor amigo!

## CENA 8

*Henrique & Rosa*

**ROSA**

(*Entra, vê Henrique à secretária, vai pé ante pé e fica diante da mesma, contemplando-o. Henrique faz como as crianças quando brincam de esconder.*) Uh... uh...

**HENRIQUE**

(*Levanta-se agarra a cabeça de Rosa e dá-lhe um beijo.*) Toma, pelo susto que me pregaste! (*Com o braço esquerdo enlaça a cintura de Rosa, com a mão direita pega em uma das suas mãos e a conduz para o sofá. Sentam-se.*) Minha Rosa! Meu amor! (*Beija-lhe as mãos.*)

**ROSA**

Estavas dormindo?

**HENRIQUE**

Não, pensando em ti.

39 Aquele que tem medo de água, característica atrelada aos sintomas da raiva canina. Nesse sentido, "fugir de um cão hidrófobo" traduz-se por "fugir de um cão raivoso/com raiva".

ROSA
Estava cansada de esperar que o maçador se retirasse... Mas, que silêncio está hoje nesta casa! Não sei onde estão Violeta e Luísa.

HENRIQUE
Saíram.

ROSA
Onde foram?

HENRIQUE
Não sei... Creio que foram fazer umas compras.

ROSA
Ainda bem, porque preciso conversar contigo seriamente. (*Henrique tem uma das mãos de Rosa entre as suas*.)

HENRIQUE
Estou ansioso! Vamos, dize-me o tal segredo.

ROSA
O segredo é difícil de dizer-te, porque tenho vergonha.

HENRIQUE
Criança! Vergonha de dizer-me um segredo?! Aposto que queres que te compre alguma boneca bonita.

ROSA
Não brinques, porque o caso e muito sério! É o castigo da nossa falta, a vergonha do nosso crime. (*Chora*.)

HENRIQUE
O castigo da nossa falta? Não te compreendo! (*Violeta aparece ao fundo, percorre a cena com o olhar, vendo Henrique e Rosa no sofá aproxima-se vagarosamente e escuta*.) Diga depressa, não vês que as tuas palavras me assustam!

ROSA
Henrique... vou ser mãe!

**HENRIQUE**
Oh! Meu...

**VIOLETA**
(*Indo ao meio da cena*.) Infames! Miseráveis! (*Rosa e Henrique levantam-se assustados*.) Aproveitaram a minha boa-fé, a minha confiança, para abusarem miseravelmente. Pai criminoso que nem ao menos respeita o teto conjugal onde habitam a tua mulher e teu filho! Ultrajasse a esposa, porém, ao menos tivesse piedade do filho, não obrigando o inocente a respirar o ar de infâmia que espalhaste em torno do seu berço! Irmã indigna que iludiste teus pais, fingindo-te doente para melhor te instalares em minha casa! Não te lembraste ao menos que fui eu, tua irmã que, compadecida, te chamei para meu lar! Não tiveste pudor de enchê-lo de opróbrio[40]! Ah! Mas a culpada fui eu em te deixar ficar aqui depois do dia do batizado de meu filho! Não te expulsei nesse dia porque me custava acreditar em tanta degradação! Aceitei as explicações deste cínico, não disse nada a meus pais, porque tive compaixão de magoar aquelas almas puras com vergonhosas suspeitas! Porém, agora, diante de provas tão evidentes, quero para a tua vergonha, para o teu castigo, que sejas renegada! (*Aproximando-se de Rosa*.) Sai de minha casa, ordinária! Sai! (*Rosa fica parada. Violeta pega-lhe num braço e brutalmente a empurra para a porta do fundo*.) Sai víbora, que o teu contato envenena!) *Henrique encaminha-se como quem quer impedir a saída de Rosa. Violeta com um gesto altivo e imperioso*.) Fique! (*Henrique recua vencido*.)

*Cai o pano.*

*Fim do 2º ato.*

## *3º ato*



(*O mesmo cenário do 1º ato, ao levantar o pano, Luísa está espanando os móveis e, de quando em quando, para pensativa*.)

40 Desonra pública, vergonha.

## CENA 1

*Luísa & Josepha*

JOSEPHA

(*Entra da esquerda alta, vendo Luísa pensativa*.) Que tens, Luísa? Em que estás pensando? Adianta o teu serviço, porque talvez tenhas mais trabalho... (*Confidencial.*) Parece que a D. Rosa volta hoje para aqui...

LUÍSA

É nisso mesmo que estou pensando, nessa maldita mulher que, durante o tempo que esteve aqui, virou esta casa de pernas para o ar!

JOSEPHA

Se não fosse a bondade de D. Violeta e o amor que tenho ao Carlinhos, não ficava mais aqui, porque não posso ver essa senhora chorar. Coitada! Não tem sossego. Que desgraça casar com um homem tão mau...

LUÍSA

Ele não era mau, ficou assim depois que D. Rosa veio para esta casa e começou a namorá-lo. Você bem sabe o que houve, a patroa ouviu e viu os dois pombinhos arrulhando[41] e correu com D. Rosa de casa. O patrão ficou furioso, quis bater em D. Violeta, saiu como um doido atrás de D. Rosa e alugou um cômodo para ela ter o boneco[42].

JOSEPHA

Eu sei de tudo. Agora como a D. Rosa já está boa, o patrão quer trazê-la outra vez para aqui. Tenho ouvido as discussões por causa disso. D. Violeta disse ao patrão que se D. Rosa vier para aqui, ela contará tudo aos pais.

41 Sonoridade emitida pelos pombos; no sentido figurado, refere-se à conversa enamorada.

42 No contexto da peça, a expressão refere-se ao procedimento de aborto clandestino.

**LUÍSA**
Era o que ela queria fazer quando correu com D. Rosa, mas o patrão disse que se divorciava e que lhe tirava o filho. A coitada, com medo de ficar sem o seu Carlinhos, calou-se.

**JOSEPHA**
Pobre de D. Violeta! Não merecia essa sorte! Vou ver se seu Carlinhos acordou para lhe dar o leite. Se houver alguma novidade, vem me contar, sim?

**LUÍSA**
Sim, porque me parece que a trovoada está se aproximando.

(*Josepha sai e Luísa continua a espanar os móveis*.)

## CENA 2

*Luísa, Violeta & Henrique*

**VIOLETA**
(*Entra da esquerda alta. Está tristonha.*) Ainda não acabaste, Luísa?

**LUÍSA**
Neste instante, minha senhora!

(*Vai sair pela direta alta; Henrique entra pela esquerda alta.*)

**HENRIQUE**
Espera Luísa, tenho uma ordem a dar-te! Prepara o quarto de D. Rosa, que volta hoje para aqui.

**VIOLETA**
Não prepares coisa alguma, que essa senhora não volta, porque eu não consinto! (*Luísa fica indecisa. Henrique percebe a indecisão de Luísa.*)

**HENRIQUE**
Não ouviste o que te ordenei, ou queres que te repita?

**LUÍSA**
É... que... O senhor dá uma ordem e a senhora dá outra...

HENRIQUE

Quem manda nesta casa sou eu! Vai já (*Empurrando-a.*) E a senhora faça o favor de não contrariar as minhas ordens.

VIOLETA

Henrique, o que queres fazer é inqualificável! Perdoei a tua loucura e continuei vivendo contigo por causa do nosso filho! Não disse nada a meus pais, para não matá-los de desgosto! Quando vêm me visitar, sou obrigada a mentir, dizendo-lhes que Rosa saiu, para que não desconfiem da triste verdade. Vivemos esses cinco meses sem atritos, porque me tenho sujeitado a todos os teus caprichos, até aos de passares noites fora de casa! A tudo me sacrificava, com a esperança de que, com o tempo, te arrependerias das tuas faltas. Enganei-me, porque em vez disso exiges a volta de Rosa para esta casa! É o cúmulo! Não, não me submeto a esta vergonha! Prefiro matar meus pais de desgosto, separar-me de meu filho...

HENRIQUE

Basta de lamúrias! Queres que eu abandone Rosa depois de a ter desonrado? Que a faça voltar para a casa de teus pais e lhe arranje um marido? Ou queres que a instale em uma pensão, onde vá visitá-la a título de protetor?

VIOLETA

Se não querias que fosse esse o seu destino, devias pensar primeiro nas consequências do teu ato.

HENRIQUE

Quando se ama, não se medem consequências.

VIOLETA

(*Violenta.*) Chega! Estou farta de ouvir os teus suspiros e lamentos desde que ela saiu daqui! Não me firas mais com essa confirmação! Vou escrever a meu pai, só ele poderá dar fim a tanta indignidade!

HENRIQUE

(*Ameaçador.*) Escreve a teu pai e a quem quiseres! Estou disposto a tudo, entendes? Rosa há de vir, e, se lhe disseres qualquer palavra que a ofenda... Ai de ti!...

**VIOLETA**
Faria-me pedir-lhe perdão de joelhos? Não seria a primeira vez que me obrigasses a isso! Basta! Estou farta de tanta covardia! Não estou disposta a sofrer mais! Tu não vais buscar Rosa porque eu não quero!

**HENRIQUE**
Estás fora do teu juízo! Vou buscar Rosa e repito-te: se a maltratares, mato-te!

**VIOLETA**
Henrique, peço-te de joelhos! (*Ajoelha-se.*) Ouve-me, não sejas mau!

**HENRIQUE**
Basta de comédia! (*Agarra Violeta, levanta-a e atira-a sobre uma cadeira.*)

**VIOLETA**
(*Furiosa, levanta-se.*) Pois bem, não vais porque eu não quero! (*Corre à porta do fundo e abre os braços como que não o quer deixar passar. Henrique apanha o chapéu que trouxe quando entrou em cena, enterra-o na cabeça, corre como um louco para a porta, puxa Violeta brutalmente por um braço, atira-a ao chão e sai precipitadamente.*)

**VIOLETA**
(*Chorando.*) Ai! Henrique! Henrique! (*Pausa.*) Vai buscá-la... Foi-se a minha última esperança! (*Cai de bruços e chora desesperadamente.*)

## CENA 3

*Violeta, Luísa & depois, D. Theresa*

**LUÍSA**
(*Entra muito aflita.*) Minha senhora! Que tem? Que lhe aconteceu? Está doente? (*Ajudando Violeta a levantar-se.*)

**VIOLETA**
Não é nada, Luísa! Vai-te embora!

**LUÍSA**
Perdoe, minha senhora, mas não posso deixá-la assim tão agitada! Venha, venha para o seu quarto descansar um pouco, talvez lhe faça bem! Venha ver o seu Carlinhos!

**VIOLETA**
Carlinhos, meu filho! Meu adorado filho! (*Chorando desesperada.*)

**LUÍSA**
(*Chorando.*) Minha senhora, tenha paciência! Deus há de ter compaixão da senhora que é tão boa!

**D. THERESA**
(*Entra do fundo.*) Dão-me licença? (*Vendo Violeta.*) Que aconteceu? O Carlinhos está doente? Encontrei o Henrique correndo como um doido, pensei que fosse chamar um médico! Chamei-o, porém, ele não me ouviu, então corri assustada para dentro de um táxi e vim ver o que aconteceu. Violeta, minha filha, por que choras?!

**VIOLETA**
Que vergonha, meu Deus!

**D. THERESA**
Vergonha de quê, Violeta? Bem sabes que te estimo como se fosses minha filha. Farei todos os sacrifícios para poupar-te uma lágrima! (*Acariciando os cabelos de Violeta.*) Vamos, minha filha, dize-me que tens? Que te aconteceu? Fala como se eu fosse tua mãe.

**VIOLETA**
Minha mãe! Minha pobre mãe! Que desgosto se ela soubesse que a sua filha sofre como uma desgraçada! Não, não amargurarei o resto de sua vida!

**D. THERESA**
Violeta, fala minha filha! Estou ansiosa, prevejo uma grande desgraça!

**VIOLETA**
Tem razão, D. Theresa, aconteceu-me uma grande desgraça! Sou a mais infeliz das mulheres! Roubaram-me o marido.

**D. THERESA**
Roubaram-te o marido?!

**VIOLETA**
(*Reparando em Luísa.*) Luísa, vai trabalhar, não preciso de ti. Vai, minha filha.

**LUÍSA**
Vou, minha senhora, mas peço-lhe que não chore mais porque me corta o coração. (*Enxuga as lágrimas com a ponta do avental e sai pela direita alta.*)

## CENA 4

*Violeta & D. Theresa*

**D. THERESA**
Fala, minha querida filha, dize-me tudo, talvez eu possa aconselhar o teu marido.

**VIOLETA**
Aconselhar Henrique? Bem se vê que a senhora não o conhece, e depois, aconselhá-lo seria inútil.

**D. THERESA**
Inútil, não, minha filha. Quantas vezes os homens se deixam levar pelas cantigas dessas mulheres de mau comportamento e, depois de compreenderem o seu erro, voltam para casa cansados, arrependidos, cheios de remorsos por terem comprado fora o amor vicioso e abandonado no seu teto a felicidade e a paz doméstica.

**VIOLETA**
As mulheres cujos maridos procuram fora do seu lar o vício e a prostituição são menos infelizes, porque não passam pelo vexame de conviverem com as amantes dos seus maridos.

**D. THERESA**
Que queres dizer? Henrique trouxe a sua amante para a tua casa?!

**VIOLETA**
Não, D. Theresa, fui eu quem a chamou!

**D. THERESA**
Tu?

**VIOLETA**
Sim, fui eu quem a chamou! Ah! D. Theresa! Ainda bem que veio, porque só assim posso desabafar! Sou tão desgraçada que nem posso chorar no seio de minha mãe, para não a matar de desgosto! Oh! Meu Deus! (*Chora.*)

**D. THERESA**
Vamos, minha filha, seja enérgica! Luta, não te deixes vencer! És moça, bonita, nada te falta para prender teu marido.

**VIOLETA**
Qual! Mocidade, beleza para nada servem quando o homem está apaixonado por outra mulher!

**D. THERESA**
Não exageres, Violeta, teu marido tem um capricho passageiro...

**VIOLETA**
Não é capricho, é uma loucura que se apoderou de Henrique, fazendo-o perder a dignidade, o brio e o respeito à família.

**D. THERESA**
Talvez estejas enganada...

**VIOLETA**
Enganada?! Eu vi e ouvi, D. Theresa.

**D. THERESA**
Viste? Ouviste?! Como? Dize-me! Quem é essa infame? Alguma vizinha? (*Violeta sacode a cabeça negativamente.*) Alguma amiga falsa?

**VIOLETA**
É tão monstruoso que tenho vergonha de dizer!

**D. THERESA**
Por mais que procures não posso adivinhar!

**VIOLETA**
A senhora viu-me criança, é a melhor amiga de minha mãe, portanto vou-lhe confiar a minha desgraça... (*Escondendo o rosto com as mãos*.) Não, não, tenho pejo[43] de contar... (*Chora*.)

**D. THERESA**
Não tenhas receio, Violeta; guardarei o teu segredo como se fosse de minha filha!

**VIOLETA**
Não é o receio, é a vergonha que me faz hesitar.

**D. THERESA**
Alguma das tuas criadas?

**VIOLETA**
Não procure adivinhar, porque não acertaria. É a minha irmã! (*Esconde o rosto com as mãos*.)

**D. THERESA**
Tua irmã?! Rosa?! Não, não é possível! As aparências muitas vezes condenam! Quem sabe se não estarás enganada?

**VIOLETA**
(*Levantando-se*.) Não me engano, D. Theresa. Rosa é uma infame! Vamos para o meu quarto, lá lhe contarei tudo, sem receio de que nos interrompam.

**D. THERESA**
Vamos, minha filha! Que grande desgraça! Que grande desgraça!

(*Sai com Violeta pela esquerda. Segundo plano*.)

43 Vergonha, pudor.

## CENA 5

*Henrique & Rosa*

HENRIQUE

(*Entra receoso, vendo que não está ninguém, volta ao fundo e chama.*) Vem Rosa, não tenhas receio!

ROSA

(*Aparece ao fundo receosa. Henrique puxa-a para dentro da cena. Rosa traz uma maleta na mão. Henrique, tira-lhe da mão e põe-na sobre a mesa.*) Ah! Henrique, não tenho coragem para resistir ao olhar de Violeta! Só o grande amor que sinto por ti me obriga a esta humilhação!

HENRIQUE

Não sejas tolinha! Violeta perdoou e nada disse aos teus pais. É natural que te receba friamente e que nos primeiros dias fique desesperada. Conheço-a bem, passados os primeiros ímpetos, chega-se às boas.

ROSA

Eu preferia ficar na casa em que estava, apesar de sofrer a solidão e minar-me de saudades tuas…

HENRIQUE

Não digas isso, Rosa, que me entristeces! Preferires ficar longe de mim?! Não pensas nos tormentos que passo com a tua ausência? Não sabes que me devora o ciúme, que sofro só com a ideia de que alguém se aproxime de ti? Aqui terás atritos com Violeta, mas isso serão nuvens passageiras, porque sabes que te pertenço de corpo e alma!

ROSA

Henrique, quando estou só, condeno o meu infame procedimento, arrependo-me amargamente de ter sucumbido a esta paixão que me domina e, para afastar o fantasma do remorso, au…

HENRIQUE

Aumentas a dose de morfina! (*Rosa abaixa a cabeça.*) Isso é uma insânia. Tu prometeste diminuir a dose até conseguires perder esse maldito

vício que te levará a loucura e a morte! Oh! Rosa! Não tens compaixão de mim?

**ROSA**

Prometi, mas não posso! Apodera-se de mim uma espécie de loucura, sinto uma irritação horrível! O coração parece que quer sair do peito! Fico desvairada e não me contenho!

**HENRIQUE**

Mas, é preciso que tenhas força de vontade para dominar esse desvario e diminuir as doses até deixá-las completamente. Peço-te em nome do nosso amor!

**ROSA**

É fácil aconselhar quando não se tem o sangue envenenado. Mas não falemos mais nisso. Meu Henrique! Qual será a atitude de Violeta ao ver-me?

**HENRIQUE**

Vai para o teu quarto, descansa um pouco e não te preocupes! Eu estou aqui para te defender! Vai, meu amor, vai. (*Empurra-a docemente.*)

**ROSA**

Vou, mas confesso que longe de ti, falta-me a coragem!

**HENRIQUE**

Não sejas criança! Violeta não é um papão! (*Rosa sai pela direita baixa. Henrique reflete um pouco.*) Deixá-la-ei repousar! Depois irei buscá-la para falar com Violeta. Vou para meu gabinete. (*Sai pela esquerda baixa.*)

## CENA 6

*Violeta & D. Theresa*

**D. THERESA**

(*Falando no interior.*) Não te preocupes, minha filha, guardarei segredo! (*Durante o tempo que fala, entra, de forma que a última frase seja dita em cena. À parte.*) Vou já à casa do pai, contar toda essa pouca vergonha...

**VIOLETA**
Confio na sua discrição!

**D. THERESA**
Fica descansada, minha filha! Adeus minha querida Violeta, não me demoro mais tempo porque tenho muito que fazer. Adeusinho. (*Vai saindo pela esquerda fundo.*)

**VIOLETA**
Vou acompanhá-la até a porta.

**D. THERESA**
Não te incomodes.

**VIOLETA**
Incômodo nenhum, tenho até muito prazer. (*Saem. Voz de Violeta.*) Muitas saudades a Vanda.

## CENA 7

*Rosa & Violeta*

**ROSA**
(*Entra da direita baixa, procurando a maleta.*) Onde deixei a minha maleta? (*Vendo a maleta sobre a mesa.*) Ah! Está sobre a mesa!

(*Dirige-se para a mesa. Violeta entra, vê Rosa, fica estupefata, leva uma mão ao peito como que sufocada. Rosa, que vai pegar a maleta, para estática vendo Violeta parada à porta, altiva e ameaçadora. Depois de uma pequena pausa, Violeta resolve falar.*)

**VIOLETA**
A senhora aqui?! Que audácia! Que cinismo! Não tem peito, nem brio de voltar a esta casa que encheu de opróbrio?! Não lhe bastaram os seis meses de martírio? Quer acabar de matar-me de vergonha e desgosto?

**ROSA**
Ouve-me, Violeta.

**VIOLETA**
Ainda tem coragem para dirigir-me a palavra? Quer ver se ainda me ilude com o seu cinismo? Ente vil! Desprezível!

**ROSA**
Por Deus, Violeta, não sejas cruel! Tem compaixão de mim!

**VIOLETA**
Compaixão!!! Teve a senhora de mim? Não lhe chega roubar-me o marido? Ainda quer mais humilhação e vergonha?! Tem coragem para chamar-me cruel! Cruel!!!

**ROSA**
Cruel, sim, porque condenas sem me ouvir.

**VIOLETA**
Miserável! O que poderá dizer para justificar tanta ignomínia[44]?

**ROSA**
O mesmo que tu! Se sofres, também eu sofro porque fui arrastada por essa paixão que me devora e tortura! Não sou um algoz, como imaginas, sou uma vítima! Tu defendes o teu amor agonizante, reclamas teu marido que, apesar de jurar que me ama, não te abandona! Continuas sendo a senhora honesta, considerada pela sociedade, onde entras de cabeça erguida. E eu?... Basta uma palavra tua para ser repudiada por todos! Tu te privaste somente de parte do carinho do teu esposo, e eu sacrifiquei a minha pureza, o meu amor e o meu futuro! Não vim para a tua casa para humilhar-te com a minha presença. Vim porque o meu lugar é ao lado do homem que me roubou o coração e a honra!

**VIOLETA**
Procura muito bem defender o seu crime; porém, nunca a perdoarei, porque não é uma criança para se deixar iludir! Tem idade suficiente para compreender que, se Henrique a seduziu, foi por mero capricho; compreendeu que a senhora é uma leviana e...

44 Desonra.

**ROSA**
Enganas-te, Henrique não me seduziu julgando que eu fosse uma leviana, ele ama-me.

**VIOLETA**
(*Rindo nervosa*.) Louca! Se realmente a amasse, a teria escolhido para esposa, não esperaria dois anos para se declarar, quando laços indissolúveis o prendem a mim!

**ROSA**
Louca és tu, que na tua cegueira não percebeste que teu marido não te amava! Henrique amou-me desde o primeiro dia que me viu. Casou-se contigo porque supôs que eu não o amasse...

**VIOLETA**
Cale-se víbora! O que diz é mentira! Henrique não seria capaz...

**ROSA**
Não queria tirar-te esta ilusão, foste tu que me obrigaste...

**VIOLETA**
Silêncio, infame! Saia da minha presença para que eu não a estrangule. (*Empurra Rosa até a porta da direita baixa. Rosa sai. Violeta passeia desesperada e, torcendo as mãos, cai no sofá*.)

**VIOLETA**
Oh! Meu Deus! Agora, só me resta o amor de meu filho! (*Chora*.)

## CENA 8

*Violeta & Henrique*

**HENRIQUE**
(*Entra da esquerda baixa, vendo Violeta*.) Que maçada[45]! Sempre a choradeira!

(*Vai para retirar-se, Violeta levanta-se e enxuga as lágrimas rapidamente*.)

45 Aborrecimento.

**VIOLETA**
(*Altiva.*) Não ouvirás mais os meus soluços, nem verás as minhas lágrimas, porque estas foram as últimas! (*Despedaça o lenço e joga-o no chão*.)

**HENRIQUE**
Pelo que vejo, temos o reverso da medalha! Agora, as ameaças!

**VIOLETA**
Nem uma coisa, nem outra! Enquanto julguei que fosse uma loucura, um capricho, chorei, sofri, desesperei-me, porque restava a esperança de que te arrependerias do teu crime! A volta da tua amante para esta casa e o meu encontro com ela desmoronaram os meus castelos de ilusão, e a realidade apareceu-me com toda a sua clareza!

**HENRIQUE**
E o que pretendes fazer?

**VIOLETA**
Não sei ainda, porém não me sujeito mais a viver contigo e Rosa sob o mesmo teto.

**HENRIQUE**
Queres o escândalo? Vais buscar teu pai?

## CENA 9

*Henrique, Violeta & Arthur*

**ARTHUR**
(*Entra pelo fundo. Ouve as últimas frases de Violeta e Henrique*.) Não é preciso ir buscar-me, eis-me aqui!

(*Violeta e Henrique ficam estupefatos*.)

**VIOLETA**
Meu pai!

**ARTHUR**
Admiras-te, minha filha, da minha presença nesta casa?! Continue a sua conversa, senhor! Quando entrei ouvi falar a meu respeito, o que quer de mim? Fale!

HENRIQUE
(*Com ironia*.) Primeiro, perguntar se deixou de ser negociante para escutar às portas?

VIOLETA
(*Altiva*.) Henrique!

ARTHUR
Tudo quanto este cavalheiro disser não me ofende, minha filha, por isso vou responder-lhe. Não deixei de ser negociante para escutar às portas. Vim para surpreender as cenas vergonhosas que se passam nesta casa, e para levar Violeta e arrancar Rosa das tuas garras, miserável!

VIOLETA
Obrigada, meu pai! Arranque-me do poder deste algoz, vou buscar meu filho e partiremos desta casa infernal! (*Vai sair pela esquerda alta*.)

HENRIQUE
A senhora pode fazer o que quiser, porém o meu filho não sairá daqui sem a minha autorização!

VIOLETA
(*Com desespero*.) Meu filho...

ARTHUR
Fica minha filha e procura tranquilizar-te, breve o nosso advogado te libertará legalmente. Não forço a tua saída desta casa neste momento porque não quero discutir nem lutar com este miserável.

HENRIQUE
Senhor!...

ARTHUR
(*Interrompendo-o*.) Não me interrompa com palavras inúteis! Onde está Rosa? Quero arrancá-la do seu contato vicioso e livrar Violeta da sua presença. Já que por causa de seu filho, é obrigada a permanecer ainda nesta casa! Chame essa desgraçada de quem fez uma vítima indigna de piedade.

**HENRIQUE**
É inútil chamá-la, porque ela não sairá daqui!

**ARTHUR**
Não sairá daqui?! Por quê? Quem impedirá que eu a leve? Bandido! Não lhe bastou manchar o meu nome? Na sua sede de vício quer fazer desta casa um serralho[46]! Chame-a senhor! Sou seu pai, portanto tem que me obedecer.

**HENRIQUE**
O senhor esquece-se que Rosa é maior e, por isso mesmo, senhora das suas ações. Seria mais generoso da sua parte poupar-lhe esse encontro desagradável, porque tenho a certeza de que ela não sairá daqui!

**ARTHUR**
Nem mais uma palavra senhor! Chame-a...

## CENA 10

*Henrique, Violeta, Arthur & Rosa*

**ROSA**
(*Que ouviu as últimas palavras de Henrique, aparece e dirige-se a Arthur*.) Aqui estou, meu pai! (*Cai de joelhos*.) Imploro o seu perdão!

**ARTHUR**
Levanta-te, desgraçada, e vamos embora.

**ROSA**
Para onde meu pai?

**ARTHUR**
Para onde?! Para nossa casa! Queres ficar junto deste desprezível e da tua vítima?! Não mediste as consequências da tua falta? Vamos, não percamos tempo com explicações.

46 Sinônimo de harém. Historicamente, o termo designa o quarto em palácios destinado às mulheres que serviam sexualmente aos sultões. No contexto da peça, no entanto, é usado pejorativamente, carregando o sentido de prostíbulo.

**ROSA**
Peço perdão, meu pai, porém o meu lugar é junto daquele a quem amo!

**ARTHUR**
Esqueces com quem estás falando? Não sabes que o dever de uma boa filha é obedecer às ordens de seu pai?

**ROSA**
Não insista, meu pai, porque só morta me arrancarão de junto de Henrique.

**ARTHUR**
Ah! Infame, que me despedaças o coração! Perdoei a tua falta e vinha buscar-te porque julguei que estivesses arrependida do teu crime, e tu, com o maior desplante[47], confessas como se este libertino fosse um noivo à espera do consentimento paterno para se unirem! No lugar da vítima, encontrei uma messalina[48]!

(*Simultaneamente*[49].)

**HENRIQUE**
Senhor, peço-lhe!

**ARTHUR**
Cale-se!

**VIOLETA**
Meu pai, perdoe!

**ROSA**
Piedade, meu pai!

47 Audácia.

48 O termo faz referência a Valéria Messalina, imperatriz romana que teve sua reputação atrelada historicamente a uma conduta adúltera e hipersexual. Ainda que possamos questionar a escrita historiográfica que associa sua figura tão somente a tais comportamentos, o termo passou a conotar promiscuidade feminina.

49 As quatro falas subsequentes devem ser proferidas simultaneamente.

**ARTHUR**
Piedade?! Tiveste piedade em desonrar os meus cabelos brancos? Declaras que não me acompanhas, pois fica, porque tens sentimentos mais baixos do que um carrasco! Esse mata porque é obrigado a isso! Tu és pior, porque mataste lentamente o coração de tua irmã e esperas matar o seu corpo para fazeres dele o troféu da tua vergonha!

(*Dirigindo-se a Henrique*.) Tu, cúmplice abjeto de tanta infâmia, és pior do que a lama das sarjetas imundas, és o escarro da sociedade! Saio desta casa para não deixar de ser um homem honrado e não legar a meus outros filhos o nome de assassino. (*A Rosa*.) Fica, desgraçada, e que nunca mais me encontres no teu caminho, filha renegada! Renegada! (*Saindo como um louco*.) Renegada! Renegada!

**VIOLETA**
(*Chorando*.) Meu pobre pai!

**HENRIQUE**
(*Furioso*.) Hipócrita! Foste tu que lhe contaste tudo, miserável!

**VIOLETA**
Eu?!

**HENRIQUE**
Sim! Tu, porque ele não poderia adivinhar o que se passa aqui e só tu tinhas interesse em lhe contar, para afastares Rosa de mim. (*A Rosa*.) Vai para o teu quarto, porque não quero que ouças o que vou dizer a esta senhora.

**ROSA**
(*Com desespero*.) Henrique, peço-te, deixe-me partir!

**HENRIQUE**
Partir?! Estás louca? Vai para o teu quarto e fica sossegada!

(*Violeta olha para Henrique com desprezo*.)

**ROSA**
Pois sim, vou; porém se discutirem muito, volto!

**HENRIQUE**
(*Empurrando Rosa para a direita baixa*.) Sim, sim, vai.

## CENA 11

*Henrique, Violeta & Rosa*

**HENRIQUE**
Agora que estamos a sós, arranca essa máscara de fingimentos e diga-me: foste tu que mandaste chamar teu pai?

**VIOLETA**
Não, já disse! Se queres acreditar, acredita; se não queres, não me aborreças! Estou farta de cenas desagradáveis!

**HENRIQUE**
Ah! Mudaste de tática, não te finges mais de vítima?

**VIOLETA**
Achei que esse papel não me ia bem e agora imito a tua amante!

**HENRIQUE**
É minha amante porque fui um idiota em acreditar nas tuas cantigas!

**VIOLETA**
Eu casei-me contigo porque julguei que fosses digno de ser amado e um homem de brio[50]! Nunca me passou pela mente que chegasses à baixeza de ser amante de minha irmã!

**HENRIQUE**
Pois fica sabendo, para teu castigo: nunca te amei! Casei-me contigo porque pensei que Rosa não me amasse.

**VIOLETA**
Já sei, a tua amante teve o desplante[51] de confessar-me tudo.

**HENRIQUE**
(*Pegando num braço de Violeta, furioso*.) Não toques mais no nome de Rosa.

---

50 Pessoa honrosa, digna.

51 Atrevimento.

**VIOLETA**
Era o que eu devia fazer para não macular os meus lábios!

**HENRIQUE**
(*Empurrando Violeta brutalmente*.) Violeta, não me provoques, porque sinto a cólera invadir-me e não respondo pelo que acontecer!

**VIOLETA**
Ainda queres bater-me? Covarde! Miserável!

**HENRIQUE**
(*Aproximando-se de Violeta e sacudindo-a*.) Cala-te! Cala-te!

**VIOLETA**
Não me calo. Enquanto tiver um sopro de vida, há de ser para desprezar-te e a essa amaldiçoada que não teve compaixão de meu pobre pai, que no seu desespero a renegou!

**HENRIQUE**
(*Empurrando-a no auge da cólera*.) Cala-te! Vai-te, para que eu não te ouça!

**VIOLETA**
Vou buscar o meu filho e fujo desta casa maldita!

**HENRIQUE**
O meu filho tu não levas, porque eu não quero! O Carlinhos pertence-me!

**VIOLETA**
(*Furiosa*.) O Carlinhos é meu, meu só! Levo-o, mesmo que não o matasses como mataste o filho da tua amante!

**HENRIQUE**
(*Tirando o revólver do bolso com a mão direita e com a esquerda segura um braço de Violeta*.) Se dizes mais uma palavra, mato-te!

**VIOLETA**
Mata-me, porque não será o teu último crime!

**HENRIQUE**
Morre para te calares! (*Descarrega o revólver.*)

**VIOLETA**
(*Leva uma mão à cabeça, dá uma volta com o corpo e cai estendida no chão.*) Meu filho!

**HENRIQUE**
(*Olha para Violeta, estupefato e deixa cair o revólver da mão.*) Matei-a, sou um assassino!

## CENA 12

*Henrique, Violeta & Rosa*

(*Rosa entra espavorida e para aterrada.*)

**HENRIQUE**
(*Apontando o cadáver de Violeta.*) Aí tens a prova do meu amor!

(*Rosa vai a fugir apavorada e quando está quase na porta do fundo, Henrique chama-a.*)

**HENRIQUE**
Rosa!

(*Rosa volta-se, olha para Henrique como que fascinada e atira-se nos braços dele, beijando-o.*)

*Cai o pano.*

*Fim do 3º ato.*



# O DOMINÓ NEGRO

*Episódio dramático*[52]

52 Esta obra foi publicada pela primeira vez em 1916 pela Editora Pimenta de Mello, que operou no Rio de Janeiro entre 1845 e 1937.

*PERSONAGENS*

*Flora*
*Elvira*
*Maria*
*Ernesto*
*Octávio*

A ação passa-se no Rio de Janeiro. Atualidade[53].

## *Ato único*

◇◇◇

(*A cena representa uma sala de visitas mobiliada com elegância. À direita, um porta-bibelôs entre as duas janelas. À esquerda, um sofá com duas poltronas aos lados. Ao centro uma mesa quadrada com duas cadeiras. Duas portas à esquerda, uma na posição alta e outra na baixa. Duas janelas à direita, uma na baixa, outra na alta e uma porta ao fundo, a porta de entrada, que deve ter fechadura com chave, de forma que se possa fechar pelo lado da cena. São sete para as oito horas de uma noite de carnaval.*)

53 A atualidade refere-se ao período em que a peça foi publicada, em 1916. O episódio dramático *O dominó negro* foi inspirado em um acontecimento real da época. No período que compreende as décadas de 1890 a 1930, a imprensa carioca noticiou uma onda dos chamados "crimes passionais". O tema tornou-se, no teatro do período, um motivo recorrente em diversos dramas de autoras e autores que denunciavam essa prática que tomava as ruas cariocas e as notícias de jornais. Sob a tese da legítima defesa da honra, homens assassinos eram absolvidos de julgamento e mulheres, vitimadas pela ira e pelo poder de seus companheiros agressores, levavam a culpa por seu fim trágico. A recorrência de crimes passionais durante o período era comum nessa época. Além de Guilhermina Rocha, autores como João do Rio e Júlia Lopes de Almeida escreveram peças sobre o tema, assim como cronistas, a exemplo de Lima Barreto e Madame Chrysanthème, abordaram criticamente o assunto em crônicas de jornais.

## CENA 1

*Elvira & Octávio*

(*Ao levantar o pano, ouve-se o rumor de um Zé Pereira*[54]*. Octávio está sentado no sofá, lendo um jornal. Boceja, acende um cigarro e levanta-se impaciente, como quem está à espera. Tira o relógio e consulta as horas, passeia, soltando baforadas de fumo. No interior, na direita alta, ouve-se rumor do Zé Pereira, que se aproxima. Octávio chega à janela da direita alta, e olha para o interior. Passados momentos, Elvira entra, vestida com simplicidade e gosto, trazendo sobre o chapéu uma gaze*[55] *que lhe cobre o rosto. Assustada, olha pela cena, como quem procura. Octávio ouve o rumor dos passos de Elvira e vai ao seu encontro.*)



54 Folguedo popular carnavalesco, precursor dos blocos de rua. De herança portuguesa, os Zé Pereiras consistiam em grupos de foliões que tocavam bumbos e outros instrumentos de percussão pelas ruas, predominantemente no período noturno. Diferencia-se dos bailes carnavalescos, frequentados, nessa época, pela parcela mais rica da população.

55 Tecido, comumente de tule, que encobre o rosto como um véu.

ELVIRA

(*Entra pela direita fundo, levantando o véu.*) Ah! Meu Octávio, não imaginas como estou assustada, apesar de ter vindo da Central, onde fui acompanhar meu marido. Passei aqui para te prevenir que só posso vir às 22 horas. Tenho que combinar tudo em casa, de forma que fique bem justificada a minha ausência durante esses dias. Já combinei com a Theresa o que deve fazer.

OCTÁVIO

Tens confiança na Theresa? Cuidado, porque as criadas, muitas vezes, dão com a língua nos dentes...

ELVIRA

Qual! Theresa é minha amiga, está em casa há quase oito anos e não será capaz de nos trair. E, além disso, o meu Otelo[56] partiu para São Paulo. (*Atirando-se nos braços de Octávio*.) Ah! Meu querido Octávio! Por que não te conheci há mais tempo? Sei que não estou procedendo bem, mas que queres? Não posso! A paixão que sinto por ti me faz esquecer todos os deveres e só pensar no teu amor!

OCTÁVIO

Oh! Minha querida! Como me cativam as tuas palavras! Nunca esquecerei os sacrifícios que tens feito por mim... Mas, é preciso terminarmos esta situação que tanto te compromete. Pelo que me tens dito, teu marido é pior que Otelo...

ELVIRA

(*Tapando-lhe a boca com a mão.*) Ah! Meu Octávio, falemos somente do nosso amor! Afastemos todas as nuvens negras que possam vir perturbar o sol da nossa felicidade. Vou à minha casa combinar tudo e, às 22 horas, estarei aqui fantasiada de dominó negro[57] que comprei para não ser reconhecida. Que dizes da minha ideia? (*Senta-se no sofá*.)

---

56 Referência direta ao personagem Otelo da tragédia shakespeariana Otelo, o mouro de Veneza. Na peça de Shakespeare, Otelo mata sua esposa, Desdêmona, ao suspeitar de uma traição.

57 Dominó negro refere-se a uma fantasia de carnaval comumente usada no período, que consistia em uma máscara preta cobrindo a região dos olhos e uma capa também preta.

**OCTÁVIO**

(*Senta-se numa cadeira junto ao sofá.*) Excelente! Só as mulheres encontram facilmente a forma de se não comprometerem.

**ELVIRA**

Ah! Mas, não foi só para não ser reconhecida. Quero visitar os clubes carnavalescos[58], dizem que são fantásticos! Conto contigo para me servir de guia.

**OCTÁVIO**

(*Admirado.*) Comigo? Oh, não!

**ELVIRA**

Não?! Por quê? Quem me reconhecerá disfarçada num dominó? Oh, meu Octávio, não negues o que peço. Não calculas a curiosidade que nós, senhoras casadas, sentimos quando nos falam dos clubes, dos maxixes[59] e das cenas que se passam nessas casas de divertimentos[60] que nos são vedadas.

**OCTÁVIO**

Não, não é possível, minha querida. Sou muito conhecido. Todos quererão saber quem és, e com astúcia, serão capazes de descobrir o teu incógnito[61].

**ELVIRA**

Não tenhas receio, porque não te reconhecerão.

**OCTÁVIO**

Não me reconhecerão, por quê?

---

58 Nesse período, o carnaval era celebrado especialmente em dois formatos: os Zé Pereiras – blocos de rua populares que atendiam a uma parcela mais diversa da população (ver nota 58) – e os bailes carnavalescos, geralmente em clubes ou sociedades privadas, frequentados pela parcela mais endinheirada, que tinha acesso a esses espaços.

59 Tipo de dança precursora do samba, muito popular no período.

60 As casas de divertimento podem dizer respeito aos cafés-concertos e cabarés que começaram a surgir no Rio de Janeiro no fim do século XIX, onde eram apresentados *shows* burlescos, danças e teatro de variedades. Esses espaços atraíam majoritariamente homens, pelo caráter sensual das apresentações. De acordo com a moral da época, a presença de mulheres nesses espaços não era correta.

61 No contexto da peça, refere-se à descoberta do disfarce de Elvira.

ELVIRA
Não adivinhas? Enquanto vou à minha casa preparar tudo, vais tu comprar um dominó para te fantasiares.

OCTÁVIO
Ora, que ideia! Não, minha querida, não pensemos nesse capricho que é ainda mais perigoso do que ficares aqui. (*Acariciando-lhes as mãos*.) Cearemos, faremos depois um passeio de automóvel e...

ELVIRA
Pois sim, faremos tudo que quiseres, com tanto que me leves aos clubes. (*Levanta-se e senta-se na borda do sofá bem junto de Octávio*.) Não sejas mau, não me desgostes, faça o que te peço. (*Finge-se amuada*.)

OCTÁVIO
Vamos, minha querida. Que criancice.

ELVIRA
Mau! Nunca pensei que tivesses coragem para me negar uma coisa tão simples (*Com as mãos ampara a cabeça de Octávio, fita-o carinhosamente e beija-lhe os olhos com amor*.) Faça-me a vontade, sim?

OCTÁVIO
(*Vencido.*) Pois sim. As mulheres, com carinho, nos levam ao inferno.

ELVIRA
(*Batendo palmas, muito contente. Segura a cabeça de Octávio e aperta-a junto ao seio*.) Ah! Meu querido! Como te amo!

OCTÁVIO
(*Abafado.*) Ai! Ai! Que me sufocas!

ELVIRA
Bem, deixo-te e vou para casa. Vai comprar o dominó. Às 22 horas estarei aqui, fantasiada, e duvido que me reconheças.

OCTÁVIO
Existem belezas que se não podem encobrir, e o teu corpo escultural pertence a esse número.

**ELVIRA**
Como és amável, Octávio! (*Beijando-o*.) Até às 22 horas, meu amor!

**OCTÁVIO**
(*Acompanhando-a a até a porta do fundo*.) Sim, querida! (*Volta, vai à mesa do centro e toca a campainha. Pausa. Ouve-se o rumor do Zé Pereira no interior*.)

## CENA 2

*Octávio & Maria*

**MARIA**
(*Entra da esquerda alta.*) O senhor tocou?

**OCTÁVIO**
Prepara a ceia para as 22 horas, dois talheres. Mas não a sirvas na sala de jantar, é melhor servi-la aqui, nesta sala.

**MARIA**
Desculpe a curiosidade: O senhor fez as pazes com a D. Flora? Ela vem ceiar?

**OCTÁVIO**
(*Tristonho, acende um cigarro*.) Não é Flora.

**MARIA**
Então é a dama misteriosa? (*Octávio faz sinal afirmativo com a cabeça*.) Oh! Sr. Octávio, o senhor não toma juízo!? Essas aventuras com senhoras casadas dão sempre em mau resultado! Se o senhor não quer fazer as pazes com D. Flora, é melhor procurar uma menina de boa família e casar-se. Esta vida que leva lhe estraga a saúde.

**OCTÁVIO**
Tens talvez razão, mas ainda é cedo para pensar em casamento.

**MARIA**
Nunca é cedo para pensar em coisas sérias. Case-se, dê-me depois muitos meninos para criar.

OCTÁVIO
Vou pensar...

MARIA
Pensar? Sempre ouvi dizer que quem pensa não casa, por isso acho melhor o senhor casar-se e pensar depois nos futuros filhos...

OCTÁVIO
Pois sim, mas, enquanto não tenho mulher, nem filhos, procuro outras distrações. Mas, diga, por que me perguntaste se fiz as pazes com a D. Flora? Viste-a? Ela veio aqui?

MARIA
Não, senhor. Eu imaginei que a ceia fosse para ela. O senhor sabe que estimo muito D. Flora porque é muito boa e muito sua amiga.

OCTÁVIO
Minha amiga? Se fosse minha amiga não me abandonaria por um simples capricho.

MARIA
De quem foi a culpa? Ela é muito nervosa e ciumenta, e o senhor muito teimoso. Palavra puxa palavra e ela muito exaltada disse: "Vou-me embora" O senhor respondeu: "Pois vai, que me importa?" Ela imaginou que o senhor queria ver-se livre dela e foi-se embora.

OCTÁVIO
Qual?! Ela foi porque é uma ingrata.

MARIA
D. Flora... Ingrata? Não diga isso! Aposto em como está arrependida e doidinha para fazer as pazes com o senhor.

OCTÁVIO
(*Senta-se no sofá, suspirando*.) Para te falar com franqueza, ainda não deixei de pensar nela e a tenho procurado por toda a parte. Já perdi a esperança de encontrá-la.

MARIA
(*Admirada.*) Mas, se o senhor ainda gosta dela, por que recebe a outra?!

**OCTÁVIO**
Por quê? Porque preciso distrair-me. Desde que Flora me abandonou tenho procurado aventuras amorosas para ver se a esqueço. Mas, em cada nova conquista, encontro uma desilusão. Tenho ideias de viajar, mas não sinto coragem para me afastar do meu querido Rio.

**MARIA**
O senhor sabe que o estimo como se fosse meu filho e que me desgostaria muito essa separação. Mas, para não o ver nesta vida de aventuras que lhe estraga a saúde, preferia que fosse para Europa.

**OCTÁVIO**
Sossega teu espírito, minha boa Maria, que o tempo tudo passa. Espero muito em breve estar curado.

**MARIA**
Deus queira!

**OCTÁVIO**
(*Levanta-se*.) Vai buscar o chapéu e a bengala. Preciso sair.

**MARIA**
Sim, senhor. (*Sai pela esquerda baixa.*)

## CENA 3

*Octávio & Maria*

(*Octávio passeia nervoso, acende outro cigarro e vai jogar o fósforo pela janela. Ouve-se, durante isto, barulho de Zé Pereira*.)

**MARIA**
(*Entra trazendo o chapéu e a bengala*.) Aqui tem o chapéu e a bengala. Se a dama misteriosa chegar antes do senhor, que lhe devo dizer?

**OCTÁVIO**
Diga-lhe que fui comprar o dominó e não me demoro.

MARIA
O senhor vai se fantasiar?

OCTÁVIO
Vou, por quê?

MARIA
E a dama misteriosa também?

OCTÁVIO
Também. Por que te admiras?

MARIA
O senhor não me disse que ela é casada com um homem muito ciumento?

OCTÁVIO
Diz ela que é pior que Otelo.

MARIA
E têm coragem de sair juntos?! E se o marido aparece?

OCTÁVIO
Não tenhas receio. O marido seguiu hoje para São Paulo, e ela ficará aqui estes dois dias em minha companhia.

MARIA
Tome os meus conselhos e acabe com essa vida que muito te prejudica.

OCTÁVIO
Tens sempre razão, Maria. Mas ainda é cedo para pensar nisso.

MARIA
Mas não espere ser tarde para tomar juízo.

OCTÁVIO
(*Sorrindo, coloca o chapéu na cabeça*.) Está bem, Maria. Vou à farmácia comprar um frasquinho de juízo e volto para tomá-lo em doses homeopáticas. Estas contente?

MARIA

(*Sacudindo a cabeça tristemente*.) Ah! Mocidade, mocidade...!

OCTÁVIO

(*Batendo-lhe no ombro, amigavelmente*.) Tens saudades do passado, hein?

MARIA

Não muitas, porque a minha mocidade foi desgraçada. (*Suspirando.*) Enfim... O destino assim o quis...

OCTÁVIO

Está bem, não penses em tristezas e vai preparar uma ceia digna de uma noite de carnaval. (*Sai pela direita fundo.*)

## CENA 4

*Maria & Flora*

(*Maria vai ao interior da esquerda alta e volta trazendo uma toalha que estende sobre a mesa. Vai buscar depois uma jarra com flores e coloca-a no centro da mesa. Durante esta cena ouve-se o rumor do Zé Pereira, ao longe. Flora entra fantasiada de dominó negro, falando com voz de falsete.*)

FLORA

(*Entra da direita fundo.*) Oh! Maria, Mariazinha! Como estás? Onde está Octávio? Quero ver esse maganão[62], para lhe dar um trote. (*Abraçando Maria que a olha desconfiada.*) Então, Maria, você não me conhece?

MARIA

(*Com mau modo*.) Não. Tire a máscara que lhe digo se já vi esse frontispício[63].

FLORA

Tens muita graça, minha velha. Então, não me queres dizer onde está Octávio? Pois vou dizer-te: Saiu há pouco e eu quero me esconder aqui para lhe fazer uma surpresa.

62 Aumentativo de magano, pessoa malandra, travessa.

63 Rosto.

MARIA
Isso é que não. A senhora vai sair já porque não posso perder tempo, tenho muito que fazer.

FLORA
Maria, minha Mariola, estás muito má para a tua amiguinha. Tens coragem para me mandar embora? Vou levantar a máscara e quero ver se mudas de opinião. (*Levanta a máscara e continua sempre com ela sobre a testa*.)

MARIA
(*Muito alegre.*) Olhem quem é ela! A D. Flora!! Mas que bela surpresa!

FLORA
Agora, diga-me: tens coragem de me mandar embora?

MARIA
Não, senhora. (*Embaraçada.*) Mas... é que... não sei...

FLORA
Não sabes o quê? Há alguma novidade?

MARIA
Não, nenhuma... Mas... (*Disfarçando.*) Como a senhora está bonita!!

FLORA
São os teus olhos que estão cheios de bondade. (*Suspirando com tristeza*.) Se tu soubesses como tenho sofrido para sustentar o capricho e não vir fazer as pazes com o meu Octávio... Nem podes calcular!

MARIA
Diga-me, para onde foi? O Sr. Octávio já está cansado de procurá-la.

FLORA
(*Muito alegre.*) Ele tem me procurado? Oh! Maria, como estou contente! Que satisfação me dás com essas palavras! (*Sentando-se*.) Quando saí desta casa, depois daquela estúpida discussão que tive com Octávio, fui para o Grande Hotel, supondo que ele me fosse buscar. Passei dias horríveis: tinha ímpetos de voltar, mas o amor próprio e o orgulho

me impediram de o fazer. Nervosa, exaltada, fui para casa de uma tia que mora em Minas. Logo que lá cheguei, adoeci. Tive uma gripe que me obrigou a ficar de cama durante mais de quinze dias. Quando me senti melhor, quis voltar, mas estava tão magra e abatida que não tive coragem de aparecer ao meu querido Octávio, com receio de lhe causar uma impressão desagradável. Tratei-me com cuidado e agora estou perfeita de saúde. Aproveitei o carnaval para fazer uma surpresa a Octávio e, ao mesmo tempo, provocar as pazes. Agora, diga-me: que tem feito ele? Ainda pensa em mim?

**MARIA**
Pensa muito, mas...

**FLORA**
Mas...

**MARIA**
Pensa, mas a senhora sabe o que são os homens. Quando se zangam não procedem como nós, as mulheres, e... procuram distrações.

**FLORA**
(*Levanta-se.*) Que queres dizer? Octávio tem alguma amante?

**MARIA**
Não, senhora, não foi isso o que eu disse... Ele...

**FLORA**
Se tem amante, melhor! Eu é que não saio mais daqui.

**MARIA**
Não faça isso. A senhora vai passear um pouco e, quando o senhor Octávio chegar, eu o aviso e...

**FLORA**
Avisar Octávio? Nunca, porque quero fazer-lhe uma surpresa.

**MARIA**
Tenha paciência, D. Flora. Não insista porque hoje não pode ser. O senhor Octávio está comprometido com um amigo e...

FLORA
Vamos, Maria. Deixa de subterfúgios e diz francamente: Octávio tem uma amante?

MARIA
Pois bem, D. Flora! Tem, e espera-a hoje, para cear...

FLORA
Quem é? Alguma das minhas amigas?

MARIA
Não, senhora. É uma dama misteriosa.

FLORA
Então é casada?

MARIA
Creio que sim, e com um homem muito ciumento, que foi hoje para São Paulo.

FLORA
Ciumento, e foi para São Paulo deixando a mulher sozinha?! Qual! Isso é algum planista que se quer fazer valer. Mas pouco importa que seja casada ou solteira! Eu é que não saio daqui.

MARIA
Mas... não pode ser, porque...

FLORA
(*Interrompendo-a.*) Cala-te e deixa tudo por minha conta! A que horas vem essa... dama misteriosa?

MARIA
Às 22 horas. Creio que, quando acabarem de cear, sairão, porque o senhor Octávio foi comprar um dominó.

FLORA
Ele que traga o dominó, que eu mostrarei a tal senhora quem vai ganhar a partida[64].

64 Aqui, Flora faz uma associação entre a fantasia de dominó negro e o jogo de dominós. A partida seria, nesse caso, o coração de Octávio.

MARIA

D. Flora! Pelo amor de Deus, vá-se embora, e volte amanhã!

FLORA

Por quê? Imaginas que vou fazer escândalo? Não! Sossega. Bem sabes que sou mulher de espírito e gosto de me divertir. Essa senhora vem cear, pois bem, quero lhe fazer as honras da casa e, para ser ainda mais gentil, vou te ajudar a preparar a mesa. (*Olhando para a mesa*.) Toalha, flores desta mesa... Isto quer dizer que a ceia será servida aqui. Diga-me, Maria: és, ou não, minha amiga?

MARIA

A senhora ainda duvida?

FLORA

Não, porque sempre me deste provas de sinceridade. (*Abraçando-a*.) Não tenhas receio e obedece-me porque muito nos divertiremos com a dama misteriosa.

MARIA

A senhora tem uma maneira de arranjar as coisas que me tira a coragem de lhe dizer não.

FLORA

Obrigada, minha querida Maria. (*Pausa.*) Por que motivo chamas essa mulher de misteriosa?

MARIA

Porque quando ela vem aqui, traz no rosto um véu tão espesso que acredito que as suas próprias amigas terão grande dificuldade em reconhecê-la.

FLORA

Que finória[65] é a tal sujeitinha! (*Fica pensativa. Depois de um momento, como quem quer afastar uma ideia*.) Não pensemos mais nisso! Vamos preparar a ceia, que já são... (*Olhando para o relógio, que está no porta-bibelôs*.) Nove e um quarto. Há de ver, a mesa ficará bonita!

65 Astuta, esperta.

**MARIA**
A senhora sempre teve muito gosto.

**FLORA**
Agora tu, para a cozinha preparar os acepipes[66], e eu, para a copa.

**MARIA**
(*Dirige-se à esquerda alta e à porta para dar passagem à Flora, com a mão direita sob a testa, em sinal de continência militar*.) Queira entrar, meu general! Sim, meu capitão!

(*Saem alegremente pela esquerda alta*.)

## CENA 5

*Octávio*

(*Depois de pequena pausa, Octávio atravessa a cena trazendo um embrulho e sai pela esquerda baixa. Ouve-se o rumor do Zé Pereira, que se vem aproximando*.)

## CENA 6

*Flora & Ernesto*

(*Flora trazendo uma bandeja com dois copos, guardanapos, pratos, etc. Põe a bandeja numa cadeira próxima à mesa. Coloca os pratos, talheres e copos na mesa. Toma de um guardanapo, dobra-o cuidadosamente em forma de leque e põe-no dentro de um copo. Tira uma flor da jarra que está na mesa e coloca-a com elegância no meio do guardanapo. Vai buscar o outro e começa a fazer o mesmo. Nesta ocasião, Ernesto aparece ao fundo e espreita como quem quer reconhecer a pessoa que está em cena*.)

**ERNESTO**
(*À parte.*) Dominó negro... é ela! Theresa não me enganou! (*Com raiva.*) Ah! Infame! Vais pagar-me a vil traição! (*Fecha a porta precipitadamente.*

66 Petiscos, aperitivos.

*Flora, que está de costas dobrando o guardanapo, volta-se, vê Ernesto, de costas, fechando a porta, deixa o que está fazendo e rapidamente puxa a máscara para o rosto*.)

FLORA

(*Muito alegre.*) Ele! O meu Octávio! Que felicidade! (*Vai por de trás de Ernesto, cautelosamente e, com as duas mãos, tapa-lhe os olhos. Com voz de falsete.*) Você me conhece?

ERNESTO

(*Desembaraça-se brutalmente, agarra os pulsos de Flora, junta-os e segura-os com a mão esquerda, com a direita aperta-lhe o pescoço*.) Conheço-te, sim, miserável! Há muito tempo que desconfiava da tua traição, mas agora tenho a certeza, infame! Pensaste em manchar o meu nome, mas esqueceste o castigo! Não calculaste que a paixão, o ciúme que me domina o espírito, te espreitasse por toda a parte! Amo-te ainda, apesar do teu crime! Não quero ver o teu rosto, nem ouvir a tua voz, para não ter a fraqueza de te perdoar! Vais morrer amortalhada no dominó negro que escolheste para teu noivado.

FLORA

(*Lutando para se desprender das mãos de Ernesto, com voz sufocada*.) Ah!... Ah!... So... cor... ro ... Ah!

ERNESTO

Morre, desgraçada, para pagares o que me tens feito sofrer! (*Flora debate-se desesperadamente, pouco a pouco perde as forças e fica imóvel. Ernesto, sem lhe soltar o pescoço, deixa-a escorregar até estender-se ao chão. Rancoroso, olha para o cadáver*.) Estás castigada! Agora, falta o outro! (*Alucinado percorre a cena com os olhos, como quem procura alguém*.)

## CENA 7

*Ernesto & Octávio*

**OCTÁVIO**
(*Chamando, interior da esquerda baixa.*) Maria! Maria! Ô, Maria!

**ERNESTO**
A voz do miserável!

**OCTÁVIO**
(*Entrando*.) Maria, ó... (*Vendo Ernesto, para admirado*.) Quem é o senhor? Que faz em minha casa?

**ERNESTO**
Quem sou eu?! Sou um homem enganado, que vem castigar o canalha que ultrajou o seu nome! Pensava, talvez, que o crime ficaria impune?

**OCTÁVIO**
Não o compreendo. Fale, diga o que quer de mim?!

**ERNESTO**
Não seja impaciente! A sua amante espera-o...

**OCTÁVIO**
A minha amante?!

**ERNESTO**
Sim. A sua Elvira, com quem o senhor combinou cear às 22 horas.

**OCTÁVIO**
(*Comprometido, mas procurando disfarçar*.) Não sei a quem se refere, senhor...

**ERNESTO**
É inútil negar, sei tudo: minha mulher era sua amante!

**OCTÁVIO**
Juro-lhe que está enganado e...

ERNESTO

Cale-se! Há muito tempo que desconfiava, só ontem tive a certeza, comprei a criada que lhes servia de intermediária[67]. Fingi essa viagem para melhor surpreendê-los. (*Voltando-se para o cadáver de Flora*.) Aquela infame quis iludir-me até o último momento! Ah! Mas a minha vingança é terrível! (*Segurando Octávio pelo pescoço*.) Vem ver o que fiz da tua amante! (*Octávio procura defender-se, com as duas mãos segura os pulsos de Ernesto, que não o larga*.) Anda! Vem fazer-lhe companhia! (*Na luta tropeçam sobre um móvel. Ernesto joga-o sobre este e pousa-lhe em cima um joelho subjugando-o. Octávio consegue levantar-se e lutando vão até junto do cadáver de Flora*.)

ELVIRA

(*Na porta do fundo*.) Octávio! Octávio! (*Ernesto ouvindo a voz de Elvira deixa Octávio e os dois olham estupefatos para o cadáver de Flora*.)

OCTÁVIO E ERNESTO

Esta voz?!!

MARIA

(*Entrando pela esquerda alta*.) Que aconteceu? (*Vendo Flora estendida no chão para perto da porta do fundo. Estática. Octávio procura descobrir o rosto de Flora*.)

ELVIRA

(*Na porta do fundo*.) Octávio! Octávio!

MARIA

(*Assustada, abrindo a porta rapidamente. Elvira aparece de dominó, sem máscara*.) Fuja depressa! (*Segura a porta cambaleante*.)

OCTÁVIO

(*Aterrado ao ver o rosto de Flora, sacudindo-a*.) Flora! Flora! Morta, meu Deus! (*Como louco, abraça o cadáver, chorando desesperadamente*.)

67 Theresa, a criada da casa de Elvira e Ernesto, encobria a relação extraconjugal da patroa. Porém, Ernesto consegue informações de Theresa através de suborno.

ERNESTO

(*Recuando aterrado*.) Que horror! Meu Deus! Matei uma inocente! Não! Não! Que pesadelo horrível! (*Corre para a porta do fundo como doido*.) Quem chamou Octávio?

MARIA

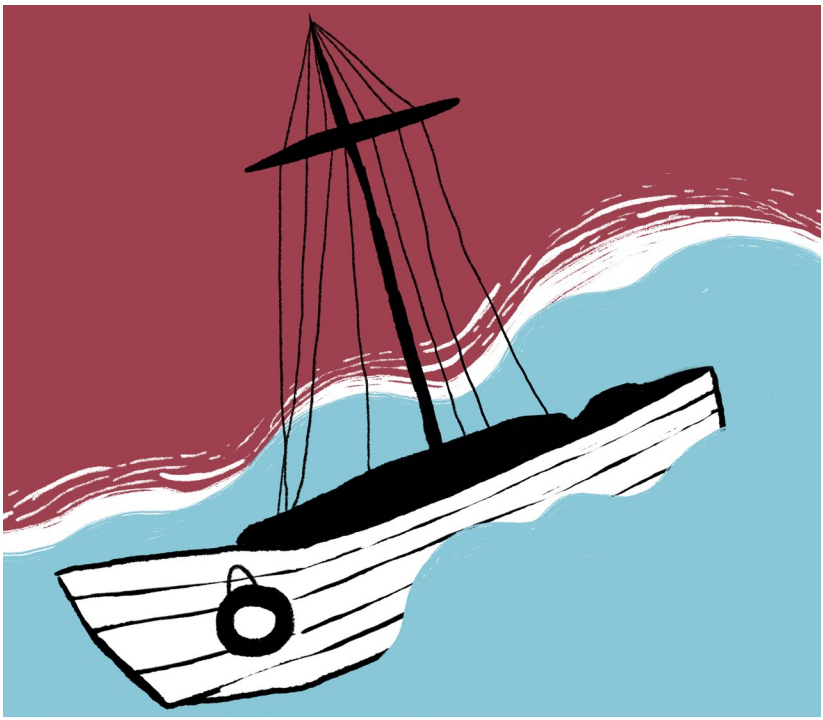
(*Com os braços abertos na porta do fundo, esforçando-se, por parecer natural*.) Eu!

(*Ouve-se o Zé Pereira*[68]*, que se aproxima, vozes de mascarados, etc.*)

*Cai o pano rapidamente.*

*Fim.*

68 Há, ao longo de todo o texto, rubricas que se referem aos rumores do Zé Pereira. O pano de fundo sonoro é constante e ininterrupto e adiciona uma camada de suspense à história de horror. É uma indicação interessante para uma possível encenação moderna, além de ser uma característica bastante presente nas peças de *Grand-Guignol* francesas (ver posfácio).



# A RESSACA: CENAS DE COPACABANA[69]

69 Esta obra foi publicada pela primeira vez em 1916 pela Editora Pimenta de Mello, que operou no Rio de Janeiro entre 1845 e 1937.

# *Ato único*

◇◇◇

*PERSONAGENS*

*Maria (esposa de Antônio)*
*Joaquina (esposa de José)*
*José*
*Antônio*

A ação passa-se em Copacabana, Rio de Janeiro. Atualidade[70].

## CENA 1

*Maria & Joaquina*

(*A cena representa o interior de uma casa de pescador, tendo uma porta ao fundo, uma janela à direita alta e uma escada à esquerda baixa. Quando se abrir a porta do fundo ou a janela, deve-se ver o mar em ressaca. Junto à janela, um banco longo de madeira. No ângulo da esquerda alta, um fogão com panelas e petrechos de cozinha. Junto à parede da esquerda, um armário com portas de vidro com louças, etc. Mesa ao centro e quatro bancos de madeira. Na esquerda baixa, uma mesinha tosca com petrechos de costura. Pelas paredes, redes de pesca e objetos desse gênero. São três para as quatro horas da tarde de um dia nebuloso. Ao levantar o pano, Maria está sentada à mesinha da esquerda baixa, costurando uma camisa de criança. Joaquina põe a mesa para o jantar. Estão alegres.*)

70 No período em que a peça foi publicada, a região de Copacabana ainda não havia sofrido o processo de gentrificação e verticalização característicos da segunda metade do século XX e que marcam o imaginário do bairro na contemporaneidade. Entre fim do século XIX e o início do século XX, Copacabana era conhecida por ser um areal afastado do centro da cidade, cujo acesso só seria facilitado a partir da instalação de bondes e do Túnel Velho, que ligava o bairro de Botafogo a Copacabana. A praia era ocupada por fazendas da elite econômica, alguns profissionais liberais e grupos de pescadores que tiravam do mar seu sustento.

MARIA

Que agradável surpresa vou fazer ao meu Antônio! Quando ele souber...

JOAQUINA

Por que queres retardar a surpresa? As boas novas nunca se devem demorar! É o seu sonho ter um filho!

MARIA

Não lhe quis dizer por quê, apesar de termos começado a preparar o enxoval, ainda estou na dúvida!

JOAQUINA

Quê?! Duvidas apesar dos enjoos e desejos extravagantes que tens tido?! Pois eu tenho a certeza, desde o dia em que, com a boca cheia d'água, pediste ao pequeno do vizinho um pedaço da maçã que ele estava comendo. Tu que detestas as maçãs e que, desde pequenina, nunca tiveste o costume de pedir nada a ninguém! E os outros sinais? As câimbras no estômago... a sonolência... Deus permita que não chegues a sofrer o que eu sofri!

MARIA

Que foi, minha mãe?

JOAQUINA

Uma paralisia que tive nas pernas que não me deixava dar um passo[71]. Teu pai ficou muito aflito, com medo que eu morresse. Estive muitos meses em tratamento. Felizmente depois do teu nascimento, nunca mais se repetiu essa maldita paralisia.

MARIA.

Oh! Meu Deus!

71 A paralisia à qual Joaquina se refere, e que será novamente mencionada ao fim da peça em uma nota da autora, pode se tratar de um acidente vascular cerebral (AVC) advindo de uma gravidez de risco e que veio a causar hemiplegia (paralisia de um lado do corpo) em Joaquina e, como veremos mais à frente, também em Maria. As condições para tal acontecimento são associadas, na peça, ao alcoolismo dos pais das grávidas. A temática médica e o uso de condições biológicas para tratar de fenômenos sociais eram recorrentes em obras teatrais do período, em especial aquelas que dialogavam com a linguagem naturalista.

JOAQUINA
Não te assustes, porque isso não acontece a todas as mulheres. O doutor que me tratou disse que são casos raros. Explicou-me a razão: que era por causa das extravagâncias do meu pobre pai. Eu, porém, não acreditei nisso. Aquilo com certeza foi consequência da gravidez. Mas porque se deu comigo, não quer dizer que também tenhas.

MARIA
Segundo o que a senhora me tem contado, o meu avô teve muitas amantes.

JOAQUINA
Lá isso teve. Minha mãe sofreu muito, coitada! Ele, além de esbanjar a fortuna com mulheres de má vida, vinha para casa embriagado[72] e fazia cenas horríveis. Meses depois do meu nascimento morreu louco, numa casa de saúde

MARIA
Meu pobre avô!

JOAQUINA
Mas deixemos essas ideias tristes e falemos de ti, do teu filhinho. Podes ter a certeza de que não estás enganada. Deves dizer-lhes hoje, quando vierem jantar.

MARIA
Como o Antônio vai ficar contente! Estou doida para ver o meu filho! Diga minha mãe, será menino ou menina? A senhora que já tem prática, deve saber.

JOAQUINA
Eu? Oh! Minha filha! Quem poderá adivinhar os mistérios da natureza?

72 A questão do alcoolismo é amplamente debatida na peça e dialoga com o momento sociopolítico vivido na capital federal nas primeiras décadas do século XX, em que o discurso médico passa a atrelar fortemente o alcoolismo à loucura, sob uma perspectiva manicomial, o que acabava por culminar na internação dos indivíduos alcoolistas. O alcoolismo também está associado à uma "doença social" que atingiria as classes mais populares (Santos; Verani, 2010).



MARIA

Eu também não faço muito empenho em saber já, porque o adorarei da mesma forma. Se for menina, se chamará Marieta e, se for rapaz, Antônio. Oh! Meu Deus! Que alegria se deve sentir quando se beija uma criancinha dizendo: Meu filho! Meu amor! (*Enlevada*[73].) Parece que já o estou vendo, que lindo!

JOAQUINA

Querida filha, quando te ouço falar assim, lembro-me do tempo em que preparava o teu enxoval. A minha alegria era tão grande que tinha medo de morrer! Teu pai parecia uma criança, beijava as tuas roupinhas e praguejava, como é o seu costume. Meu José!

MARIA

A senhora ainda não lhe disse do que desconfiávamos?

JOAQUINA

Não, porque pediste para guardar segredo. E tenho remorsos de não lhe dizer, porque ele, quase todos os dias, me pergunta: "Então, a nossa Maria ainda não se lembrou de nos dar um neto?" E acrescenta: "Ano e meio de casada... já era tempo."

MARIA

Querido pai, como vai ficar satisfeito!

JOAQUINA

Já vês que não deves demorar por mais tempo a notícia.

MARIA

Pois sim, minha mãe, hoje lhe daremos a nova. Mas... se não for verdade?

JOAQUINA

Não sejas teimosa! Já te disse que tens todos os sinais. (*Vai à janela e olha para fora.*) Estão se demorando tanto hoje! Terá acontecido alguma coisa?

73 Encantada.

MARIA

Já principia minha mãe? Não se incomode, esta demora deve ser por causa da ressaca[74].

Bem sabe que é o pior tempo para os pescadores.

JOAQUINA

É por isso mesmo que fico mais inquieta. Felizmente, ontem, quando o temporal desabou, os dois já estavam em casa. Estão se demorando muito... Já deviam estar aqui...

MARIA

Não se inquiete minha mãe, daqui a pouco estarão em casa.

JOAQUINA

Bem sabes que, quando vão lançar a rede, fico sempre com o coração nas mãos. Desde que me casei com teu pai, que a minha vida tem sido de inquietações constantes por causa do medo que tenho que lhe aconteça algum desastre no mar. Depois do teu casamento, as minhas aflições redobraram por causa de teu marido. De dia para dia, cresce mais o pavor que tenho desse mar que vocês acham tão bonito, tão atraente, mas que é muito traiçoeiro.

MARIA

Qual minha mãe! Meu pai e Antônio são lobos do mar, conhecem bem as nossas águas e

os lugares perigosos. Eu nada receio, porque sei que eles têm muita prática e sabem se livrar dos perigos.

JOAQUINA

Sim, sim... mas o Theodoro, que era pescador velho e que sabia nadar como um peixe, morreu afogado, ali bem perto da Igrejinha. Cá ficou a pobre Madalena sem arrimo, com três filhinhos, vivendo sabe Deus como. Coitada!

74 Fenômeno natural caracterizado pelo aumento do nível do mar e pela força das ondas.

MARIA

Ora, minha mãe! Cada um nasce com o seu destino. Se não, veja: a senhora que foi bem educada e que teve avós quase ricos, não se casou com um pescador? Eu que, quando era menina, sonhava casar-me com um príncipe encantado, como nos contos de fadas, não tive o destino de casar-me com um pescador como meu pai? Já vê que a sina do pobre Theodoro... mas não falemos mais neste assunto porque me entristece e faz-me crer que meu filho...

JOAQUINA

Está bem filha, não falemos em perigos imaginários. (*Pausa, suspirando.*) Não sei, não sei o que tenho hoje, estou cada vez mais apreensiva com essa longa ressaca. (*Vai à janela.*) Vem ver como as ondas estão furiosas.

MARIA

(*Levanta-se e vai à janela.*) Oh! Que belo! Parecem montanhas de espuma a estenderem-se na praia! Que bonito!

JOAQUINA

(*Saindo da janela.*) Será bonito? Eu acho medonho. Fecha a janela e vem para dentro. Quando vejo as ondas assim, tão altas, tenho medo que se espalhem até nossa casa. Vem, anda, minha filha.

MARIA

(*Sorrindo e retirando-se da janela.*) Contando ninguém acreditaria que a senhora, vivendo aqui há tantos anos, não se habituasse ainda a ver esse mar, ora tão calmo, como criança a dormir, e às vezes, tão furioso, como uma fera, a rugir...

JOAQUINA

(*Levando-a carinhosamente pelo braço para a mesinha.*) Vem, vem costurar e deixa-te de comparações. Serei supersticiosa... o que quiseres, mas ninguém poderá tirar-me a impressão de pavor que me causa o mar. Deves lembrar-te de que eu não queria que te casasses com Antônio, só por ser pescador.

MARIA

(*Enlevada.*) Pescador! Foi justamente o que me prendeu a ele. Quando o via partir garboso no seu barco e, sozinho, manejar os remos com vigor... parecia-me um rei sentado no seu trono.

JOAQUINA

(*Rindo-se.*) Rei! Bem dizia teu pai que tinhas caraminholas nessa cabecinha. (*Vai até ao fogão, destapa uma das panelas e mexe com uma colher de pau, deita um pouco de caldo na palma da mão esquerda e prova. Tira de um vidro um pouco de sal e põe na panela, mexe e tapa. Lava as mãos numa bacia e enxuga-as num pano. Depois vai sentar-se perto de Maria, pega numas calças de homem e costura uns remendos. Durante isso o diálogo continua.*)

MARIA

(*Rindo-se.*) Caraminholas que me deram a felicidade: porque o meu Antônio é um santo.

JOAQUINA

Lá isso é, ninguém dirá o contrário, mas, infelizmente, é pescador. (*Pausa. Mudando de assunto.*) Que demora, que terá acontecido?

MARIA

Outra vez? Deixe-se disso, minha mãe. Olhe, veja a camisinha como está linda! Ah! Quem me dera ver já dentro dela um corpinho cor de rosa a chamar: Mamã! Mamã!

JOAQUINA

(*Aproximando-se de Maria.*) Vais muito depressa. Querias que já nascesse falando?

MARIA

Não seria para admirar, tem se visto tantos milagres.

JOAQUINA

(*Sorrindo e beijando-a na testa.*) És ainda muito tolinha.

## CENA 2

*Maria, Joaquina, José & Antônio*

**JOSÉ**

(*Abrindo a porta que deixa aberta*.) Olá, cachopas[75]! Que alegria é essa? Também quero o meu quinhão[76]. Com esta ressaca, só em casa é que a gente se sente bem. Vamos, ó velhota, dá-me uma pinga[77], que preciso aquecer o estômago.

**JOAQUINA**

(*Muito alegre corre para ele*.) Oh! Meu velho, diga, não te aconteceu nada? E ao nosso Antônio?

**JOSÉ**

Ô, raio de mulher! Que querias que acontecesse? Estamos bem, os barcos arribaram com vento pela popa.

**JOAQUINA**

Graças a Deus! Que susto!

**JOSÉ**

Então cachopa, quando é que ensinas tua mãe a ter juízo? Sempre com o raio da mania de ter medo do mar! Arranca-lhe essa maldita ideia.

**MARIA**

Creio, meu pai, que será muito difícil tirar-lhe o medo.

**JOAQUINA**

Tens razão. O que o berço dá...

75 Termo oriundo do Norte de Portugal, sinônimo de moçoilas, raparigas, jovens.

76 Parte atribuída a cada pessoa na divisão de algo. No contexto da fala, José quer saber o que causa a alegria das mulheres, como se dissesse: "Quero minha parte desta alegria".

77 Aqui começamos a identificar que, assim como o pai de Joaquina, o pai de Maria também apresenta questões com o álcool.

JOSÉ

Só a cova tira. Já sabemos disso que é velho como a Sé de Braga. Vamos velhota, dá-me a pinga, que morro de sede.

JOAQUINA

(*Que durante esse tempo tem deitado água ardente num copo*.) Aqui tens; bebe à saúde dos nossos filhos e...

MARIA

Do seu futuro neto.

JOSÉ

(*Que vai a pegar no copo, detém-se*.) Que dizes? Será verdade? (*Pega na mão de Maria, obriga-a a levantar-se e olha-a de alto a baixo*.) Anda cá, minha filha. Pois olha, não parece; não te vejo redonda como ficava tua mãe. (*Abraçando e beijando-a na testa*.) Que grande alegria para teu velho pai, ter um pimpolho para embalar nos braços! (*Dando-lhe uma palmada na face*.) Ora, o raio da cachopa! Ô, velhota, anda daí, dá-me a pinga, vou beber com tanta satisfação como a que senti no dia em que teu pai deu licença para o nosso casamento. Vem cá, ó pequena, bebe também um trago para animar o pimpolho.

MARIA

Obrigada meu pai, as bebidas aborrecem-me.

JOSÉ

Aborrecem-te?! Ah! Agora percebo por que há tempo não bebes vinho! Pois olha que gostavas de entornar o teu bocado.

JOAQUINA

Gostava, mas agora é só água do pote.

MARIA

Onde ficou o meu Antônio?

JOSÉ

Ficou concertando uma rede, temos que deitá-la[78] ao cair da tarde. O raio da pesca hoje está muito má.

78 Deitar a rede equivale a lançar a rede, pescar.

JOAQUINA

Deitar a rede com essa ressaca? Oh Meu Deus!

JOSÉ

Ô, raio de mulher! Estás sempre com medo! Parece que tens água no sangue! Toma uma pinga para te animar. Que diabo! Acaba com isso, que te faz mal à saúde.

JOAQUINA

Bem sabes que fui sempre assim.

JOSÉ

Bem sei, mas que raio de costume! O diabo não é tão feio como se pinta. Há mais de trinta anos que pesco e ainda não morri! Tenho afrontado um milhão de borrascas[79] e estou aqui são e direito como um mastro! E depois, a morte não me quer; não tem o teu gosto. Ô, velhota, dá-me outra pinga...

JOAQUINA

Por Deus, peço-te, não bebas mais! Já esvaziaste hoje quase uma garrafa d'água ardente.

JOSÉ

Que tem isso? Estás sempre com histórias: é o medo, é a pinga, é... o diabo a quatro! (*Apresentando-lhe o copo*.) Deixa-te de nicas[80] e deita aqui o resto de pinga para refrescar o estômago.

(*Joaquina despeja o resto do conteúdo da garrafa, sacudindo a cabeça tristemente*.)

MARIA

Para refrescar ou aquecer? (*Sorri.*)

79 Tempestades, intempéries.

80 O termo "nica" se refere ao comportamento inoportuno de Joaquina para com o marido, ao desaconselhá-lo a beber mais, como quem diz: "Deixe de besteiras".

JOSÉ

Refrescar ou aquecer é a mesma coisa! Ora, o raio da cachopa não está a mangar[81] comigo?! Dize lá, ó, rapariga, o Antônio já sabe que vamos ter gente nova cá no palácio?

MARIA

Ainda não, meu pai. Vou lhe dizer quando vier.

JOSÉ

Estes raios de mulheres são uns diabos! Por que não lhe disseste? O pobre rapaz já teria dado dois saltos de contente!

MARIA

Tinha receio que fosse rebate falso[82].

JOSÉ

Qual rebate falso, qual nada! O raio das mulheres são assim mesmo, quando têm uma boa notícia a dar, custam a falar. Mas quando se trata de mexericos, os raios dos diabos enchem logo os ouvidos duma criatura, que fica com o miolo como o mar quando ronca o trovão. Irra! Vou-lhe já dizer! (*Vai à janela e grita*.) Antônio! Ô, Antônio! Avia-te, que temos novidade. O raio das cachopas estão à tua espera. Anda daí. (*Voltando-se para dentro*.) Parece que não ouve! Está surdo! (*Voltando-se para fora*.) Anda daí, com mil trovões (*Voltando-se para a cena*.) Eu quando era novo ouvia como um tísico[83].

MARIA

Meu pai, como quer que o Antônio ouça com este vento e o barulho das ondas?

(*Durante esse tempo, Joaquina tem ido ao fogão examinar as panelas*.)

81 Caçoar.

82 Notícia falsa.

83 A expressão popular "ouvir como um tísico" é uma metáfora que significa ter uma boa audição. A origem da expressão vem da ideia de isolamento ao qual os tísicos (tuberculosos) eram submetidos. Como consequência, surge a ideia de que as pessoas acometidas pela tuberculose desenvolviam melhor a audição.

JOSÉ

Deixa-te disso, ó cachopa! (*Voltando-se para fora.*) Ô, raio de rapaz, mexe-te! Ora, até que enfim olhou para cá. Antônio, ó Antônio, anda daí!

ANTÔNIO

(*Voltando-se para dentro.*) Que é lá? Já vou, já vou.

JOSÉ

Ora graças! Com mil raios! Anda animal!

ANTÔNIO

(*Entrando após alguns minutos.*) Cá estou. Temos alguma novidade?

JOSÉ

(*Abraçando-o.*) E grande, meu rapaz. Nem calculas. Está de proa[84] para nossa casa um grande príncipe...

JOAQUINA

Ou princesa, quem sabe?

JOSÉ

De qualquer maneira, que o barco atraque com boa viagem, é o que se quer. Não é verdade, cachopa? O viajante vai encher a casa de felicidade.

ANTÔNIO

Mas de quem estão falando? Os moradores do palacete das colunas brancas já estão de volta?

JOSÉ

Qual palacete, nem qual carapuças! Estás a sonhar! É um barco novo que vai lançar ferro. Adivinha, se és capaz.

JOAQUINA

Vamos apostar como não és capaz de adivinhar.

84 Proa é a parte da frente de um barco, de modo que "estar de proa" traz a ideia de "ir em direção à". Como acompanharemos no desenrolar da cena, José traz em suas falas metáforas que associam a chegada do bebê ao universo do mar e da navegação.

**MARIA**
Meu Antônio, é...

**JOSÉ**
Silêncio, cachopa! Sou eu que quero dar-lhe a notícia.

**JOAQUINA**
Eu também tenho direito porque fui eu quem descobriu...

**JOSÉ**
(*Atalhando.*) Bico, velhota, que disso não percebes. Vamos lá, Antônio, adivinha.

**MARIA**
(*Fazendo sinais com a camisa.*) Meu Antônio, olha...

**JOSÉ**
Está quieta, ó rapariga! Deixa de fazer sinais com esse farrapo de vela[85], que o barco ainda está longe.

**JOAQUINA**
Estás cego? Não vês que não é um farrapo. Abre-o, Maria, para ver se o Antônio adivinha, porque hoje está muito bronco.

**ANTÔNIO**
(*Zangado.*) Com mil coriscos! Não me dão tempo para falar... Parece que estão todos doidos!

**JOSÉ**
(*Rindo-se.*) Tens razão rapaz: doidos de alegria.

**JOAQUINA**
Para castigá-lo, não digam nada.

**MARIA**
Coitado do meu Antônio! Olha para aqui.

(*Abre a camisa com as duas mãos e estende em forma de bandeira.*)

85 Mais uma das associações entre a gravidez e a navegação. Farrapo de vela refere-se à roupinha que Maria está a costurar, e o barco que está ainda longe diz respeito à gravidez ainda em curso.

ANTÔNIO

(*Sentando-se numa cadeira, zangado e sem olhar*.) Olha para aqui, olha para aqui! Há mais de duas horas que estás a dizer: olha para aqui. (*Olhando para Maria*.) Estou olhando e não percebo.

MARIA

Não te zangues e olha com atenção.

ANTÔNIO

(*Prestando atenção*.) Ah! Mas é uma camisa de criança, não é? (*Levanta-se.*)

MARIA

(*Muito alegre e ruborizada.*) É sim... Adivinha para quem.

ANTÔNIO

(*Aproxima-se, pega na camisa, examina, depois como que tendo uma ideia rápida, larga-a. Pega nas mãos de Maria e olhando-a, bem perto do rosto, fala*.) Será? Tens certeza?

JOAQUINA

(*Que tem estado a prestar atenção ao diálogo, responde com alegria*.) Toda, seu maganão. Nem ao menos desconfiaste? Eu tive a certeza, desde o dia em que ela deixou de beber vinho...

ANTÔNIO

(*Radiante de alegria.*) Ah! É verdade! Que estúpido sou! Perdoa-me! (*Abraçando-a.*) Minha Maria, que grande felicidade!

JOSÉ

Ora, até que enfim compreendeu o animal! Ô, velhota, para a mesa e boa pinga, vamos beber à saúde do Messias. (*Joaquina vai ao fogão, deita o caldo numa sopeira que põe sobre a mesa, servindo os pratos*.) Anda daí, ô cachopa! (*Maria e Antônio conversam baixinho muito alegres e carinhosos*.) Deixem os arrulhos[86] para mais tarde! Cheguem-se, já não é sem tempo. (*Sentam-se todos à mesa. Maria serve o pão. José deita vinho nos copos, dá um a Antônio e outro a Joaquina. Oferecendo um a Maria*.) Toma, cachopa, vamos beber à saúde do pimpolho.

86 Barulho emitido pelos pombos. Figurativamente, traz a ideia de uma conversa meiga e apaixonada.

MARIA

(*Recusando com um gesto*.) Não, não, obrigada, meu pai.

JOSÉ

Ah! É verdade, a cachopa é só água do pote. Ô, velhota, dá um copo d'água à nossa filha.

MARIA

Agradecida meu pai, agora não tenho sede.

JOSÉ

Tenho eu. (*Bebe e dá um estalo com a língua. Joaquina vai passando os pratos, todos comem*.) Esta pinga ainda é das garrafas que nos trouxe o velho Mathias?

JOAQUINA

São as últimas garrafas. Tenho pena que se acabem, por que quando compramos em casa do Pereira, sempre reclamas.

JOSÉ

Como não hei de reclamar? Pois não se parece com o vinho da minha santa terra[87]. (*Olhando o copo.*) Isto, sim, é vinho. (*Bebe.*) Não é o zurrapa[88] que nos impinge o raio do Pereira.

MARIA

Ah! Meu pai, como eu desejava conhecer a sua terra!

JOAQUINA

Eu também gostaria muito, mas quando me lembro do mar... Deus me livre!

ANTÔNIO

Espero em Deus não morrer sem ir visitar os tios que lá tenho e que desejam conhecer o sobrinho brasileiro.

87 A partir dessa fala, compreendemos que José é um imigrante português, o que se explica pelos termos lusitanos usados por ele.

88 Bebida alcóolica de baixa qualidade.

JOSÉ
Havemos de lá ir, meus rapazes, quando o pé de meia estiver cheio e a velhota perder o medo de entrar no barco.

JOAQUINA
Então, meus filhos, percam a esperança, por que tudo quanto quiserem só em terra firme.

JOSÉ
Deixa de ser maricas! Hás de ir por que o barco sem leme[89] não navega! Ô, rapaz, queres um pedaço de assado? Está muito bom. Olha que precisamos carregar o bote, temos muito que remar.

JOAQUINA
Sempre vão?

ANTÔNIO
Por que não? Com pior tempo, temos afrontado o mar.

JOAQUINA
Não sei o que sinto, não estou sossegada. Por Deus, peço que não estendam a rede hoje!

ANTÔNIO
Não pescar hoje?! Agora, mais do que nunca, precisamos trabalhar para fazer o enxoval do petiz[90]. Não é verdade, Maria? Tu não sentes medo e tens confiança no teu homem... (*Bate-lhe no rosto com carinho*.)

JOSÉ
Deixa lá o raio da velhota que está sempre assustada. Há trinta anos que a ouço dizer: "Por Deus, não vás pescar, não sei o que tenho hoje!" Dize lá, ô cachopa, quem batiza o Messias?

ANTÔNIO
Ora essa! O senhor e a minha sogra.

89 Equipamento que direciona a embarcação pelos caminhos corretos. No sentido figurado, a expressão "o barco sem leme não navega" sugere que sem Joaquina, a matriarca (o leme), a família (o barco) não navega.

90 Pequeno, criança.

JOAQUINA

Sogra?! Oh! Antônio, não me chames de sogra.

ANTÔNIO

(*Rindo-se.*) Peço perdão, minha mãe, pelo descuido.

JOSÉ

No dia do batizado daremos um baile no palácio! (*Levantando-se.*) Ô, velhota, vai buscar lume[91] para o meu cachimbo, perdi o isqueiro.

(*Tira o cachimbo do bolso e enche de tabaco. Joaquina vai ao armário e tira uma caixa de fósforos e entrega a José. Antônio levanta-se e vai sentar-se junto de José que já se tem sentado num banco que deve estar perto da janela. Maria e Joaquina arrumam a louça, etc. Antônio, depois de sentar-se, tira do bolso um canivete corta um pedaço de tabaco e enche o cachimbo. Acendendo-o vai até a mesa onde está a camisa, com as duas mãos, volta-a de um lado para outro olhando-a com carinho.*)

ANTÔNIO

(*A José.*) Ô, meu pai, e dizer-se que também já vestimos roupas tão pequenas como esta! (*Senta-se junto à mesinha de costura.*)

JOSÉ

(*Soltando uma baforada de fumo.*) É verdade, meu rapaz! (*Mudando de ideia.*) Ai! Que já não me lembrava, antes de ir lançar a rede, preciso falar com o João Zarolho que está doente, vou até a casa dele. (*Levanta-se.*) Não largues a vela sem eu chegar[92]. Vou esperar-te junto do rochedo da Igrejinha. Ô, velhota, anda daí, vou soltar o pano!

JOAQUINA

(*Correndo a ele, assustada.*) Não, não vás! Meu Deus, peço-te não vás à pesca!

JOSÉ

(*Zangado.*) Mau, mau, mau! Já estás a ralar-me a paciência. Ora o raio! (*Dá um murro em cima da mesa. Pausa. Mudando de tom como que arrependido.*) Raio de gênio! (*Joaquina fica tristonha. José olhando-a com carinho,*

91 Fósforo.

92 A expressão "Não largues a vela sem eu chegar" significa "não parta sem eu chegar".

*aproxima-se dela e delicadamente pega-lhe na mão e a leva até à porta do fundo*.) Chega-te cá, ó velhota, não te assustes que a ressaca já está serenando. Vais ver como a noite ficará esplêndida! Depois não tens de que ter medo; vamos deitar a rede com dia claro. Olha, repara que o sol ainda não cambou[93]. Vê como as ondas estão a brincar com a areia? Até parece que se puseram a rir das tuas caraminholas.

JOAQUINA

(*Assustada.*) Oh! Não, não, o mar está medonho! Que horror! Tenho medo, não vás.

JOSÉ

(*Sorrindo.*) És mesmo muito medrosa! Olha lá, (*Aponta para o fundo*.) o pequeno da Manoela como está brincando na praia! Ih! Como ele corre! Vê aquele exemplo? Toma juízo que já tens idade para isso.

JOAQUINA

Juízo precisa a doida da Manoela! Deixar o filho brincar sozinho na praia, com o mar furioso como está!

JOSÉ

Eu também, quando era petiz, brincava sempre na praia e nunca me aconteceu nada.

JOAQUINA

Mas o pequeno da Manoela afoita-se muito. Noutro dia quase se afogou. (*Durante esse tempo Maria que tem terminado a arrumação da louça, deve estar sentada junto de Antônio costurando e conversando baixinho*.)

ANTÔNIO

Tu és valente, não tens medo do mar.

MARIA

Sou diferente de minha mãe. Gosto mais de ver o mar agitado! Sinto prazer em admirar as ondas quando estão furiosas!

93 Equivale a "o sol não se pôs".

JOSÉ
Ouve a nossa cachopa e toma tento na bola! Até já, rapaz. Adeus, ô, cachopa!

MARIA
Boa pesca, meu pai!

JOAQUINA
Deus te acompanhe e te livre dos perigos.

JOSÉ
(*Rindo-se.*) Ora, o raio da velhota!... (*Sai cantarolando*.)

JOAQUINA
(*Joaquina fica à porta um instante, acompanha José com a vista como quem está a rezar. Depois vai sentar-se junto de Maria e Antônio. Pega nas calças e costura. Depois de dar primeiro ponto, solta um longo suspiro*.) Ai! Valha-me Deus!

(*Antônio e Maria que estão distraídos conversando, ouvem o suspiro de Joaquina.*)

ANTÔNIO
Minha mãe, deixe de pensar na ressaca e falemos do nosso pimpolho! Oh! Como fiquei contente! Mas estou zangado com a senhora e a minha Maria. Por que guardaram segredo tanto tempo? Pelo que me contou Maria, há quase cinco meses! E dizem que as mulheres não guardam segredos!

MARIA
Conheço o grande desejo que tens de ser pai e ficarias triste se não fosse verdade.

JOAQUINA
Eu bem queria dizer-te logo que tive certeza, mas a Maria pediu-me muito que não contasse...

ANTÔNIO
E as duas, de combinação, preparavam o enxoval, hein? Aposto que já está tudo pronto. Vamos lá a ver a roupinha toda!

MARIA
Ainda não está nada feito. Esta é a primeira camisa, e não adivinhas com que pano a estou fazendo.

JOAQUINA
Isso sim, adivinha!

ANTÔNIO
Se começam com as adivinhações, vou-me embora já! Vamos, expliquem tudo: pão, pão, queijo, queijo.

MARIA
(*Rindo-se muito alegre*.) Com o pano de uma tua camisa velha.

ANTÔNIO
Ora essa! Por que não compraram fazenda[94] nova?! Quero que o meu filho tenha um enxoval de gente rica.

MARIA
Minha mãe diz que a primeira camisa que as crianças devem vestir é preciso ser feita com o pano velho de uma camisa do pai.

JOAQUINA
(*Supersticiosa.*) Isso era costume dos meus avós e eu assim o quis porque, não só dizem que dá felicidade, como também faz os pais estimarem mais os filhos.

ANTÔNIO
(*Rindo-se.*) Isso são tolices de velhos! Era o que faltava, que um pai não gostasse do filho só por não ter vestido uma camisa feita de pano velho! Até faz rir (*Dá uma gargalhada.*) Esta minha mãe, sempre tem cada uma! É o mar, é camisa velha... é... Diga-me, não quer fazer uns sapatos para o petiz do couro das minhas botas velhas.

*(Maria durante este diálogo deixa de costurar como quem sente um grande mal-estar, ânsias. Passa as duas mãos pela testa, sentindo suor frio.)*

JOAQUINA
(*Que vai responder a Antônio, olha para Maria*.) Que tens, minha filha?

94 Tecido.

**ANTÔNIO**
(*Assustado.*) Que é?

**MARIA**
Estou me sentindo muito agoniada, talvez seja do cheiro do cachimbo. (*Antônio põe o cachimbo em lugar afastado*.) Ai! Que aflição! Minha mãe! Antônio, que ânsia!

**ANTÔNIO**
Minha mãe, que será?

**JOAQUINA**
Não te assustes, isso é natural.

**MARIA**
Ai! Ai! (*Antônio quer segurá-la*.) Não, não, deixa-me que estou muito enjoada! (*Levanta-se.*) Esperem... (*Vai a subir a escada, mas sentindo-se mal encosta a cabeça nas mãos e apoia-se sobre o corrimão*.)

**ANTÔNIO**
Vou acompanhá-la.

**JOAQUINA**
Deixa-a, isso não é nada. Não a contraries que é pior.

**MARIA**
Ai, que aflição! Minha mãe, faça-me um pouco de chá de marcela[95], que me faz tanto bem. Ai! Antônio, segura-me, estou me sentindo mal, ai!

(*Antônio amparando-a*.)

**ANTÔNIO**
Minha mãe, que devo fazer? Quer que eu vá chamar o doutor?

**JOAQUINA**
Não é preciso. Isso passa. (*Vai ao armário, mexe numa gaveta*.) Oh! Meu Deus, acabaram-se as ervas!

95 Erva conhecida por produzir chá calmante e anti-inflamatório.

**ANTÔNIO**
Eu corro à farmácia.

**MARIA**
(*Nervosa.*) Não vás Antônio, não me abandones!

**JOAQUINA**
Sossega, que vou eu num instante à casa da Josephina buscar um pouco de marcela.

**MARIA**
(*Mais nervosa.*) Não, não minha mãe, ai! Ai!

**JOAQUINA**
Não te irrites que não irei. Vem sentar-te perto da janela, o ar te fará bem.

**ANTÔNIO**
Vem, Maria. Estás melhor?

**MARIA**
(*Aconchegada a Antônio que a leva para a janela.*) Não, ai! Ai! (*Desmaia.*)

**ANTÔNIO**
(*Assustado.*) Ai, Jesus, que ela morre! (*Deita-a no banco.*)

**JOAQUINA**
Não te assustes, já te disse que isso não é nada. Vou buscar a marcela.

**ANTÔNIO**
Fique a senhora, que eu vou!

**JOAQUINA**
Pois vai. (*Antônio sai.*) (*Angustiada.*) Maria! Minha Maria! Que fazer?

**VOZ DENTRO**
Socorro! Socorro! O meu filho está se afogando! Acudam! Acudam! Senhor Antônio! Ô, senhor Antônio! Socorro, pelo amor de Deus!

**JOAQUINA**
(*Angustiada.*) Jesus! Quem socorrerá aquele desgraçado? (*Corre até a porta e volta rápido para junto de Maria, sacudindo-a.*) Maria! Minha filha!

VOZ DENTRO

Socorro! Socorro! Senhor José! Ô, senhor Antônio! Senhor Antônio! Socorro! Socorro! (*Ouvem-se dentro vozes confusas.*)

ANTÔNIO

(*Entra apressado e dá à Joaquina um pequeno embrulho*.) Aqui tem a marcela. Não é humano deixar aquele desgraçado morrer! (*Tira o casaco e joga-o no chão.*) Vou salvá-lo!

JOAQUINA

Vai. (*Antônio sai correndo*.)

VOZ DENTRO

(*Angustiada.*) Socorro, senhor Antônio, o meu filho morre! (*Murmúrio dentro.*)

MARIA

(*Recuperando os sentidos*.) Minha mãe...

JOAQUINA

Recuperas os sentidos, bem! Sabia que não era nada. (*Toma uma resolução, põe a marcela sobre a mesa*.) Já venho fazer-te o chá. (*Sai correndo*.)

OUTRA VOZ DE DENTRO

Que imprudência (*Continua o murmúrio dentro, abafado*.)

MARIA

(*Despertando vagarosamente, procura sentar-se com grande dificuldade. Procurando lembrar-se*.) Ah! Sim... sim... Minha mãe! Antônio! Onde estão? (*Pausa. Quer levantar-se, mas não consegue mover a perna e o braço esquerdo. Assustada*.) Oh! Meu Deus! Não posso mover a perna e braço esquerdo! Credo! Será a paralisia de que minha mãe falou? (*Com a mão direita sacode o braço esquerdo que está sem ação, faz o mesmo com perna esquerda, mesmo resultado. A boca deve ficar um pouco contraída para o lado esquerdo*.) Meu Deus! Estarei paralítica deste lado? (*Procurando*.) Minha mãe! Antônio! (*Olha para o chão e vê o casaco de Antônio. Surpreendida*.) O casaco de Antônio no chão. (*Assustada.*) Que aconteceu? (*Esforçando-se para gritar e procurando levantar-se sem o conseguir*.) Meu pai! Antônio! (*Com desespero.*) Virgem Santa! Não posso, não posso levantar-me!...

JOSÉ

(*Dentro gritando um tanto afastado*.) Depressa, o barco! Andem, senão eles morrem! Coragem, Antônio!

MARIA

(*Continua se esforçando para levantar-se, mas não consegue. Estende o braço direito, procura voltar o corpo para o lado da janela, com grande esforço consegue abri-la. Olhando com espanto e susto*.) Que vejo, meu Deus? Um homem nadando, desesperadamente. Será meu pai? Não, não. É Antônio, ele gritou por seu nome! (*Com desespero, procurando gritar*.) Antônio! Antônio! (*Procurando levantar-se*.) Quero levantar-me e não posso, Meu Deus! (*Com grande esforço consegue olhar melhor pela janela. Angustiada, com grande terror*.) Ah! É ele! Conheço-o! Antônio! Antônio!

VOZES DENTRO

Atira o cabo, o salva-vidas! Depressa, socorro! (*O murmúrio de vozes aumenta*.)

MARIA

É alguém que procuram salvar! Lá vejo o infeliz... some-se... aparece... Antônio deita-lhe a mão... vai segurá-lo... Oh! Meu Deus! Que onda enorme! (*Mais confiante.*) Ah!... Agora... Agora segurou-o. Virgem Santa, como se debatem! (*Assustada, com grande desespero.*) Oh! Meu Deus! Desaparecem... (*Com um grito de dor.*) Não! Não! (*Rápida pausa.*) Ah! Voltam à tona d'água! Antônio nada com esforço... Desaparecem... Oh! Meu Deus! Que angústia! Socorro! Não os vejo mais! Não os vejo mais! (*Desvairada.*) Socorro! (*Murmúrio de vozes dentro, crescendo. Quer levantar-se e num supremo esforço, arrastando-se sobre o banco, apoia a mão direita no chão e escorrega até cair, deitada de bruços, procura arrastar-se até a porta, cravando a mão direita no assoalho. Arquejante quer gritar.*) Socorro! Antônio! An... tô... nio.

VOZ DE JOAQUINA NO INTERIOR

(*Gritando angustiada*.) Antônio! Meu filho! Meu filho! (*Continua gritando até cair o pano*.)

**MARIA**

(*Com grande esforço, levanta-se a meio corpo, senta-se quase. desvairada, de órbitas dilatadas, ergue o braço direito como quem procura um apoio e, com voz rouquenha, dá o derradeiro grito de dor.*) Ah! Antô... (*Cai morta.*)

(*Observação: A atriz que interpretar o papel de Maria deve conservar durante toda a cena, depois do desmaio, a paralisia geral do lado esquerdo, como atacada de uma hemiplegia.*)

*O pano cai rapidamente.*

*Fim.*



# O CARADURA

## *Burleta-revista em dois atos, cinco quadros e duas apoteoses*[96]

96 A peça *O Caradura* estreou pela Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José, empresariada por Paschoal Segreto e dirigida pelo ator Eduardo Vieira, no dia 5 de julho de 1918. Esta é a primeira publicação da obra. O manuscrito permaneceu guardado na coleção do empresário, no Acervo de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional.

*COMPADRES*[97]

*Caradura*

*X. P. T. O.*[98]

*Sylvia (soubrette*[99]*)*

*PERSONAGENS 1º ATO*

*Dicionário*

*Gramática*

*Divina Comédia*

*Constituição*

*Figurino (travesti*[100]*)*

*Tesoura*

*D. Elegância*

*D. Moda*

*Seda azul*

97 "Compadre" (no feminino, "comadre"), advindo do francês "*compère*" (no feminino, "*commère*"), é o termo usado para classificar os personagens-guia das peças de matriz revisteira. No caso desta peça, temos um trio composto pelos compadres Caradura e X. P. T. O. e pela comadre Sylvia. Como poderemos perceber a partir da leitura de *O Caradura* e *O Perereca*, as peças de matriz revisteira têm um enredo pouco contínuo, formadas por "quadros" bastante independentes entre si. Essas personagens, portanto, auxiliam na criação de uma unidade dramática, pois são as figuras que acompanham o público do início ao fim da peça.

98 A expressão é originária da transliteração da palavra grega "Χριστός", que significava, em sua origem, "Cristo". A transliteração X. P. T. O. no entanto, ganhou sentido figurado em português, usada para fazer referência (muitas vezes de forma irônica ou jocosa) a algo ou alguém sofisticado, de alta qualidade. Sendo assim, X. P. T. O. e Caradura, na peça, criam uma dupla de opostos. Enquanto o primeiro é um literato de alto escalão, o segundo é um homem que não tem onde cair morto e que precisa encontrar meios para ganhar dinheiro.

99 Termo francês que, no contexto teatral, refere-se à personagem-tipo da camareira ou empregada jovem e cômica, muito presente em peças cômicas e cômico-musicadas entre os séculos XIX e XX.

100 No contexto teatral do início do século XX, o termo sugere a ideia contemporânea de *cross-dressing*, ou seja, um homem que usa roupas femininas, ou uma mulher que veste roupas masculinas, como é o caso aqui. Assim, o termo não carrega consigo o sentido identitário atribuído hoje em dia.

*Seda branca*

*Seda amarela*

*Seda em rosa*

*Seda encarnada*

*Renda larga*

*Renda regular*

*Renda estreita*

*Modelos*

*Coros*

*PERSONAGENS 2º ATO*

*Almanack*[101] *(caricata)*

*Viúva*

*1º Perseguidor*

*2º Perseguidor*

*Juca*

*Homem bem-vestido*

*Homem malvestido*

*Sururu*

*Mossoró*

*Chica (mulata pernóstica*[102]*)*

*Xandoca*

*José*

*Beijo materno*

*Beijo casto*

*Beijo de Judas*

101 Publicação anual comum na época que reunia informações relevantes e acontecimentos da sociedade e cultura ocorridos em determinado ano. Geralmente, a publicação era feita nos primeiros meses do ano seguinte, de modo que o almanaque de 1921 era publicado no início de 1922, e assim por diante.

102 Presunçosa, metida.

*Último beijo*
*Beijo de amor*
*Sogra*
*D. Sinhá*
*Professor (tipo ridículo meio gago e cheio de mesuras)*
*Bailado clássico*
*Bailado espanhol*
*Bailado inglês*
*Coros*

A ação da peça passa-se no Rio de Janeiro. Atualidade[103].

## *1º ato*

(*A cena representa uma pequena sala com secretária, armário, estantes, etc.*)

(*Ao levantar o pano, X. P. T. O. está à secretária examinando um livro com uma lente; Sylvia está em cena e ajuda a sair de um armário de estante personagens que representam livros, e os vai espanando.*)

103 As peças de matriz revisteira tinham como principal característica trazer para a cena os principais acontecimentos da atualidade do período, daí o nome "revista", revisitar. Como veremos ao longo do texto, em *O* Caradura, de 1918, Guilhermina Rocha alude a importantes acontecimentos da sociedade, da política e da cultura carioca e brasileira ocorridos especialmente entre 1917 e 1918, tais como a Greve Geral de 1917, a eleição para a Presidência da República e a crise econômica.

# 1º QUADRO

## CENA 1

*Sylvia, X. P. T. O. & Coro de Livros*

(*Música.*)

SYLVIA

Está na hora

De trabalhar.

Eu vou agora

Tudo espanar.

X. P. T. O.

Do armário sem pirraça

Tira os livros sem tardar.

Põe em fuga toda traça

Todos, todos espanar.

CORO DE LIVROS

Sempre de folhas fechadas

Nossa vida não tem sol.

Passam tristes as madrugadas

Sem ouvir o rouxinol.

SYLVIA

(*Espanando o dicionário.*)

Bem estragado

Está você.

Pobre coitado

do P. D. B.[104]

(*Coro repete.*)

SYLVIA

(*Espanando a gramática.*)

Quem és tu tão descorada

Apesar de ser simpática?

GRAMÁTICA

Sou do povo desprezada.

SYLVIA

(*Pondo o dedo nos lábios.*)

Silêncio! Já sei, gramática.

(*Espanando a constituição e fazendo reverência.*)

Com licença dos doutores

CONSTITUIÇÃO

Vivo sempre em discussão

Tenho erros, mil horrores.

Mas lei sou, constituição.

SYLVIA

(*Espanando outro livro.*)

Valha-me deus, que tragédia!

LIVRO

Sou o livro do pensamento...

CORO DE LIVROS

(*Em algazarra.*)

Sou... Sou...

104 Pai dos burros, o dicionário.

**SYLVIA**
(*Com o dedo nos lábios.*) Xiu!

**UM LIVRO**
Divina Comédia.

**SYLVIA**
(*Zangada.*)

Oh! Filhos! Vão pro convento

Todo dia esse rosário!

Estou cansada de os ouvir

Corram todos pro armário.

Já, já, já, fugir, fugir.

(*Coro repete.*)

(*Fim da música. Os livros saem empurrados brandamente pela criada.*)

**SYLVIA**
Ufa! Estou cansada!

**X. P. T. O.**
Acabaste? Vai ao meu gabinete e traz um livro que deixei aberto sobre a mesa.

**SYLVIA**
(*Brincando com o espanador.*) Sim, senhor. Vou já, já!

**X. P. T. O.**
Vai, despacha-te!

**SYLVIA**
(*Vai recostar-se à secretária.*) Que é isto que o senhor está vendo com a lente?

**X. P. T. O.**
Não é da tua conta, bisbilhoteira!

SYLVIA

(*Maliciosa.*) Bisbilhoteira, hein! Mas o senhor bem que gosta da minha bisbilhotice. Ainda no outro dia o senhor disse que eu era bem filha de Eva[105]... Eu protestei porque minha mãe se chamava Felicia Felisberta Ferreira Camarão.

X. P. T. O.

De camarão, de camarão precisas tu[106]. Vai, anda, avia-te!

SYLVIA

(*Sobe e volta rápida*.) Vou já... Ah! Esqueci-me de lhe contar uma coisa. Ontem quando saía daqui aquele senhor de vidrinho no olho disse para o outro de calça furada: "O X. P. T. O. é um grande sábio"

X. P. T. O.

(*Contente.*) Ele disse sábio?

SYLVIA

Disse. (*X. P. T. O. favorece-se e tosse orgulhoso*.) Mas o outro disse...

X. P. T. O.

Que foi, que foi que ele disse?

SYLVIA

Que o senhor era um tolo, pretensioso.

X. P. T. O.

Pretensioso, eu? Grande canalha! Um idiota! Um analfabeto que não sabe escrever duas linhas! E vá a gente fiar-se nos amigos! (*Toca a campainha*.) Vai ver quem está batendo e depois traz o livro que pedi.

---

105 Referência bíblica. Eva, esposa de Adão e primeira mulher a ocupar o Éden, é famosa por cair na tentação da serpente e tirar a humanidade do paraíso. Aqui, sua imagem carrega o sentido da curiosidade indevida. Sylvia é uma mulher bisbilhoteira, curiosa, que se mete onde não deveria, de acordo com seu patrão.

106 No sentido coloquial, camarão era usado para se referir a bengalas. O uso da expressão "de camarão precisas tu" carrega a ideia figurada, de que Sylvia precisaria de uma surra.

**SYLVIA**
Sim, senhor.

(*Sai.*)

## CENA 2

*X. P. T. O., Sylvia & Caradura*

**SYLVIA**
(*Entrando.*) É o seu Dr. Caradura.

**X. P. T. O.**
Ah! És tu, Caradura!

**CARADURA**
Em carne e osso. Como vai, X. P. T. O.?

**X. P. T. O.**
Assim, assim. Já sei que vens convidar-me para o casamento.

**CARADURA**
Não me fales nisso.

**X. P. T. O.**
Por quê? Brigaste com a pequena?

**CARADURA**
Não, foi o pai que brigou comigo.

**X. P. T. O.**
Ora essa, por quê?

**CARADURA**
Porque não tenho onde cair morto!

**X. P. T. O.**
Por que não arranjas um emprego, em um banco, escritório...

**CARADURA**
Isso é muito bom de dizer! Onde o escritório, o banco? Tenho procurado tudo...

(*Música.*)

Revolvi toda esta terra

com pistolão carregado

Catete, Marinha e Guerra

Fui ao Congresso, ao Senado

Ministérios, Prefeitura

À Fazenda Nacional

Fui mesmo de caradura

Ao mandachuva geral

"Pois não, meu caro senhor"!

Dizem todos com afã[107]

Hoje não posso... é favor

Deixe tudo pra amanhã

Neste Rio de Janeiro

É costume, é tomar-tocos[108]

Passa o povo o ano inteiro

A dizer sempre: amanhã

Fica tudo no tinteiro

Coisa séria, ou coisa vã,

Dos negócios... nem o cheiro

Fica tudo pra amanhã.

Nesta terra só se apressa

107 Zelo.

108 No contexto da fala, o termo carrega a ideia de ser rejeitado, ter um combinado ou um compromisso desmarcado de última hora.

Dona Crise[109], muito chata

Ela a todos diz depressa:

Eu não fico pra amanhã!

(*Fim da música.*)

Recorri aos pistolões[110] da política e fica tudo em promessa. Estou crivado de dívida, já pus tudo no prego[111], estou sem vintém. Mas tenho uma ideia salvadora.

X. P. T. O.
Qual é?

CARADURA
O negócio é bom e está na moda. Venho convidar-te para escrever uma revista.

X. P. T. O.
Revista?! Estás doido!

CARADURA
Doido?! Não sabes que as revistas estão na moda? Quase toda gente escreve revistas, portanto nós também temos o direito.

X. P. T. O.
Dos direitos é que tu precisas...

CARADURA
Deixa de troça[112], falemos sério.

X. P. T. O.
Tens razão, o caso é sério; mas eu não sei...

109 Referente à crise financeira que acometeu o Brasil durante a Primeira Guerra Mundial.

110 Pessoas influentes.

111 Empenhar um bem em troca de dinheiro, penhorar.

112 Deixar de brincadeira.

CARADURA

Eu também não sei, mas vamos experimentar. É minha única tábua de salvação[113]. É negócio sério e bom meio de ganhar a vida.

X. P. T. O.

É muito bom, mas eu não entendo de teatro e... as ideias?

CARADURA

As ideias arranjam-se. Com um pedacinho de *Tim-Tim*, do *Rio Nu*, do *Capote e lenço*, d'*A Sabina*, do *Meu boi morreu* etc., etc.[114]

X. P. T. O.

E a empresa para montar esses retalhos de peças?

CARADURA

Ora, isso é o menos. Desde o momento que elogiemos o nosso trabalho, dizendo que a peça é esplêndida, que tem um quadro passado na China, outro no Japão e na Saúde... a coisa pega. Depois se pede aos camaradas da imprensa para fazer reclame[115]. Tu sabes o que é a reclame? Hoje no mundo quem vence é a reclame e o escândalo. Faremos grandes reclames e nas vésperas de ir à peça faremos um grande escândalo! Pronto, a coisa pega, o sucesso é garantido.

X. P. T. O.

Tu falas com tanta animação... que já estou quase tentado.

CARADURA

Então, mãos à obra.

113 Última esperança.

114 Nessa fala, Caradura cita o nome de algumas peças teatrais populares no período: as revistas Tim tim por tim tim, de Antônio de Sousa Bastos; A Sabina, de J. Brito; Meu boi morreu, de Raul Pederneiras e J. Praxedes; Rio-Nu, de Moreira Sampaio (não confundir com periódico pornográfico O Rio-Nú, que operou na capital entre 1898 e 1916), além do vaudeville De capote e lenço, de C. Calderon.

115 Anúncio ou propaganda.

## CENA 3

*X. P. T. O., Sylvia & Caradura*

SYLVIA

(*Trazendo um livro aberto*.) Aqui tem o livro.

X. P. T. O.

Põe-no sobre a secretária.

(*Sylvia sai.*)

CARADURA

(*Que tem olhado muito Sylvia*.) Que belo tipo tem sua criada! (*Batendo na testa*.) Oh! Que ideia! Que grande elemento para a nossa revista!

X. P. T. O.

Perdeste completamente o juízo!

CARADURA

Bem digo que não compreendes o mundo. A rapariga é nova, bonita e parece inteligente. Será um sucesso. Anunciaremos: Na revista dos grandes escritores Fulano e Beltrano estreará um astro de primeira grandeza. Fulana de Tal, artista célebre, escritora inédita que viajou por todas as partes do mundo, fala diversas línguas, prêmio de beleza[116].

X. P. T. O.

Sim, senhor, seria uma reclame...

CARADURA

Então vamos aproveitá-la. Como se chama a tua criada?

116 Nessa época, os periódicos realizavam premiações anuais para as atrizes mais belas da cena carioca, em votações geralmente abertas ao público-leitor. Por exemplo, em 1916, o jornal *O Imparcial* realizou a "Festa da Arte, da Inteligência e da Beleza" e levou a júri popular uma lista de atrizes da época, entre elas, Guilhermina Rocha. O objetivo da festa era premiar a mais artista, a mais bela e a mais inteligente das atrizes nacionais. Naquele ano, Guilhermina ganhou como a atriz mais inteligente do teatro brasileiro. Podemos supor que aqui é feita uma alusão a esse episódio biográfico e, de forma mais abrangente, à pratica da imprensa de promover concursos de beleza entre as atrizes brasileiras.

**X. P. T. O.**
Sylvia.

**CARADURA**
(*Chamando.*) Sylvia! Oh! Sylvia!

**SYLVIA**
(*No interior.*) Senhor!

**X. P. T. O.**
(*Rindo-se.*) Estás doido varrido.

## CENA 4

*X. P. T. O., Sylvia & Caradura*

**SYLVIA**
Que deseja, senhor?

**CARADURA**
(*Aproxima-se de Sylvia.*) Vem cá, interessante criatura! Formosa estrela!

**SYLVIA**
Estrela? Não senhor. Sylvia uma criada sua.

**CARADURA**
Vem cá, divinal criatura!

**SYLVIA**
Deixe de brincadeira, seu Caradura. Que deseja, patrão?

**CARADURA**
Dize-me, queres ser estrela?

**SYLVIA**
Estrela só no céu.

CARADURA
Pois tu serás estrela da terra, será a estrela que fulgurar no firmamento da arte.

SYLVIA
(*Rindo-se.*) Patrão quer que chame a assistência? Seu Caradura está doido! Coitado!

CARADURA
Sim, estou doido por ti. Dize, queres ser atriz? Chamar-te-ão grande atriz, terás um automóvel ou baratinha[117], o teu retrato em todos os jornais, chamar-te-ão formosa, *divette, etoile, petite reine*[118], notável, enfim, terás uma infinidade de adjetivos. Responda, queres ser atriz?

SYLVIA
Eu tenho uma amiga que é corista e já me convidou para entrar para o teatro, mas eu não quis porque as coristas trabalham muito e ganham pouco. Atriz sim, porque dizem que as atrizes ganham muito dinheiro e mandam nos empresários, a questão é saber lidar com eles...

X. P. T. O.
Lá isso é, basta só fazer o que fazes comigo.

SYLVIA
Isso não, porque não faço nada com o senhor!

X. P. T. O.
Então quando queres ir aos passeios não fazes as tuas fitinhas[119]?

117 Apelido dado aos automóveis comerciais que começavam a circular pelas ruas cariocas, como o modelo Ford T, popular no início do século XX.

118 Adjetivos em francês, usados comumente para qualificar atrizes famosas do período, significam, respectivamente: diva, estrela, pequena rainha. O uso de termos francófonos no teatro brasileiro do período revela a influência da cultura francesa em nosso território, especialmente dentro de círculos sociais mais abastados.

119 Expressão popular com múltiplas interpretações. Aqui, adquire o sentido de fingir ou simular, agindo de forma exagerada ou caprichosa, para conseguir algo que se queira, "fazer cena".

CARADURA
(*Puxando Sylvia.*) Deixa lá essa questão de família e responde, queres ser atriz?

SYLVIA
Querer, queria, mas eu não sei como.

CARADURA
Não sabes, mas aprenderás. Isso só depende da tua vontade. Minha filha, neste mundo é preciso saber querer, queres?

SYLVIA
Quero se o patrão deixar.

X. P. T. O.
À vontade, filha.

SYLVIA
O patrão não fica zangado?

X. P. T. O.
Não, fazes o que quiseres.

CARADURA
Deixa lá o patrão e responde: sabes ler?

SYLVIA
Quem faz o rol[120] da roupa e a lista das compras?

CARADURA
Ótimo! És capaz de aprender algumas frases em francês, italiano?

SYLVIA
Em francês eu sei dizer: *bijou, petit, cocô*[121].

120 Lista; possivelmente refere-se à lista de roupas que vão para a lavadeira.

121 As palavras francesas Bijou e Petit significam, respectivamente, joia e pequeno. Já Cocô, termo com grafia aportuguesada, refere-se, provavelmente, ao apelido mais comum para o nome Corantin.

X. P. T. O.
Sabias tudo isso e estavas calada?

SYLVIA
Sabia, sim, senhor. Aprendi em casa de uma francesa que chamava os cachorrinhos de Bijou e Petit e o marido de Cocô.

CARADURA
Às mil maravilhas! Serás a *pivot*[122] da nossa revista!

SYLVIA
*Pivot*? Isso não, porque os meus dentes são perfeitos[123]; só tenho dois chumbados[124]. Olhe (*Abre a boca e mostra os dentes*.)

CARADURA
Já sabemos que és perfeita! Vem cá! (*Pega-lhe na mão e volta-lhe*.) Volta--te... assim... o corpo é bonito. Vejamos o pé, mostra-me o pé! (*Sylvia mostra o pé*.) Senhor, é fino, bem feito... e a perna? Deixa ver a perna...

SYLVIA
A perna?! Ah! Isso não! Era o que faltava!

(*Música.*)

X. P. T. O.
Deixa disso,

Rapariga

CARADURA
Mostra a perna

122 No sentido figurado, *pivot* traz o sentido de eixo, figura central dentro de uma situação ou trama. Aqui é usado como sinônimo de comadre da revista.

123 Guilhermina Rocha brinca com as múltiplos significados da palavra pivô, uma vez que, para além do sentido figurado empregado por Caradura, a palavra também era sinônimo de prótese dentária.

124 No passado, para corrigir dentes com cárie, utilizava-se um amálgama de prata, cobre, estanho e mercúrio. Hoje em dia esse procedimento caiu em desuso e foi substituído por um tipo de resina atóxica. No contexto da frase, Sylvia quer provar a Caradura que não tem prótese dentária (*pivot*), que todos seus dentes são verdadeiros, até mesmo os "chumbados". A comicidade do trecho está justamente no duplo sentido do termo.

Até... a liga[125]

SYLVIA
Não me tente

Não me diga

Mostra a perna

Até... a liga

X. P. T. O.
Hoje com as saias modernas

CARADURA
Já não há quem não consiga

X. P. T. O.
Ver um belo par de pernas

CARADURA
Desde a bota até... a liga

SYLVIA
Não me tente

Não me diga,

Mostra a perna

Até... a liga

X. P. T. O.
Deixa disso, não faz fita.

CARADURA
Mostra a perna, o mocotó!

SYLVIA
Não tenho perna bonita.

125 Suporte elástico preso à cintura que segura meias 3/4 ou 7/8 nas coxas. Mostrar as pernas até a liga seria mostrar as coxas.

CARADURA
É, talvez... X. P. T. O.

X. P. T. O.
É um peixão[126]

CARADURA
Pro... tró, ló, ló!

SYLVIA
Oh! Isso não!

CARADURA
Se queres ser atriz, tens que mostrar as pernas.

(*Fim da música. Sylvia levanta graciosamente a saia e mostra a perna até a liga.*)

SYLVIA
Ora, não faz mal, eu estou de meias.

X. P. T. O.
Lindas pernas!

CARADURA
São de atriz! Oh! Que sucesso!

SYLVIA
Então, servem?

X. P. T. O.
Se servem?

CARADURA
Tenho visto em cena pernas muito piores. Sabes dançar?

SYLVIA
Assim, assim.

CARADURA
É o mesmo, aprenderás.

126 Pessoa muito bonita.

SYLVIA
Eu quero acabar de aprender para dançar com o meu noivo, José.

CARADURA
José? Quem sabe se o José também quer entrar para o teatro?

SYLVIA
Com o José não quero graça, porque ele é um homem fino e não sabe que sou criada. Ele pensa que sou massagista.

X. P. T. O.
(*Rindo-se.*) Massagista! Ah! Ah! Ah!

SYLVIA
Massagista é coisa feia? Se é, eu não sabia.

CARADURA
Fizeste muito bem. Massagista é uma profissão rendosa[127] e chique.

X. P. T. O.
Muito bem, seu Caradura, já temos estrela e agora o resto?

CARADURA
O resto? Está aqui (*Aponta com o dedo para a testa*.) As minhas ideias são estas, queres ver? Atenção! Primeiro quadro.

(*Mutação*[128].)

## 2º QUADRO

(*Reino da moda. Um salão de fantasia, muito chique. Estão em cena: Figurino, Tesoura e muitos personagens representando as futilidades da moda. Muito movimento.*)

127 Lucrativa.

128 Termo bastante usado no teatro musicado que faz referência às mudanças de cenário que ocorriam aos olhos do público, ou seja, sem que a cortina se fechasse.

## CENA 1

*Figurino, Tesoura & Coro de Futilidades da Moda*

(*Música.*)

**CORO**

Na grande roda

Universal

Reino da moda

Não há igual

Muito faceiras

Nós temos chique!

Somos primeiras

no... tic, tic, tic, tic.

(*Passeiam vaidosamente.*)

**FIGURINO**

Temos fazendas papas finas[129]

De grande gosto e de bom tom

Pra velhas, moças ou meninas

Nós temos tudo quanto é bom!

**CORO**

Na grande roda... (*Repete o refrão.*)

(*Fim da música.*)

**FIGURINO**

Silêncio! Que algazarra é esta? Estão fazendo barulho de ensurdecer os visitantes que estão lá fora esperando a chegada da Sra. Moda.

129 Expressão popular que designa algo ou alguém chique, requintado., de modo que se quer dizer: "temos tecidos requintados".

**TODOS**
Bravo! Viva o formoso Figurino!

**TESOURA**
Qual dos artigos entrará hoje no meu corte?

**TODOS**
Qual é? Qual é?

**FIGURINO**
Esperem, esperem, que pressa. Sra. Moda ainda não decretou coisa alguma. Está em conferência com o seu secretário particular, o Nervoso.

**TESOURA**
O Nervoso é um sujeitinho que pega de galho e quando pega não larga.

**FIGURINO**
Sempre afiadinho.

**TESOURA**
Sempre e, quando encontra boa fazenda, corta e larga.

## CENA 2

*Figurino, Tesoura, X. P. T. O., Sylvia, Caradura & D. Elegância*

**D. ELEGÂNCIA**
Sra. Moda ainda não chegou?

**FIGURINO**
Ainda não, querida Elegância, por quê?

**D. ELEGÂNCIA**
Porque estão três pessoas que desejam visitar o palácio e saudar a majestade.

**FIGURINO**
Que esperem, Sra. Moda hoje demora-se.

D. ELEGÂNCIA
Os visitantes estão de passagem e pedem a finesa de deixá-los visitar o palácio enquanto esperam a majestade.

FIGURINO
Que tais são? Bonitos?

D. ELEGÂNCIA
Assim, assim. A dama que os acompanha é bonita.

TESOURA
Amigo Figurino, deixa-os entrar, preciso trabalhar.

FIGURINO
Então prepara o fio. D. Elegância, faça-os entrar. (*D. Elegância sai*.)
Quem serão os figurões?

TESOURA
Figurões? São com certeza alguns costureiros que vêm copiar os nossos modelos.

FIGURINO
Atenção Futilidades, preparem os armas para receber os visitantes.

Uns personagens põem pó de arroz, outros carmim nos lábios, etc.

FIGURINO
(*Indo ao fundo*.) Sejam bem-vindos, meus caros senhores (*Coloca o monóculo e mira-os de cima a baixo*.)

X. P. T. O.
(*Cumprimentando*.) Minhas senhoras... meus senhores!

CARADURA
Saúdo ao *dernier cri*[130].

TESOURA
(*À parte*.) Este nos imita, mas está fora de moda.

130 Expressão francesa que significa a última moda, as tendências mais recentes.

SYLVIA
Minhas senhoras... Que lindas! Olha, patrão!

CARADURA
(*Tocando-lhe no braço*.) Não o chames de patrão aqui! Não vês que estamos no reino da moda!?

SYLVIA
(*Com mau modo.*) Que importa! Eu não os conheço.

X. P. T. O.
Cala-te! Não discute!

CARADURA
Meu caro senhor Figurino, nós desejamos ver as últimas novidades da Sra. Majestade, pode nos fazer essa fineza?

FIGURINO
Sra. Moda ainda não chegou, estamos à sua espera para assegurar o último decreto.

X. P. T. O.
Como estamos com pressa, pedimos-lhe o obséquio de nos mostrar as últimas novidades, queremos apresentá-las em uma revista do meu amigo, na qual eu figuro como colaborador...

FIGURINO
Ah! O senhor faz parte do último congresso de Sra. Majestade. É autor figurado?

X. P. T. O.
Congresso? Não conheço esse congresso.

FIGURINO
O senhor está muito atrasado! De onde vem o senhor?

X. P. T. O.
Do Rio de Janeiro, capital do Brasil.

FIGURINO
Pois não parece, porque foi pra lá que Sra. Moda assegurou o último decreto: Moda teatral, não escrever e ser autor laureado.

X. P. T. O.
Nesse caso sou membro do congresso sem saber.

FIGURINO
Meus parabéns! O senhor será celebre. Já não lhe posso negar um único obséquio. O senhor tem intuição da moda e, para prestar vantajosos serviços à Sra. Moda, diga o que deseja, o senhor ordena. Senhores, atenção, vamos cumprir as ordens de um representante incógnito de Sra. Majestade.

TODOS
*Avec plaisir*[131]!

FIGURINO
(*A Caradura.*) O Senhor como autor da revista do seu amigo goza das mesmas regalias.

CARADURA
Oh! Senhor, muito grato pela honra...

FIGURINO
(*Olhando Sylvia de alto a baixo.*)

E esta formosa dama?

SYLVIA
Eu sou criada do pa... (*Caradura tapa-lhe a boca com a mão.*)

FIGURINO
Criada? Oh!

131 Expressão em francês que pode ser traduzida como "Com todo prazer".

TODOS

*Shocking*[132]!

CARADURA

Ela quer dizer criada e educada pelo professor. Esta senhora é a estrela *dernier cri* feita à *la diable*[133]. Vai ser lançada na nossa revista, como celebridade de última hora.

FIGURINO

(*Fazendo reverência*.) Meus cumprimentos! Meus cumprimentos... Pode contar com os vassalos de Sra. Majestade, a Moda, como se fossem vossos escravos.

X. P. T. O.

(*A Sylvia.*) Agradece!

SYLVIA

Muito obrigada, senhor... (*A X. P. T. O.*) Como é que ele se chama?

X. P. T. O.

Figurino.

SYLVIA

Muito obrigada, Senhor Figurinha...

CARADURA

(*Baixo.*) Figurino, Figurino!

SYLVIA

Figurino ou Figurinha é a mesma coisa, ele tem uma figurinha tão bonita!

FIGURINO

(*Sorrindo.*) Queiram ter a bondade de ordenar.

---

132 Termo em inglês que significa "chocante". Há, nas alegorias presentes no mundo da moda, diversas expressões estrangeiras, criando uma alusão cômica à "sofisticação "e a pompa deste Reino.

133 Expressão que traduz a ideia de que algo é feito de qualquer maneira, às pressas.

X. P. T. O.
Nesse caso, faça o favor de nos mostrar... o quê?

SYLVIA
As sedas que estão na moda! Ah! Meu deus, há quanto tempo eu suspiro por um vestido de seda.

CARADURA
Sedas? Não, o melhor é começar pelas meias, camisas, coletes...

SYLVIA
Isso não, porque eu já vi nas vitrines que estão lá fora, por sinal que são bem bonitas e de todas as qualidades. Tem bordadas, abertas, fechadas... O que quero são as sedas.

FIGURINO
Nesse caso vamos ver as sedas. Quer todas?

X. P. T. O.
Não, somente as que estão em voga.

FIGURINO
Vou lhes mostrar as cinco preferidas atualmente por sua Majestade. Se não agradarem, virão outras.

SYLVIA
Sim, sim. Este rapazinho é tão bonito que dá vontade de o beijar.

CARADURA
Não ponhas as manguinhas de fora.

SYLVIA
Faz-se de engraçado! Eu algum dia lhe dei confiança? Olhe que não sou o que pensa, hein?

TESOURA
Com esses modos, não deve ser mulher fina.

FIGURINO
*(A Tesoura.)* Tesoura, faça o favor de dar um corte nas sedas preferidas de Sra. Majestade.

(*Tesoura sobe a um compartimento, e as sedas aparecem.*)

SEDAS
(*Rodeando ora X. P. T. O. e Sylvia, ora Caradura. Música.*)

Quem me resiste?

Eu tenho chiste[134]

Mais bela cor

Sou eu, senhor.

Tem com gosto, com certeza

Escolha, escolha sem tardar

Esta seda tem beleza

Tem beleza de encantar.

X. P. T. O.
Esperem, esperem, assim ficamos tontos!

(*Fim da música.*)

SYLVIA
Que sedas arrepiadas!

CARADURA
Devagarinho, minhas meninas, queremos examiná-las, apalpar a fazenda para depois escolher.

FIGURINO
Atenção! Cada uma por sua vez.

TESOURA
(*À parte.*)

134 Graça, gracejo.

Bem se vê que esta gente é da última camada[135], que horror!

**SYLVIA**

Tem razão, seu Manequim... seu Figurinha, é melhor uma por uma.

**FIGURINO**

Fala tu primeiro (*Aponta para seda azul.*)

(*Música.*)

**SEDA AZUL**

Quer um vestido bem taful[136]?

Azul, Azul!

**SEDA ROSA**

A *toilette*[137] mais mimosa

é cor de rosa

**SEDA BRANCA**

Amor, pureza, sempre franca

a seda... Branca

**SEDA AMARELA**

Todos dizem: "Como és bela

Amarela!"

**SEDA ENCARNADA**[138]

Cor ardente, muito amada

Encarnada.

(*Fim da música.*)

---

135 Expressão de cunho pejorativo usada para se referir a pessoas de classes sociais mais baixas.

136 Exagerado, luxuoso.

137 Termo em francês que, no contexto da peça, diz respeito a roupas elegantes.

138 Vermelho, cor de carne.

SYLVIA
Como são bonitas!

X. P. T. O.
E macias...

CARADURA
É um gosto apalpá-las. Esta é um mimo...

X. P. T. O.
(*Apalpando a mesma.*) Quem me dera fazer dela um pijama.

TESOURA
Aqui estou para cortá-lo!

X. P. T. O.
Sim, Figurino, manda cortar esta.

CARADURA
Toda não, porque quero a metade para mim.

X. P. T. O.
Não, não, meu amigo, vou utilizá-la inteira, escolhe outra. Esta, por exemplo. (*Mostra-lhe uma das sedas.*)

CARADURA
Esta também é boa (*Apalpando.*) macia e tem belo padrão. Não tinha reparado. Fico com esta, não gosto de fazer concorrência aos amigos.

SYLVIA
Isso vai indo muito bem! Escolhem tudo e eu... nada!

CARADURA
Oh! Querida Estrela, se fizer questão, cedo-te a minha. A minha é de boa qualidade, basta apalpar. Apalpa, apalpa esta fazenda e diz se é boa.

X. P. T. O.
Estrela, se queres a minha está também à tua disposição. Apalpa, vê como é de boa qualidade.

SYLVIA

Não apalpo nenhuma. Podem ficar com todas. Já que não me deram a primeira, não quero o resto. Seu Figurinha, mande guardar as sedas. (*As sedas saem cantando, depois das sedas saírem.*) Seu mané... Mostre-me outra qualquer novidade.

FIGURINO

Como excentricidade embora não seja da atualidade, temos uma caixa de tabaco que está encalhada há muito tempo.

CARADURA

Caixa de tabaco? Serve. (*A X. P. T. O.*) Podemos anunciar que pertenceu ao Papa ou ao Imperador da China.

X. P. T. O.

Será uma reclame, que venha.

SYLVIA

Qual tabaco, qual nada; deixem de ser: cheire, cheire[139].

CARADURA

Não faço coro, Sr. Figurino, mande vir a caixa.

FIGURINO

Tesoura, mande vir a tabaqueira. (*Tesoura faz entrar Caixa de Tabaco.*)

X. P. T. O.

(*Aspirando.*) Ah! Este tabaco entra pelas narinas e chega até o céu da boca.

CARADURA

Para o céu iria eu com esta caixa (*Aspira.*) Oh! Que tabaco cheiroso.

139 Aqui a caixa de tabaco faz referência ao rapé, forma de tabaco inalável, muito comum no século XIX.

CAIXA DE TABACO
(*Ilegível*[140].) me diziam antigamente e era mais a mim. Todos metiam os dedos na minha caixa.

X. P. T. O.
Não parece, porque a caixa não está estragada.

CARADURA
(*Ilegível.*) Boa! Dá cá uma pitada, minha nega!

CAIXA
Estou boa e forte, mas ninguém me quer mais, saí de moda desde que o cigarro e o charuto apareceram. Agora já ninguém se contenta em cheirar, todos querem é sugar.

X. P. T. O.
Pois eu, com a senhora, me contento só com o cheiro da caixa, porque não gosto de espirrar.

(*Espirra. Música.*)

CAIXA
Pois fique sabendo que... (*Canta.*)

Quando posto no buraco

Assim, assim desta maneira

(*Põe os dedos no nariz e aspira*.)

Todos dizem "Oh que tabaco!"

Que gostoso, como cheira.

Um dia velho matreiro,

meu rapé quis provar

E por mais que eu desse o cheiro

140 Os trechos que trazem a nota (*Ilegível*.) não puderam ser transcritos por falta de legibilidade no manuscrito. As condições dos três manuscritos de Guilhermina Rocha eram um tanto quando adversas, *O Caradura,* por exemplo, apresentava trechos com pequenas avarias, rasgos e manchas que dificultaram e/ou impossibilitaram a leitura.

ele não pôde... espirrar.

X. P. T. O.
Não pôde, por quê?

CARADURA
Ora, ora, porque estava com a chaminé estragada.

CAIXA
E no entanto... (*Canta.*)

Quem me cheira, cheira

Com jeitinho até o fim

Quer o queira, quer não queira

Logo espirra, atchim!

Atchim! Atchim!

Bem aspirada

Que boa é

Uma pitada

Do meu rapé.

(*Fim da música.*)

X. P. T. O.
Estou tonto com o perfume desta caixa.

SYLVIA
Se continuarem a fazer pouco caso de mim, vou-me embora.

CARADURA
Não, minha querida Estrela, não faça isso, ir-se embora? Nem te parece.

X. P. T. O.
Que é isso, Estrela, tem jeito.

SYLVIA
Eu fico, se deixarem falar a minha vontade, escolher a minha vontade, enfim, fazer tudo como eu quiser.

CARADURA
Já começaram as imposições de Estrela. Muito bem, muito bem. Continua assim que chegarás à celebridade. Vais muito bem no papel. Que quer formosa *divette*?

X. P. T. O.
Vai-lhe dando asas e verás aonde ela te leva.

SYLVIA
Eu não levo para lugar nenhum. Que quero é que ele se arranje.

X. P. T. O.
Então, então, deixa isso para outra ocasião.

SYLVIA
Pois bem, patrão.

CARADURA
Patrão! Estás doida! Meu caro autor. Autor é que se diz.

(*Durante essa cena, Figurino e Tesoura sobem de forma que não ouçam.*)

SYLVIA
(*Rindo-se.*) Então querem que eu chame o patrão de autor? Meu caro autor! (*Faz reverência.*) E agora, meu Mané... Figurino.

FIGURINO
Que ordena?

CARADURA
Para não perdemos tempo e não lhe darmos a maçada de desarrumar tudo, o melhor é dizer o que desejamos.

X. P. T. O.
Queremos um modelo Comadre[141] de Revista para a nossa Estrela.

FIGURINO
Para esse fim temos um grande estoque, mas está em outra seção. Seria melhor a senhora ir até lá escolher o que melhor lhe agrada.

SYLVIA
Mas com a condição do pa... quero dizer, do meu caro autor e do outro caro autor ficarem esperando enquanto escolho. (*À parte.*) Só assim me espalho a vontade do corpo.

CARADURA
Não, porque talvez escolhas um modelo que nem nos agrade.

SYLVIA
(*Com maus modos.*) Então, não vou.

X. P. T. O.
É melhor deixá-la para não nos envergonhar.

SYLVIA
(*Impaciente.*) Então façam o favor de decidir, se não, vou-me embora.

X. P. T. O.
Ela está tomando o papel a sério.

CARADURA
Ainda não entrou na peça e já se despedia duas vezes.

X. P. T. O.
Não vás, querida Estrela! Vais escolher tudo que quiseres.

SYLVIA
Como é bom ser Estrela! Vamos, seu Figurino.

---

141 Como colocado na nota 101, Comadre é a personagem que guia o publico no decorrer dos quadros da revista. Em *O Caradura,* Guilhermina Rocha emprega o recurso da metateatralidade, ou seja, Sylvia é duplamente Comadre – ela exerce a função junto com Caradura e X. P. T. O., em *O Caradura,* mas também será a Comadre da revista que X. P. T. O. e Caradura querem escrever.

FIGURINO
Tesoura, acompanhe esta senhora à seção dos modelos *Commère*.

SYLVIA
(*A Caradura.*) Que foi que ele disse?

CARADURA
*Commère! Commère*, que quer dizer Comadre.

SYLVIA
Ah! Pensei que fosse outra coisa, vamos D. Tesoura.

TESOURA
Que boa fazenda para entrar no corte.

(*Saem.*)

X. P. T. O.
A rapariga é levadinha.

D. ELEGÂNCIA
Figurino, os últimos modelos de rendas estão prontos, para que seção devo mandá-los?

FIGURINO
Mande-os para aqui. Não sei ainda onde Sra. Majestade os quer colocar.

D. ELEGÂNCIA
Venham as rendas.

(*Música.*)

RENDAS
As rendas vaporosas

Inflamam corações.

X. P. T. O.
São ricas e formosas.

CARADURA
Que belos pistolões.

**RENDA LARGA** (*Mulher grande.*)
Sou cara, difícil de venda,

Mas sempre encontro um despacho,

Comigo se poupa fazenda

Cubro de cima para baixo.

**RENDA REGULAR** (*Nem grande nem magra.*)
Quem me aplica, logo remoça[142]

Eu me coloco em toda a parte

Renda fina, que não engrossa

Feita com gosto, jeito e arte.

**RENDA ESTREITA** (*Mulher magra.*)
Embora eu seja muito estreita

Quem me coloca não se aperta

Por que comigo não se enfeita?

Quem muito escolhe pouco acerta.

**CORO**
As rendas vaporosas

Inflamam corações

São ricas e formosas

Que belos pistolões.

(*Fim da música.*)

**CARADURA**
(*Examinando a renda larga.*) Oh! Renda bonita! Larga e tem cada buraco... gosto desta.

**X. P. T. O.**
E eu desta, tão delicada, não é larga nem estreita, é de bom tamanho.

142 Rejuvenescer.

FIGURINO
E desta não gostam?

X. P. T. O.
É muito estreita, não faz figura.

CARADURA
Que estará fazendo a Estrela? Dá-me licença que a chame?

FIGURINO
Não é preciso, ei-la.

(*Sylvia entra com um vestido de fantasia.*)

X. P. T. O.
A rapariga teve gosto. Está linda!

SYLVIA
Obrigada, pa... meu caro autor, é dos seus olhos...

CARADURA
Estás de arromba! A rapariga teve dedo na escolha. Está mesmo na hora! Que diz seu Figurino?

FIGURINO
Digo que está muito bonita mas... dá licença que dê a minha opinião franca? Não se zanga?

SYLVIA
Zangar-me com o senhor? Eu simpatizo muito com a sua cara. Diga, belezinha, o que quiser.

FIGURINO
A senhora está linda, mas não está completa.

X. P. T. O. E CARADURA
Não está completa?

SYLVIA
Estou tal qual minha mãe... me botou no mundo.

FIGURINO
Não, para ficar completa faltam ainda uns retoques.

SYLVIA
Retoques?

CARADURA
Cala-te.

FIGURINO
Para ficar completa, precisa carmim[143] nos lábios e lápis nos olhos.

SYLVIA
É verdade, esqueci a pintura.

D. ELEGÂNCIA
Atenção! Atenção! Sra. Majestade aproxima-se!

(*A Moda entra envolta em uma capa. Música.*)

CORO
Salve! Rainha, formosa

Deste reinado sem par

Tens os encantos da rosa

Quando o Sol vai beijar

MODA
Sou rainha desejada

Sou da terra a tentação

Quanto mais sou criticada

Mais eu faço sensação

Dizem todos pela terra:

"Meu Deus, a crise não passa!"

Quando findar esta guerra

143 Batom.

Eu ficarei uma pirraça

Ponho um decreto na berra

Quem quiser... é só de graça

CORO
Grande pirraça

A moda encerra

Tudo de... graça

Só nesta terra

(*Fim da música.*)

FIGURINO
Apresento-vos estes três visitantes que vêm ao reino de V. Majestade copiar modelos para uma peça inventada por eles.

MODA
Sejam bem-vindos, meus senhores. Os meus fiéis súditos com certeza já mostraram as minhas últimas ideias.

X. P. T. O.
Sim, Majestade. (*À parte.*) Que fazendão!

CARADURA
Desejamos agora pedir-nos o modelo do vosso último decreto. (*À parte.*) É de primeira!

MODA
Meus caros amigos, estou aborrecidíssima! Neste último século tenho decretado coisas extraordinárias, que a humanidade exagera e depois se queixa de mim... Sabem que estou em luta com a Crise, essa senhora tem feito horrores, entrou no Governo e obrigou o Presidente a decretar a parcimônia nos gastos e... manda quem pode. Os pais de família cortam as despesas, as mulheres cortam a pele das outras, os políticos cortam a casa dos eleitores, enfim, cortam tudo e quem sofre sou eu porque me cortam à vontade e ando toda cortada... mas... quero vencer a Crise e hei de vencê-la! Já tenho uma ideia...

TODOS
Qual é? Qual é?

MODA
Entrar no corte. (*A Tesoura.*) Tesoura, tens que fazer, o corte é radical! Corte todas as futilidades.

TODOS
Oh!!!

MODA
Faço uso de minhas armas de combate. Quero vencer a crise e para vencê-la faço economia de fazenda. (*Despe a capa e fica em maiô*[144]*. Aponta para o fundo*.) Eis o meu decreto. (*Aparecem mulheres em maiô, envoltas em véus, em poses artísticas. Apoteose*.)

TODOS
Oh!

SYLVIA
(*Indignada.*) Que horror!

(*Música*.)

MODA
Não é correto

O meu decreto?

A moda nova

Quem não aprova?

(*Coro repete.*)

(*Fim da música*.)

*Cai o pano.*

*Fim do 1º ato.*

144 Entre fins da década de 1910 e o início da década de 1920, os trajes de banho femininos foram drasticamente encurtados, passando a mostrar cada vez mais partes do corpo.

# *2º ato*

◇◇◇

## 1º QUADRO

(*Rua. A cena está cheia de personagens que passeiam de um lado para outro.*)

### CENA 1

*X. P. T. O., Caradura, Almanack & Coro de Transeuntes*

(*Música.*)

**CORO**
Alegres flanamos

Sem descansar

Na vida passamos

A passear

**SENHORAS**
Na rua sempre ligeiras

Vamos todas... trabalhar

**HOMENS**
Venham cá, gentis, brejeiras.

**SENHORAS**
Não podemos demorar.

**TODOS**
Alegres flanamos

Sem descansar

Na vida passamos

A passear

(*Fim da música.*)

(*X. P. T. O. e Caradura entram.*)

CARADURA
Onde se meteria a nossa estrela?

X. P. T. O.
Pobre rapariga, ficou escandalizada com o último decreto da moda e fugiu. Sempre julguei encontrá-la em casa.

CARADURA
Descansa que ela volta, foi talvez encontrar-se com o tal José.

(*Entra uma mulher tipo caricata e curiosa.*)

X. P. T. O.
Presta atenção naquela mulher. Por que será que olha tanto para nós?!

(*Examina as costas de Caradura e este faz o mesmo a X. P. T. O.*)

CARADURA
Que diabos temos nós?

ALMANACK
Quem serão estes tipos? Será possível que eu não os conheça?! O magricela tem cara de empregado público e o gorducho parece banqueiro de jogo do bicho. Vou já saber. (*Dirigindo-se aos dois.*) Façam-me o favor de dizer que horas são?

CARADURA
Esqueci-me do relógio.

X. P. T. O.
(*Mostrando-lhe o relógio.*) Aqui tem.

ALMANACK
Que horror! Tão tarde! Muito agradecida. (*Olhando muito para os dois, põe o* lorgnon[145].) Creio que já os vi. (*Sorri com um ar coquete*.)

X. P. T. O.
(*À parte.*) A velhota está querendo... livra!

CARADURA
Esta velha parece que tem fogo nos... olhos...

ALMANACK
(*Encostando-se a eles e se sacudindo vaidosamente*.) As pessoas simpáticas nunca se esquecem... tenho certeza que os conheço.

X. P. T. O.
É possível, nós andamos sempre por aqui, somos cariocas.

ALMANACK
(*A Caradura.*) Bem me parecia e... (*Pausa.*) Uff! Que calor! Não acha?!

CARADURA
Insuportável.

ALMANACK
(*A X. P. T. O.*) Parece que vem chuva...

X. P. T. O.
Parece.

(*X. P. T. O. e Caradura olham de um lado para outro*.)

ALMANACK
Perderam alguma coisa? Que foi?

CARADURA
Uma estrela.

ALMANACK
De brilhantes?

145 Tipo de óculos arredondados e ligados a uma haste, tal qual uma lupa.

X. P. T. O.
De carne e osso.

ALMANACK
Nunca vi.

CARADURA
A senhora por acaso não encontrou uma rapariga vestida… (*Descreve o vestido da Estrela*.) … de saias curtas?

ALMANACK
De saias curtas andam todas. Hoje pelas costas não se distingue uma velha de uma menina. Encontrei uma rapariga bonita vestida de forma que o senhor descreveu.

CARADURA
É ela!

ALMANACK
Tá com um rapaz.

X. P. T. O.
Não é ela.

CARADURA
Talvez seja, quem sabe? Diga minha senhora, para onde foram?

ALMANACK
Tomaram um automóvel ali na esquina e mandaram o chofer tocar para a Quinta…[146]

CARADURA
Vamos depressa procurá-la.

(*Vão a sair.*)

146 Com a Proclamação da República, a Quinta da Boa Vista, antes sede do Brasil Império tornou-se um espaço público, localizado no bairro de São Cristóvão (que leva o nome do antigo palácio real). A região, afastada do centro da cidade, resguarda um grande parque, o qual a peça faz referência, ver (Ferreira, Martins, 2000).

ALMANACK
(*Segurando-lhes pelo casaco.*) Esperem, esperem meus senhores! Ai! Meu Deus! Já estou arrependida de ter dito. Não vá matar a sua mulher[147]!

CARADURA
Mulher? A senhora perdeu o juízo, eu não vou matar ninguém.

X. P. T. O.
Nós somos solteiros.

ALMANACK
Mas quem é essa mulher? É casada? Engana o marido? O senhor é seu amante?

X. P. T. O.
Não é nada disso. É rapariga séria.

CARADURA
É a estrela da nossa revista.

ALMANACK
É filha de boa família? Como se chama?

X. P. T. O.
A senhora não é nada curiosa...

ALMANACK
O senhor me chama de curiosa e não se lembra que lhes prestei um serviço.

CARADURA
Serviço?

ALMANACK
Sim. Já se esqueceram que lhes informei para onde foi a sua estrela... Mas reparem quem vem aí.

147 A temática dos crimes passionais, que rodeia as peças de Guilhermina Rocha, como já vimos anteriormente, aparece aqui como uma referência satirizada.

**X. P. T. O. E CARADURA**
Quem é?

**ALMANACK**
Não conhecem? É a viúva do Chico, do Manoel e do Figueiredo.

**CARADURA**
Viúva de tantos homens?

**ALMANACK**
Silêncio...

## CENA 2

*X. P. T. O., Caradura, Almanack, Viúva, 1º Perseguidor, 2º Perseguidor & Juca*

**VIÚVA**
(*Entrando.*) Que maçada! Deixem-me!

(*Música.*)

**1º PERSEGUIDOR**
Tão bela e tão catita[148].

**2º PERSEGUIDOR**
Por que zangada está?

**VIÚVA**
Meu coração se agita,

Eu vou-me embora já.

**1º PERSEGUIDOR**
Dize teu nome, oh, bela.

Eu peço por favor.

148 Atraente, elegante.

**2º PERSEGUIDOR**
Eu dou-te sem querela

O meu inteiro amor.

**VIÚVA**
Por Deus, deixem-me em paz.

**1º PERSEGUIDOR**
Por ti, mulher formosa.

**2º PERSEGUIDOR**
De tudo sou capaz.

**VIÚVA**
Viúva sou... nervosa

**OS DOIS**
Viúva e tão bonita

Capaz eu quero já.

**VIÚVA**
Meu coração se agita...

**OS DOIS**
Vem cá, vem cá

Tão bela e tão catita

Por que zangada está?

**VIÚVA**
Não façam tanta grita.

**OS DOIS**
Vem cá, vem cá, vem cá.

(*Saem. Fim da música*.)

X. P. T. O.
Esta viúva deve ter sete fôlegos[149].

CARADURA
Com certeza é de força...

ALMANACK
Ao contrário, coitadinha! É uma mulher doente. Tal ao pai que morreu tuberculoso. Conheço a família desde criancinha. A mãe dela sofreu muito, coitada. O marido era muito ciumento e lhe dava cada lambada de criar bicho. A falecida avó também foi vítima coitadinha... Não é para dizer mal, mas o marido era uma peste...

CARADURA
Queira desculpar, estamos com pressa.

ALMANACK
Esperem, esperem, a sua Estrela não foge, está bem acompanhada.

X. P. T. O.
Pelo que ouço, a senhora conhece muita gente.

ALMANACK
Ora se conheço...

CARADURA
É capaz de dizer quem é aquele sujeito que se dirige para aqui?

ALMANACK
Qual? Este? Conheço muito. (*Ao sujeito.*) Olá, seu Juca dos Colarinhos, como tem passado?

JUCA
Bem, obrigado, queira desculpar vou com pressa. (*Sai.*)

X. P. T. O.
Quem é?

149 Faz referência à expressão popular "ter fôlego de sete gatos", ou seja, "topar tudo".

ALMANACK
Não conhecem? Parece incrível! Esse sujeito é irmão de D. Zica, casado com a D. Sinhá, filho do Juca e da Xandoca, que é filha do Zeca e irmã do Antônio, que é casado com a D. Cocota, filha do Manduca, irmã do Zizinho, prima da Maroca, cunhada do Zuza, que é padrasto da Nené.

CARADURA
Ufa! Que parentada!

X. P. T. O.
Que família!

ALMANACK
Olhem quem vem lá.

CARADURA E X. P. T. O.
Quem?

ALMANACK
Um dos homens é muito conhecido, o outro é um... (*Silêncio.*)

## CENA 3

*X. P. T. O., Caradura, Almanack, Homem Malvestido & Homem Bem-Vestido*

(*Entram dois homens, um bem-vestido, o outro...*)

HOMEM MALVESTIDO
Conto com a sua palavra, preciso muito.

HOMEM BEM-VESTIDO
Pode ficar descansado, amanhã, às duas horas, no meu escritório.

HOMEM MALVESTIDO
Lá estarei, sem falta.

(*Saem.*)

X. P. T. O.
Quem é o figurão?

ALMANACK
Aquele figurão foi empregado na Light[150], saiu de lá e entrou numa companhia de seguros, depois foi banqueiro do jogo do bicho, esteve na Europa e agora vive como um príncipe, gasta muito dinheiro e todos dizem que é milionário porque deve a todo mundo.

X. P. T. O.
Isso é que se chama saber viver...

CARADURA
À custa dos outros.

X. P. T. O.
A senhora não poupa ninguém.

CARADURA
Tem uma linguinha...

ALMANACK
É o que me fazem. Ninguém me poupa. No tempo do meu primeiro marido, toda gente dizia o diabo de mim, no tempo do segundo só não disseram que eu era santa. (*Outro tom.*) Os senhores não me conhecem, eu sou filha de muito boa família. Meu pai era Doutor, minha mãe era de família nobre do tempo da monarquia, era afilhada do Imperador... Aqui para nós, que ninguém nos ouça. As más línguas diziam que era filha dele... mas com a minha conversa esqueci de perguntar quem são os senhores e o que fazem.

X. P. T. O.
Nós somos uns pobres diabos...

ALMANACK
Não tenham receio, eu sou discreta, sou incapaz de dizer mal de ninguém. Deus me livre! Eu não falei mal de ninguém, falei?

CARADURA
De ninguém? Não, não.

150 Empresa de energia elétrica fundada em 1899 e que atua principalmente na região do Rio de Janeiro.

**X. P. T. O.**
Quem foi que disse semelhante coisa?

**ALMANACK**
Minha avó dizia sempre: Menina, ver, ouvir e calar.

**CARADURA**
E a senhora tem seguido à risca o conselho da senhora sua avó.

**ALMANACK**
Lá isso tenho.

(*Ouve-se rumor de vozes que se aproximam.*)

**CARADURA**
Quem será?

**X. P. T. O.**
Ah! Que criançada vem aí!

**ALMANACK**
Pudera, hoje é o dia dedicado à criança.

## CENA 4

*X. P. T. O., Caradura, Almanack & Coro de Crianças*

(*Entram meninas e meninos de mãos dadas fazendo uma grande bicha*[151]*, dão volta à cena e fecham a bicha deixando X. P. T. O., Almanack e Caradura no meio da roda e cantam.*)

(*Música.*)

**CORO**
Ciranda, cirandinha...

(*Grande algazarra, as crianças gritam.*)

151 Em português lusitano, fila.

**CORO**
Caradura! Caradura!

(*Mutação. As crianças devem entrar vestidas com bibes*[152] *para terem tempo de entrar no quadro a seguir*.)

**CORO**
No Brasil a mulher bela

Sabe tudo bem dançar

Caradura gosta dela

Mas não pode se casar

Trá, lá, lá

**CARADURA**
Ah! Ah! Ah!

(*Fim da música*.)

## 2º QUADRO

(*Na Gruta dos Amores, Quinta da Boa Vista.*)

### CENA 1

*José & Sylvia*

(*Música.*)

**JOSÉ**
Nesta gruta bem famosa,

**SYLVIA**
Nós queremos repousar.

152 Espécie de avental com mangas colocado em cima da roupa das crianças da época.

**JOSÉ**
Vendo sonhos cor de rosa,

**SYLVIA**
(*Examinando a gruta.*) Esta gruta é de encantar!

**JOSÉ**
Esconder o nosso amor,

**SYLVIA**
Imitar o gaturamo[153],

**JOSÉ**
E dizer com grande ardor:

**OS DOIS**
Eu te adoro! Eu te amo!

**JOSÉ**
Dá-me um só beijo, meu coração.

**SYLVIA**
(*Fugindo de José.*) Oh! Que gracejo! Eu não, eu não.

(*Fim da música.*)

**JOSÉ**
Por que não me queres dar um beijo?

**SYLVIA**
Porque ainda não somos casados.

**JOSÉ**
Deixa-te de tolices, um beijo não faz mal.

**SYLVIA**
Não faz mal, mas dizem que o homem, quando beija a mulher antes de casar, depois não casa mais.

153 Espécie de ave que imita o canto de outros pássaros.

JOSÉ
Isso é conforme, nem todos...

SYLVIA
O melhor é irmos embora. Não sei por que me trouxe para esta gruta.

(*Entram os beijos, personagens vestidos à fantasia representando beijos.*)

JOSÉ
Porque é a mansão dos amores, olha quantos beijos espalhados.

(*Música.*)

## CENA 2

*José, Sylvia & Coro dos Beijos*

CORO DOS BEIJOS
Em nuvens cor de rosa

Vivemos a voar.

Na boca mais formosa

Beijar, beijar, beijar.

BEIJO MATERNO
Do sentimento profundo

Eu sou o filho bem terno.

O mais querido no mundo

Eu sou o beijo materno.

BEIJO CASTO
Eu sou o beijo sereno

Todas as maldades eu afasto.

O meu carinho é ameno

Todo ternura, sou casto.

**BEIJO DE JUDAS**
(*Trovoada na Orquestra.*)

Sou conhecido de todo o mundo

E na intriga fiz minha casa.

Minha carícia fere bem fundo

E quando beijo não perco vasa.

Faço carícias bem prolongadas

Nas rodas altas e nas miúdas.

Minhas façanhas sempre contadas

Sou o metido beijo de Judas.

**SYLVIA**
Tenho medo deste beijo

Que me faz arrepiar.

**JOSÉ**
Satisfaz ao meu desejo

Minha boca vem beijar.

**BEIJO DE AMOR**
Eu sou o beijo mais quente

Dado com vida e calor.

Minha ternura não mente

Eu sou o beijo de amor.

**ÚLTIMO BEIJO**
Toda candura, toda amizade

Eu não encerro mais o desejo.

Na minha boca trago a saudade

Da despedida, o último beijo.

TODOS
Em nuvens cor de rosa

Vivemos a voar.

Na boca mais formosa

Beijar, beijar, beijar.

(*Fim da música.*)

JOSÉ
Agora, dá-me um beijo.

(*Ouvem-se vozes e música no interior.*)

SYLVIA
Vamos embora!

JOSÉ
Espera, vamos ver o que é isto.

(*Escondem-se.*)

## CENA 3

*Sururu, Chica, Xandoca, Mossoró, Coro de Mulatos & Mulatas*[154]

(*Entram em cena com violões, etc. Mossoró e Sururu são capadócios pernósticos*[155]*. Mossoró entra em cena cantando*[156].)

(*Música*.)

**CORO**

(*Vem cantando do interior.*)

Chorá, chorá

Oh! Minha flô.

Vem consolá

O meu amô.

**MOSSORÓ**

Nesta vida tudo passa

Com tristeza e alegria.

Vem muié com tua graça

Suspirá comigo um dia.

---

154 Os mulatos, e especialmente as mulatas, eram um tipo comum no teatro ligeiro da época. Tipicamente nacional, essa personagem carrega em sua concepção, no caso das mulatas, um ideário racista da mulher preta de pele clara, que performa sensualidade, mas tem pouca ou nenhuma educação. Os avanços nos estudos sobre presença e representação dos afrodescendentes no teatro brasileiro têm questionado essas representações historicamente comuns na cena nacional. Em adendo, o conceito de "pretuguês", cunhado pela pesquisadora Lélia Gonzales, também propõe um novo olhar para a linguagem, enfatizando e valorizando a importância da influência de línguas africanas na construção do português brasileiro. Assim como foi explicitado no ensaio de abertura, nesta edição escolheu-se não "corrigir" estas falas, pois considera-se importante explicitar a construção estereotipada.

155 Outro tipo comum no teatro de revista, diz respeito ao malandro presunçoso ou metido.

156 A autora abandona a norma culta e escreve as falas dessas personagens buscando alcançar o linguajar mais corriqueiro e popular, seguindo estereótipos do que seria o português falado pelas camadas mais pobres da população, uma parcela da sociedade predominantemente racializada (daí o tipo da mulata e do mulato, termos pejorativos não mais utilizados). Esse fenômeno é bastante recorrente no teatro de revista, ainda que, aos olhares da contemporaneidade, soe problemático.

Suspiro d'amô

Que fais chorá

Chorá, chorá

Oh! minha flô

Vem consolá

O meu amô.

(*Coro repete. Fim da música*.)

**TODOS**
Muito bem, Mossoró!

**MOSSORÓ**
Quar o quê, deixe di acomprementá.

**CHICA**
Sabes Xandoca, estou de már com o Piaba.

**XANDOCA**
Por quê, Chiquinha, ele é tão rapaz.

**CHICA**
Ele não qué que eu discurse com os outro, fica todo cheio di não mi deixes... eu não tô mais prá isso.

**XANDOCA**
Mais, porém, tu fais már em vir pr'aqui, tu sabi que ele é gualda da Quinta.

**CHICA**
Ele hoje não tabaia, tá di forga.

**MOSSORÓ**
Essas muié sempre arranja cada increnca.

**SURURU**
Eu cá não mi arreceio, comigo o cabra vê formiga assobiá. (*Faz passo de capoeira*.)

CHICA
Deixa di prosa Sururu, isso é potoca[157] da branquinha que já te assubiô na cantiproria.

SURURU
Mulata, tu não mexe comigo!

MOSSORÓ
Deixa de arrelia, minha gente, vamo dá uma vorta.

CHICA
Não, aqui tá muito agradavi.

SURURU
Mulata, não deita verbo, tu tá mais é com medo do Piaba. Não tem medo muié, o Sururu é homi.

CHICA
Medo eu?! Tu ainda não viu sarto de chinelo crecê! Vamo isto as ordi.

XANDOCA
Mais primeiro, Sururu adi cantá!

SURURU
Deixa disso Xandoca, eu hoje não tô na vois.

CHICA
Deixa de intiquêta, que é modéstia, canta homi.

TODOS
Canta! Canta!

SURURU
Vocês pede cum tão bão modo que eu não posso arresisti. Sá Chiquinha, dá cá um gole pr'á animá as corda vocais. (*Chica dá uma garrafa que tira de uma cesta que uma das coristas traz. Sururu bebe e passa a garrafa a Mossoró, depois afina o violão*.) Mas que que heide cantá? Não mi alembro de nada.

157 Mentira.

**XANDOCA**
Canta aquela que eu gosto muito que diz assim: N'areia fina do mar...

**TODOS**
Alembrô muito bem, canta essa.

**SURURU**
Tá'bão deixa, vou cantá.

**CHICA**
Oh! Cabra bão!

**XANDOCA**
Deixa di entusiasmo muié, óia o Piaba.

**CHICA**
Não amola, deixa mi espandi.

(*Música.*)

**SURURU**
(*Canta.*)

Uma conchinha sem pá

Chorava triste e sozinha

Saudades d'outra conchinha

N'areia fina do mar.

E se deixava rolá

Entre prantos e desejos

Seus suspiro eram beijos

N'areia fina do mar.

Meu coração sabi arraiá

Como essa triste conchinha

Qui chora pobre e sozinha

N'areia fina do mar.

Ando sempre a suspirá

Como a conchinha em desejos

Vem muié, mi dá um beijo

N'areia fina do mar.

(*Fim da música. Todos batem palmas, menos Chica que fica pensativa.*)

**TODOS**
Muito bom! Muito bem! Viva o Sururu, viva!

**XANDOCA**
Que é isso Chica, tu não dá palma.

**CHICA.**
Eu não.

**XANDOCA**
Por quê?

**CHICA**
Porque não gosto desta modinha.

**TODOS**
Não gosta!

**XANDOCA**
Ah! Já sei que ela não gosta.

**TODOS**
Por quê?

**XANDOCA**
É porque o Sururu cantô essa modinha em casa da Chica Peróba.

**CHICA**
Quar o quê! Não gosto porque essa modinha faz lembrá da minha terra onde o mar zangado fais rolá as pobre bichinhas.

MOSSORÓ
Te alembra disso mais tarde, muié. Vamo adverti, minha gente! Sururu, canta outra, faz arreliá[158] a mulata.

TODOS
Sim, sim arrelia a mulata.

SURURU
Vocês tão enganados, ela tá pensando mais é no Piaba. Mais não fais mar, eu vou cantá pra espantá as nuve dos óio da mulata.

(*Música.*)

Muié ingrata, por teu amô

Eu sou capais do mundo matá

E a minha arma quando falô

Tudo ela disse, quase a chorá.

Eu sinto sempre no coração

Os meus suspiro sempre o dizê

Muié ingrata não quero não

Os teus carinho que faiz sofrê

Teus óio ingrata

Tem fogo

CORO
U... ê

SURURU
Tu mi maltrata

No meu querê.

158 Arreliar, aborrecer.

TODOS
Muito bem! Muito bem! (*Fim da música. Batem palmas*.)

MOSSORÓ
Arrespondi, Chica.

TODOS
Arrespondi! Arrespondi!

CHICA
Arrespondo, porque eu quero quebrá a castanha na boca[159] do Sururu. Tu tá brincando com a mulata! Pera aí que eu vou ti amostrá a minha mandinga.

(*Pega o violão e canta. Música.*)

Homi fingido, não mi martrata

Minha arma voa pr'a onde quisé

Ninguém me chame: Muié ingrata

Porque me azango e passo o pé

(*Passa uma rasteira no Sururu que quase cai*.)

Não tenho medo, eu sou muié

Que fais baruio e sabi grita

Eu danço o samba, cateretê

Si tu é homi sarta pra cá!

(*Puxa a navalha e avança para o Sururu*.)

Então Cambaia

Meu passo, olé!

Espaia, espaia

Mimoso pé.

159 Expressão popular da época que carrega o sentido de humilhar alguém.

CORO
Então cambaia

No passo olé!

Espaia, espaia

Mimoso pé.

(*Dançam, cantam e saem. Fim da música.*)

## CENA 4

*Sylvia, José, X. P. T. O. & Caradura*

CARADURA
(*No interior.*) Por aqui, X. P. T. O., o chofer disse que eles entraram aqui.

SYLVIA
Vamos embora, sim?

JOSÉ
Espera mais um pouco. Dá-me um beijo.

SYLVIA
Não seja teimoso, que maçada! (*Vai sair, José puxa-a pela mão e se encontra com X. P. T. O. e Caradura.*)

X. P. T. O.
Olá, por aqui! Seu Zeca?!

JOSÉ
(*Atrapalhado.*)

É... é verdade...

SYLVIA
Céus, o patrão!

CARADURA
E muito bem acompanhado...

JOSÉ
(*Rindo-se forçadamente.*)

É... é encontrei esta senhora que perdeu... o caminho.

SYLVIA
Eu não perdi coisa alguma, vim com o senhor!

CARADURA
Como vai, D. Sinhá, bem?

JOSÉ
(*Disfarçando e falando muito depressa.*)

Bem, obrigado, e tu? Os teus negócios vão bem? Já estás empregado? (*Puxando Sylvia pelo braço.*) Desculpem, sim? Estamos com pressa.

X. P. T. O.
E a tua sogra vai melhor de gênio?

SYLVIA
Sogra? Então ele é casado?

CARADURA
Há quatro anos.

X. P. T. O.
E tem catorze filhos.

JOSÉ
(*Atrapalhado.*)

Eu te explico... eu... eu...

SYLVIA
Não quero explicações, seu patife! É casado e me prometeu casamento! Seu canalha! E já queria dar-me um beijo...

CARADURA
Oh! Que malandro!

X. P. T. O.
Que espertalhão, com cara de sonso.

JOSÉ
Eu explico. A culpada de tudo isso é a senhora.

SYLVIA
Eu?!

JOSÉ
Sim. Quem mandou ser tão bonita? Tem uns olhos tão tentadores... Digam, vocês seriam capazes de resistir?

CARADURA
O diabo é realmente bonito!

X. P. T. O.
É da minha marca, X. P. T. O.

SYLVIA
(*Mais calma.*) Deixem de troça, porque eu não gosto. Este senhor é um... Canastrão!

JOSÉ
Sou tudo que quiser com tanto que me perdoe. Estes senhores são meus amigos e conhecem a minha intenção...

CARADURA
Essa agora!

X. P. T. O.
Eu não conheço coisa alguma, mas enfim o melhor é acabar com isso. Vamos, Estrela.

CARADURA
Zeca, apresento-te a Estrela da nossa revista.

JOSÉ
Estrela?! Então é atriz? (*A Sylvia.*) Tu és atriz?

**SYLVIA**
Tu?! Que confiança é essa?

**JOSÉ**
Geralmente as atrizes se tratam por tu.

**SYLVIA**
Mas comigo não há disso, tu?! Que falta de respeito! (*Vira-lhe as costas*.)

**JOSÉ**
Oh! Desculpe, minha senhora...

(*Vozes no interior.*)

## CENA 5

*Sylvia, José, X. P. T. O., Caradura, Sogra & D. Sinhá*

**SOGRA**
(*Entrando.*) Já disse que ele está aqui, eu o vi entrar com uma mulher.

**D. SINHÁ**
Não é possível, minha mãe, a senhora está enganada. Ele foi à conferência.

**SOGRA**
Qual enganada, eu conheço bem a conferência.

**JOSÉ**
Minha sogra! Salvem-me! (*Quer fugir, Sylvia segura-o pelo casaco*.)

**SYLVIA**
Espere, seu patife!

**SOGRA**
Qual conferência, qual nada (*Vendo Caradura*.) Olá, Doutor, como vai?

**CARADURA**
(*Cumprimentando.*) Minhas senhoras.

SOGRA
(*Vendo José*.) Eu não te disse que o malandro estava aqui.

JOSÉ
(*Muito amável.*) Oh! Minha querida sogra.

D. SINHA
Então, a conferência?

JOSÉ
É que... cheguei tarde...

SOGRA
(*Olhando para Sylvia*.) Talvez essa senhora se chame conferência...

SYLVIA
Eu não me chamo conferência, eu...

CARADURA
Minhas senhoras, apresento-lhes a famosa Estrela, grande artista, celebridade mundial, que estreará na nossa revista.

SOGRA
Muito prazer em conhecê-la. Mas deixemos isso de parte. Seu Zeca, faça o favor de dizer o que veio fazer aqui?

X. P. T. O.
Ele veio conosco.

CARADURA
Fomos nós que o convidamos...

SOGRA
Que convidaram e ele veio só com esta senhora, de automóvel?

X. P. T. O.
Fomos nós que lhe pedimos para acompanhá-la.

JOSÉ
Porque ela não conhecia o caminho.

SOGRA
Cala-se, seu Biltre[160]! Essa senhora eu conheço pela cara, é droga!

SYLVIA
Droga?! Ah! Pois fique sabendo que não sou droga, o seu genro é um atrevido, mentiroso. Há quatro meses me prometeu casamento.

JOSÉ
Eu... oh! Caçoada!

CARADURA E X. P. T. O.
(*Procurando levar Sylvia*.) Vamos, Estrela, deixa disso.

CARADURA
(*À parte.*) Eis o escândalo! O sucesso é completo!

SYLVIA
(*Procurando desembaraçar-se de ambos*.) Esta velha maluca me chamou de droga! Droga é ela!

D. SINHÁ
Zeca, explica-te.

JOSÉ/ZECA
Não me dão tempo.

SOGRA
(*Ameaçando-o com a sombrinha*.) Vamos, seu canalha, já para casa, seu pilha! Passe, passe antes que eu lhe faça provar o guarda-chuva. Ande, seu cachorro!

(*Grande confusão, todos falam ao mesmo tempo. Mutação*.)

## 3º QUADRO

(*Salão de fantasia com alegorias à dança. Ao levantar o pano, estão em cena diversos homens e senhoras em toilettes de fantasia. Os homens devem estar com flores na lapel*a.)

160 Canalha.

## CENA 1

*Coro de Dançarinos*

(*Música.*)

CORO
Com cuidado e atenção

Vamos todos estudar

Eis a hora da lição

Que prazer! Dançar, dançar...

(*Dançam. Fim da música*.)

## CENA 2

*Sylvia, X. P. T. O., Caradura, Professor, Homem & Senhora*

X. P. T. O.
(*Entrando.*) Com licença, minhas senhoras e senhores.

CARADURA
O professor não está?

PROFESSOR
(*Aparecendo.*) Eis-me as vó... vó... ó... ó... ssas disposições. (*O professor é um tipo ridículo, meio gago, cheio de mesuras e passinhos miúdos*.) A quem tenho a... a... honra de... (*Faz um passo de dança, dá uma reviravolta e termina a frase*.) cum... primentar?

X. P. T. O.
Somos grandes escritores.

PROFESSOR
(*Fazendo reverência*.) En... en... cantando...

CARADURA
(*Apresentando Sylvia*.) Esta senhora é a célebre Estrela da nossa revista.

X. P. T. O.
Que vem receber algumas lições da sua famosa arte.

PROFESSOR
Com muito prazer (*Pirueta e mesura.*) En... can... tado... (*Fica num pé só e sacode a perna como fazem as cancanistas*[161].) pela... hon... ra (*Para os pares que estão em cena.*) Meninas e me... ni... nos, vamos executar a mi... mi... nha última fan... tasia... có... có... ó... reo... gráfica. (*Faz uma pirueta.*)

SYLVIA
Que homem mais cheio de maçada.

X. P. T. O.
Talvez seja nervoso.

CARADURA
É a arte que, em vez de subir-lhe a cabeça, espalhou-se pelo corpo.

PROFESSOR
(*Bate palmas três vezes.*)

(*Música.*)

Atenção! Aten... ção.

Vou ensinar a grande moda

E vou fazer um passo... chic.

Na burguesia, ou n'alta roda

A dança é hoje grande tic.

Um passo assim, bem majestoso.

A mão de leve na cintura

Sorriso alegre e gracioso.

Alma... elegante curvatura.

161 Dançarinas de cancan.

Oferecer a dama bela

Com atenção e muito zelo

A flor mimosa da lapela

(*Tira a flor da lapela e coloca no cabelo de uma das damas, todos os personagens fazem o mesmo*.)

Ir colocar no seu cabelo.

Olhar assim... com muito jeito

Como quem quer e não atreve.

Cingi-la, assim, bem junto ao peito

Beijar-lhe a mão muito de leve.

Logo depois,

Dizer-lhe assim.

Num passo a dois

Meu querubim.

(*Coro repete, dançam e executam as marcas que o ensaiador fantasiar.*)

(*Fim da música*.)

PROFESSOR
Essa é a dança mais mó... derna. Estou (*Faz pirueta*.) lan... lançando-a. Gó... gó... ó... ó... staram?

X. P. T. O. E CARADURA
Muito.

SYLVIA
Eu não.

PROFESSOR
Isto é... apenas uma prova.

X. P. T. O.
Aprovada a sua prova.

SYLVIA
Eu como não provei nada, não gostei.

CARADURA
Tenha paciência, filha, nem sempre a gente come do que gosta.

X. P. T. O.
Ilustre professor, temos pressa...

PROFESSOR
Estou às vossas... ó... ordens. Mi... mi... nha senhora quer co... o... me... çar a? (*Faz passo de dança*.)

SYLVIA
Primeiro quero ver as danças para depois escolher as que mais me agradarem.

PROFESSOR
Vou mostrar di... diversas. Gosta do bá ... bá... i... lado clássico?

X. P. T. O.
Sim, faça a fineza.

PROFESSOR
(*Vai ao fundo e traz pela mão a bailarina que faz uma pirueta*.)
A minha Syl... Sylphide[162]. (*Música de bailado clássico. Depois*.) Gó... ó... ostaram?

X. P. T. O.
Imensamente!

162 O termo pode fazer alusão a duas famosas peças de balé. A primeira *La Sylphide* (1832), escrita por Jean-Medeleine Schneitzhoeffer, a segunda, é a obra de Fréderic Chopin *Les Sylphides* (1909). Apesar do nome similar, trata-se de dois balés distintos, ambos, no entanto, tiveram grande sucesso em suas épocas e partem da mesma figura para criar seus enredos. O termo Sílfide alude à figura mitológica de seres alados, semelhantes a fadas e tornou-se sinônimo de graça, beleza, leveza, esbeltidão. Aqui, faz referência direta à bailarina do coro.

CARADURA
Este bailado está mesmo na hora.

SYLVIA
Qual hora, qual nada. Não gosto.

X. P. T. O. E CARADURA
Por quê?

SYLVIA
Porque mostra as pernas até... o infinito.

PROFESSOR
(*Faz sair o bailado.*) Neste cá... cá... só vou bus... car outro.

CARADURA
Vai ao infinito?

PROFESSOR
(*Voltando-se.*) Não, vou à... à... Espanha. (*Sobe e faz entrar o bailado espanhol.*)

(*Música. Bailado espanhol.*)

SENHORA
Eu sou de todos sempre o primeiro,

Sou o bailado, fino de escól[163].

HOMEM
Sempre aclamado, puro espanhol.

OS DOIS
Viva la gracia! Viva el salero!

(*Coro repete e dançam.*)

(*Fim da música.*)

PROFESSOR
Gó... ó... ostaram?

163 De alta qualidade.

CARADURA
Delicioso! Quem me dera ser aquele bolero.

X. P. T. O.
Este bailado é de arromba... formigueiro!

SYLVIA
Pode separar este.

PROFESSOR
Podem ré... rétirar-se.

SYLVIA
Não tem outro mais... mexido?

CARADURA
Mais mexido?! Só mingau.

PROFESSOR
Tenho outro ma... is saltitante.

CARADURA e X. P. T. O.
Qual é?

PROFESSOR
U... uma dança fran... francesa muito quente.

CARADURA E X. P. T. O.
Que venha.

PROFESSOR
(*Indo ao fundo.*) Eis aqui o... o... can- can...

(*Música.*)

CANCAN
Minha perna corre besta

Tenho graça sem favor.

Eu alegro toda a festa

Dancem todos com calor.

(*Coro repete dança.*)

Sou alegre, sou brejeiro

Corro sempre com afã.

Sou dos bailes o primeiro

Todos gostam do cancan.

(*Fim da música.*)

CARADURA
Muito bom! Delicioso! Faz formigueiro no corpo!

X. P. T. O.
Este cancan faz cócegas nos pés!

SYLVIA
Seu Professor, esse também serve, mas não tem outro mais sério?

PROFESSOR
Tenho, sim (*Chamando.*) Co... co... me... mère, bailado inglês!

(*Entra o bailado inglês, um casal vestido à inglesa.*)

(*Música. Bailado inglês.*)

SENHORA
Mim quando dança, não cai!

HOMEM
Mim não quer dança em tropel[164]!

SENHORA
(*Apertando a mão do homem.*) Oh! *Yes*! *Good bye*!

HOMEM
Oh! *Yes*! *Very well*!

OS DOIS
Lara, lara, la ri you

164 Expressão que, no sentido figurado, pode significaraglomeração ruidosa e refere-se ao cancã.

Oh! *Yes! Thank you*

(*Cumprimentos de cabeça.*)

Lara, lara, la ri *you*

Oh! *Yes! Thank you*!

(*Coro repete e dançam.*)

(*Fim da música.*)

PROFESSOR
Gostaram?

CARADURA
*Very good! Beautiful*!

X. P. T. O.
Sublime!

SYLVIA
Esse é bonito, mas eu não entendo a língua dele, fala muito estrangeiro.

CARADURA
E agora, e agora, que nos vai mostrar?

PROFESSOR
Uma dança que... que é muito bonita.

SYLVIA
Qual?

PROFESSOR
O tango.

SYLVIA
O tango eu sei dançar

CARADURA
Sabes dançar?

SYLVIA

Aprendi quando estive empregada em casa da Maria Lina[165].

X. P. T. O.

Foste empregada da Maria Lina?

SYLVIA

Antes de ir para a sua casa.

X. P. T. O.

Dizem que ela é muito nervosa.

CARADURA

E que espirra por qualquer coisa...

SYLVIA

Qual, ela só espirra quando lhe chega a mostarda no nariz.

CARADURA

E você de vez em quando dava-lhe uma pitada...

SYLVIA

Isso era só quando eu temperava a salada...

X. P. T. O.

Ela gosta de salada?

SYLVIA

Assim, assim. Do que ela gosta é de cana doce...

CARADURA

É por isso que eu estou aqui!

(*Música*.)

SYLVIA

As flores nascem no prado

165 Maria Lina (ou Lino) foi uma dançarina italiana de grande prestígio na cena teatral carioca entre o final do século XIX e o início do século XX. Estreou no Alcazar Lyrique e participou de peças do teatro de revista. Ficou conhecida por ser uma das responsáveis por popularizar o maxixe no teatro.

Cheias de viço e fulgor.

Assim nasceu o meu fado

Cheio de vida e calor.

E todo o mundo reclama

A minha dança gentil.

E toda a gente me chama

De Portugal ao Brasil.

(*Coro repete a dança*.)

(*Fim da música*.)

PROFESSOR
Muito bem! A se... senhora é deliciosa.

X. P. T. O.
A rapariga sustentou a nota.

CARADURA
E um fado que não enfada, com ele eu iria ao infinito.

SYLVIA
E agora que nos vai mostrar?

PROFESSOR
Uma pa... pavane[166]

SYLVIA
Na dança há jogo do bicho?

CARADURA
Olha a polícia!

166 Pavane ou pavana é uma dança italiana popular no Renascimento, dançada por pares enfileirados.

**SYLVIA**
Ele disse pavane. Pavane deve ser a mulher o pavão.

**CARADURA**
O melhor é o *minuette*[167].

**SYLVIA**
Qual *minuette*, qual nada. Nenhuma dessas faz a gente se arrepiar até a raiz dos cabelos...

**PROFESSOR**
Dança... que faz arre... pi... pi-ar (*Faz uma pirueta*.) não tenho.

**SYLVIA**
Então o senhor que é todo cheio de mesuras e remelexos, não sabe qual é a dança que faz a gente sentir umas cócegas cá por dentro?!

**CARADURA**
Dança que arrepia...

**X. P. T. O.**
Que faz cócegas...

**PROFESSOR**
Di ... di... ga, minha se... senhora.

**SYLVIA**
O senhor não conhece a dança que faz sucesso em Paris de França?

**PROFESSOR**
Não.

167 Dança tradicional francesa, muito comum na corte de Luís XIV, composta por compassos de ¾.

SYLVIA

Será possível que não conheçam o maxixe[168], velho, cansado, mas sempre novo?!

X. P. T. O.

Ora, o maxixe está muito batido.

CARADURA

Estrela tem razão, está batido, mas é o prato predileto do povo.

PROFESSOR

Peço desculpa, mas é a única dança que não tenho.

SYLVIA

Pois, sem mesuras, vou eu lhe ensinar um maxixe arrepiado.

CARADURA

Saiu melhor que a encomenda.

X. P. T. O.

Está com a corda toda!

SYLVIA

Música, seu Maestro, está na hora de espalhar a farofa.

(*Música.*)

Quem não dança neste mundo

Um maxixe bem quebrado.

É um pobre desgraçado

Que desgosto tem profundo.

O maxixe

Arrepiado

168 Ritmo tipicamente brasileiro, precursor do samba, que conquistou fama internacional. Desde o século XIX, com a chegada do teatro de revista no Brasil, o maxixe ganhou espaço nos palcos ligeiros, tornando-se, muitas vezes, a momento ápice dos espetáculos.

Carioca

Bem dançado

É a bela dança, fina

Faz sucesso na alta roda.

Diz a velha pra menina

O maxixe está na moda.

O maxixe

Arrepiado

Carioca

Bem dançado.

**CARADURA**

Quem o maxixe não prova

Não entende do riscado

O maxixe... arrepiado

Tira defunto da cova

O maxixe... etc.

(*Fim da música*.)



# *Cena final*[169]

◇◇◇

## 1ª VERSÃO

*X. P. T. O., Caradura, Coro & Povo*

(*Grande animação, todos dançam. Logo que terminar o maxixe, ouvem-se vozes no interior, diversos relógios batem horas.*)

**X. P. T. O. E CARADURA**

*(Vozes do interior.)* Está na hora! Está na hora!

**X. P. T. O.**

Que será isso? Está na hora de quê?

**CARADURA**

Da manifestação que o povo está fazendo à Primavera, pela vitória alcançada com o regimento das horas de trabalho. (*Entram homens e senhoras trazendo flores que esparzem*[170] *nos personagens que estão em cena e na plateia. Mutação. Apoteose.*) Saudemos a Primavera que desponta esparzindo as flores e os frutos que nos dão vida.

---

169 No manuscrito localizado na Biblioteca Nacional, após essa canção há duas versões de cena final da peça: a 1ª versão, a versão original, e a 2ª versão, provavelmente resultante de mudanças decorridas dos ensaios ou, então, da censura prévia, órgão regulatório dos textos dramáticos do período. Uma análise da caligrafia dessas duas versões sugere a hipótese de que a 2ª versão, provavelmente a versão final ou a versão de cena, foi reestruturada não por Guilhermina Rocha, mas pelo ensaiador. Ainda que esta seja uma coletânea dedicada a Guilhermina Rocha, as duas versões são apresentadas como forma de exemplificar a fluidez da dramaturgia revisteira, que estava à disposição da cena e que sofria constantes mudanças até a estreia, em especial nos casos em que a temática feria a moralidade ou o *status quo*, como parece ser o caso. A versão de Guilhermina Rocha apresenta uma alusão política direta em favor da Greve Geral de 1917, ao passo que a versão final apaga essa característica do trecho.

170 Esparzir, espalhar.

Salve! Primavera que na rota do destino és a portadora da mocidade e da esperança!

(*Música.*)

CORO

Venham todos sem demora,

Muitas flores espalhar.

Primavera vem agora,

Com sorrisos de encantar.

(*Grande movimento e muita alegria.*)

(*Fim da música.*)

*Cai o pano.*

*Fim do 2º e último ato, 1ª versão.*

## 2ª VERSÃO[171]

*X. P. T. O., Caradura, 1º Par, 2º Par, 3º Par, 4º Par & 5º Par*

CARADURA

Não resta dúvida que com tais elementos a nossa revista há de agradar.

X. P. T. O.

Mas falta-nos uma apoteose.

CARADURA

A apoteose, vamos buscá-la na Primavera.

(*Telão. Música.*)

1º PAR

A natureza desperta

Tudo prolifera

171 Inicia-se logo após o maxixe.

Todos dizem

Alerta

X. P. T. O. E CARADURA
Tim-tam-tam primavera

2º PAR
Vem alegre

Vem sorrindo

Vem despertar a quimera

Nosso amor é grande e vivo

X. P. T. O. E CARADURA
Tim-tam-tam primavera

3º PAR
Nosso amor

Alegre canta

É o porvir

Que nos espera

Tudo se alevanta

X. P. T. O. E CARADURA
Tim-tam-tam primavera

4º PAR
Quando salto de contente

Tem razão, filha, pudera

A minha alma está fremente

X. P. T. O. E CARADURA
Tim-tam-tam primavera

5º PAR

Eu não sei que sinto aqui

Quem espera, desespera

Dá-me beijo, querubim

X. P. T. O. E CARADURA

Tim-tam-tam primavera

*Cai o pano.*

*Fim da 2ª versão.*



# O PERERECA

## *Pochade-fantasia em dois atos*[172]

172 A peça *O Perereca* estreou pela Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José, empresariada por Paschoal Segreto e dirigida pelo ator Eduardo Vieira, no dia 30 de setembro de 1921. Esta é a primeira publicação da obra. O manuscrito permaneceu guardado na coleção do empresário no Acervo de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional.

*COMPADRE*

*João Dias, o Perereca*

*PERSONAGENS 1º ATO*

*D. Maria*
*D. Gertrudes*
*Souza*
*Manoel Dias*
*Janjão*
*Yayá*
*Joana*
*Juju*
*Dama Coquette*
*Jorge*
*Miquelina*
*Pachita*
*Agapito*
*D. Pipoca*
*Sapo*
*Rã*
*Coros*

*PERSONAGENS 2º ATO*

*Secretária*
*Ela*
*Dama Misteriosa*
*D. Quitéria*
*Miloca*
*Benvinda*

*Xandoca*
*Ambrósio*
*3º Convidado*
*Chico Sestroso*
*Thereza*
*Josepha*
*Carlota*
*Lavadeira*
*Conquistador*
*Empregada*
*Coros*

# *1º ato*

(*A cena representa um salão mobiliado com simplicidade. Casa de Manoel Dias, homem abastado. Flores esparsas e em guirlandas. Ambiente festivo e alegre. Ao levantar o pano estão em cena senhoras e cavaleiros com ramos de flores, caixinhas de presentes, etc. É dia do aniversário de D. Maria, esposa do Sr. Dias.*)

## 1º QUADRO

### CENA 1

*D. Maria, D. Gertrudes, Souza, Dias & Coro de Abertura*

(*Música.*)

CORO
Brilhante d'alegria

O sol da terra empresta

Torrentes de harmonia

Saudando sua festa!

D. MARIA

A bondade eu agradeço

Tantas prendas tantas flores

Meus amigos, não mereço

Receber tantos favores

(*Fim da música*.)

D. MARIA

Muito obrigada! Muito obrigada! Não mereço tanto...

D. GERTRUDES

Não diga isso, prima. Venho abraçar-te pelo dia de hoje. (*Todos jogam flores sobre D. Maria.*)

SOUZA

E eu também! (*Joga flores*.)

D. GERTRUDES

(*Olhando Souza com ar de censura*.) Cala-te, não diga tolices.

SOUZA

Está bem, não digo mais nada. O primo Dias onde está?

D. MARIA

Está na sala de jantar.

DIAS

(*Gritando no interior*.) Sra. D. Maria! Oh! Sra. D. Maria!

D. MARIA

Que é, Nequinho? Que aconteceu?

## CENA 2

*Dias, D. Maria, Souza, D. Gertrudes, Yayá, Janjão*

**DIAS**

(*Entra trazendo um radiograma*[173] *aberto na mão. Quase não pode falar*.)
O Perereca! O Perereca...

**D. MARIA**

Que foi? O Perereca?

**TODOS**

Que foi? Que foi?

**DIAS**

O Perereca! O Perereca...

**D. MARIA**

Fala, Nequinho...

**DIAS**

Sra. D. Maria, não estrague a minha, ou antes, a nossa alegria. Não me chame de Nequinho.

**D. MARIA**

Desculpe, seu Dias. Já estou tão acostumada!

**DIAS**

O Perereca, o nosso Perereca chegou, está no porto!

**D. MARIA**

Nequinho... Nosso filho chegou? Já está no porto?

**SOUZA**

Chegou nada! Está no Porto em Portugal!

**DIAS**

No porto, aqui, no cais do porto!

173 Telegrama transmitido através do rádio.

**D. GERTRUDES**
Perdeu boa ocasião de ficar calado.

**SOUZA**
Está bem, não digo mais nada.

**YAYÁ**
Mamãe, o Perereca bem disse que desta vez não avisava, que nos faria uma surpresa.

**D. MARIA**
Parece mentira! A alegria é tão grande que quase não acredito.

**JANJÃO** (*Menino mal-educado.*)
Papai, vamo buscá o Peleléca á bódo[174]?

**TODOS**
Bela ideia! Sim, sim, vamos!

**DIAS**
Ele já deve ter desembarcado. De um momento para outro estará aqui.

**D. MARIA**
Meu Perereca! Parece um sonho! (*Abraça Yayá, beija Janjão com alegria*.) Nequinho...

**DIAS**
Sra. D. Maria!

**D. MARIA**
Desculpe, seu Dias, estou tão acostumada... Seu Dias, leia o radiograma pois quase não acredito.

**TODOS**
Leia, leia!

174 Janjão é uma criança. Suas falas são caracterizadas pela troca do "r" pelo "l" e por uma grafia gramaticalmente "errada", que emula o linguajar coloquial e infantil.

**DIAS**
(*Mexendo nos bolsos como quem procura*.) Janjão, vai buscar os óculos do papai. (*Procurando.*) Não, não está.

**TODOS**
(*Riem.*) Ah! Ah! Ah!

**DIAS**
Que há, por que riem?

**JANJÃO**
O papai está com os óculos no nariz.

**DIAS**
(*Rindo-se.*) Tem razão! Estou muito estragado! (*Lendo.*) "Cheguei *Arlanza*[175]. Não venham bordo, surpresa mamãe. Abraço todos, Perereca". Bela surpresa. Com a minha alegria, não li até o fim e estraguei tudo.

**JANJÃO**
Mamãe, eu telo i buscá o Peleléca.

**D. MARIA**
Não temos tempo, ele vem aí.

**JANJÃO**
Eu télo! Vamo de automóvi! Eu télo, eu télo! (*Chora, bate com o pé no chão*.) Telo i... ih! ih! ih!

**SOUZA**
Que vergonha! Um marmanjo deste tamanho chorando assim...

**D. GERTRUDES**
Não diga tolices.

**SOUZA**
Está bem, não digo mais nada.

**DIAS**
Vem cá, meu filho. Logo tu vai passear.

175 Nome do navio britânico de passageiros que operou entre 1912 e 1938.

**JANJÃO**
Não telo, eu telo agola...

**SOUZA**
Vem cá, Janjão, que te dou uma gola e um colarinho...

**JANJÃO**
Não telo, você é muito feio! (*Faz caretas*.)

**D. GERTRUDES**
(*A Souza.*) Cale-se!

**SOUZA**
Está bem, não digo mais nada!

**D. MARIA**
Que é isso, menino?

**YAYÁ**
Vem, Janjão, vem com a maninha.

**JANJÃO**
Não telo, mi deixa!

**D. MARIA**
Tu apanhas!

**JANJÃO**
Apanho nada, hoje é dia de festa, tem muita gente aí... (*Faz caretas*.)

**JOANA**
Vem, Janjão, vem que eu te dou um doce.

**JANJÃO**
Daqueles grandes que Yayá fez?

**JOANA**
Sim, logo!

**JANJÃO**
Lodo, lodo não telo! (*Chora.*)

**D. MARIA**
Joaninha, leva esse menino lá para dentro e dá-lhe um doce!

**DIAS**
Eu bem digo, a senhora é quem estraga esse menino com tantos mimos!

**D. MARIA**
Eu, hein? Quem é que não me deixa castigá-lo e diz: Coitadinho! É o nosso caçula! Não tem razão, Nequinho!

**DIAS**
Lá vem o Nequinho!

**D. MARIA**
Desculpe, Seu Dias, estou tão acostumada...

**DIAS**
A senhora já sabe que não gosto que me trata de Nequinho.

**JANJÃO**
(*Gritando.*) Papai, eu telo doce!

**DIAS**
(*Carinhoso.*) Vem cá, meu filho, vem com o papai!

**JANJÃO**
Não telo, não telo!

**D. MARIA**
Joaninha, leva esse menino!

**JANJÃO**
Não telo, só vou com Yayá (*Indo com Yayá.*) Não vou, telo você. (*Baixinho.*) Óia, que eu conto à mamãe o que tu disse no telefone ao Cazuza...

**YAYÁ**
Vem diabinho, vem. (*Sai puxando Janjão pelo braço.*)

**JANJÃO**
(*Rindo-se.*) Ih! Tu tá com medo, eu não conto! Eu telo um doce grande assim! (*Ouve-se o buzinar de automóvel, todos correm para o fundo, ansiosos*.)

**TODOS**
Fon-fon é ele, Perereca! Perereca! (*Ouve-se o eco da buzina se afastando*.)

**TODOS**
Não é, não é!

**D. MARIA**
Que aflição! Nequinho, vamos até o cais!

**DIAS**
Tenha paciência! (*Ouve-se o buzinar novamente*.) Oiá! Ouçam! Fon-fon! É ele! (*Pausa.*) Não, não é.

## CENA 3

*Yayá, Dias, D. Maria, Janjão & Joana*

**YAYÁ**
(*Entra com Janjão*.) Vamos preparar uma manifestação. Juntamos as flores para quando ele chegar!

**TODOS**
Sim, sim, boa ideia! (*Todos retiram as flores dos vasos. Ouve-se a buzina de automóvel muito próximo*.)

**DIAS**
Desta vez parece! Anda, minha velha!

**D. MARIA**
(*Com grande alegria.*) Nequinho, nosso Perereca!

**JOANA**
(*No interior gritando*.) Seu Perereca! Seu Perereca! (*Entra gritando*.) Seu Perereca chegou! Seu Perereca tá aí!

(*Grande confusão, todos correm para receber Perereca*.)

## CENA 4

*Perereca, D. Maria, Dias, Yayá, Janjão, Joana, Souza & D. Gertrudes*

(*Música.*)

**TODOS**
Viva o nosso Perereca,

Que chegou mesmo ao pintar

Vem alegre, vem sapeca,

Um abraço vou-lhe dar.

**PEREPECA**
Corri tudo num sarilho[176]

E andei de lá pra cá...

**DIAS E D. MARIA**
Aos meus braços vem, meu filho!

**PEREPECA**
Aqui estou, mamãe! Papá!

(*Coro repete. Muitos abraços, beijos e muita alegria. Fim da música*.)

**D. MARIA**
(*Abraçando Perereca*.) Ainda me parece mentira! Perereca, meu filho! (*Beija-o*.)

**YAYÁ**
Perereca, que saudade! (*Abraça-o*.) Eu nesse ano perdi quatro quilos!

**PEREPECA**
De saudades? (*Beija Janjão*.)

**JANJÃO**
Ela perdeu quatro quilos porque tá tomando remédio pra imagrecê.

176 Confusão.

YAYÁ
Mentira. Aquele remédio é pra outra coisa...

JANJÃO
(*Rindo-se.*) É, pensa que eu não sei? É pra ficar melindrosa! Eu bem ouvi!

PERERECA
Pelo que ouço, não perdeste ainda a mania dos remédios[177]...

YAYÁ
Mania, não, estou sempre doente.

DIAS
Doença da moda...

D. MARIA
No meu tempo a moda era ter saúde! Parece que não havia tantas doenças.

PERERECA
Hoje ser doente é ser chique!

JANJÃO
Papai disse que Yayá é uma drogaria ambulante.

PERERECA
Parece incrível, tudo no mesmo!

D. MARIA
No mesmo não, estamos mais velhos.

DIAS
Velhos, não, usados, usados!

177 Ainda que a cura através de substâncias naturais seja tão antiga quanto a humanidade, foi apenas a partir de meados do século XIX que a farmacologia como ciência começou a se desenvolver. No início do século XX, os avanços da medicina, juntamente à exploração da publicidade através dos anúncios em jornais, provocam um aumento no consumo, por vezes indevido e não prescrito, de medicamentos.

**D. MARIA**
Usado ou velho não é a mesma coisa, Nequinho?

**DIAS**
(*Zangado.*) Nequinho!?

**D. MARIA**
Desculpe, seu Dias, estou tão acostumada...

**DIAS**
Não gosto que me trate de Nequinho. Nequinho é ridículo para um homem de quase 60 anos.

**PERERECA**
Não se zangue, meu pai, a mamãe já está tão acostumada...

**D. MARIA**
Há tanto tempo, não é Nequinho? Desculpe, seu Dias.

**YAYÁ**
Perereca, trouxeste a minha encomenda?

**PERERECA**
A tua encomenda? Qual delas? São tantas que já perdi a conta!

**YAYÁ**
A última!

**PERERECA**
A última caiu, não está em moda.

**TODOS**
(*Rodeiam Perereca.*) E a minha? A minha?

**SOUZA**
E a minha?

**PERERECA**
Sei lá qual é a sua!

SOUZA

A minha é uma piteira daquelas bem compridas assim... (*Faz gesto*.)

PERERECA

Para que quer você uma piteira? Você já me parece um cachimbo!

SOUZA

Cachimbo!? E esta?

D. GERTRUDES

Bem-feito! Não se diz tolices. Cale-se!

SOUZA

Está bem, não digo mais nada.

PERERECA

Péssimo costume, fazer encomendas sem mandar dinheiro. Quem viaja não fabrica dinheiro...

SOUZA

Peço perdão, mandei um vale postal de cinco francos[178]!

PERERECA

Cinco francos!?

SOUZA

Tenho aqui o recibo.

PERERECA

Você pensa que uma piteira das tais compridas custa cinco francos? Você está doido! A Europa[179] não é mais o que dantes era...

DIAS

Em todo caso deve estar melhor do que aqui. Começando pelos aluguéis das casas, estão subindo, subindo, que não há escadas que os alcancem. O pão tem diminuído tanto que qualquer dia fica menor

178 Moeda francesa anterior à criação do euro.

179 A peça se passa em 1921, pouco tempo após o fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), período marcado por alta na inflação.

que uma bala de estalo! O povo tem que se habituar a viver de brisa e água fria!

**PERERECA**
Por falar em água... Ainda há muita falta d'água no Rio[180]?

**TODOS**
Se há!

**PERERECA**
Parece impossível? Um país afamado pelos seus grandes rios, cascatas, é ridículo...

**DIAS**
É político!

**PERERECA**
Político?!

**DIAS**
Político, sim. Porque, se a senhora D. Política quisesse, tudo entrava nos eixos!

**PERERECA**
Mas Madame Política é muito melindrosa e se mexerem muito nos seus negócios... ela nos deixa a pão e laranja[181]!

**D. MARIA**
Pão e laranja? Já estamos há muito tempo! Teu pai cortou tudo!

**DIAS**
Eu não cortei nada: diminuí as despesas!

---

180 Esse problema, que assola a cidade do Rio de Janeiro até os dias de hoje, acompanha o desenvolvimento da capital desde o século XVI e com mais força a partir do século XIX, quando o encanamento de água começou a ser instalado nas regiões mais ricas da cidade e o serviço passa a ser cobrado. A crise de água, aliada a um grande período de seca entre 1888 e 1889, e a distribuição sempre desigual do serviço acarretaram o fato de que as regiões mais densamente povoadas e historicamente mais pobres sofriam, e até hoje sofrem, com a falta de água.

181 Expressão idiomática que significa "estar na miséria".

D. MARIA
Cortou, sim, eu é que sei como me arranjo! Já não se come carne seca porque custa 3$000 o quilo, o peixe custa um dinheirão. Bacalhau nem na Semana Santa!

JANJÃO
E banana, mamãe? Eu telo uma banana!

PERERECA
Banana? Quem faz caso de banana? É fruta barata, nacional...

D. MARIA
O nacional agora é mais caro que o estrangeiro.

SOUZA
É verdade! Até o dinheiro forte agora é fraco, e o fraco é forte.

D. GERTRUDES
Só abre a boca para me envergonhar. Cala-se, homem!

SOUZA
Está bem, não digo mais nada!

PERERECA
E nas feiras livres, não se compra barato?

D. MARIA
Barato?! Isso é uma nova exploração!

DIAS
Mudemos de assunto que é melhor.

YAYÁ
Perereca, trouxeste muitas coisas bonitas?

PERERECA
Muitas. Daqui a pouco a bagagem estará aí. Mandei o José tratar de tudo. Que notícias me dão da Zizinha? Nunca mais se soube notícias...

D. MARIA
Ainda?! Eu bem dizia... mas agora.

**JANJÃO**
Ela casou-se com o seu Trancoso...

**PERERECA**
Casou-se?

**JANJÃO**
Com o seu Trancoso, aquele que papai diz que é uma zebra[182]!

**D. MARIA**
Menino! Menino! Cala a boca!

**DIAS**
Casou-se com o Trancoso, o filho do coronel Felisberto.

**PERERECA**
Ah! Já sei, aquele que andava sempre carregado de livros. Parecia estudioso.

**JANJÃO**
Estudioso nada, papai disse: aquela zebra está estudando preparatórios há doze anos...

**DIAS**
(*Rindo-se.*) Este menino vai ser um prodígio! Esperto!

**PERERECA**
Mas parece que com o decreto[183]...

182 Pessoa desprovida de inteligência.

183 Dias e Perereca se referem ao Decreto n. 3.603/1918. Diante da epidemia de gripe espanhola que causou o fechamento das escolas até 1919, o governo federal estabeleceu, através deste decreto, que os alunos matriculados nas faculdades, escolas superiores, assim como no Colégio Pedro II e nos colégios militares, seriam promovidos automaticamente para o ano seguinte. O decreto também estipulou condições para os alunos que necessitassem de exames, de modo que os estudantes poderiam ser aprovados automaticamente em até quatro matérias. No contexto da peça, entende-se que Trancoso, por ser uma zebra, precisava passar no exame de seis matérias para concluir o preparatório e entrar na Escola de Farmácia. Perereca adiciona mais à frente que o decreto era de três ou quatro anos antes, dando a entender que havia caducado, o que explicita ainda mais a falta de inteligência de Trancoso.

**DIAS**
O decreto deu-lhe quatro...

**JANJÃO**
Um para cada pé.

**DIAS**
Mas ainda lhe faltam dois para entrar na Escola de Farmácia.

**PERERECA**
Mas o decreto foi há três ou quatro anos...

**DIAS**
Mas ele é anarquista[184].

**PERERECA**
Que tem o anarquismo com o estudo?

**DIAS**
Ele vai para o ginásio e arrecada todas as bombas...

**PERERECA**
(*Rindo-se.*) Era melhor que não perdesse o tempo!

**JANJÃO**
Papai disse que ele não perde tempo porque se casou há dois anos e já tem quatro filhos!

**DIAS**
Este pequeno é levadinho! Cala a boca, peste!

**D. MARIA**
Este menino precisa entrar para um colégio interno. Está muito esperto demais.

184 O movimento anarquista ganhou força no Brasil a partir da última década do século XIX e aliou-se ao movimento operário a partir de 1920. Nesse trecho, Dias faz um trocadilho com as bombas que Trancoso levou à escola, por ter ficado de exame, e as ações violentas tomadas pelo movimento anarquista como instrumento de propaganda.

**DIAS**
Deixa-o, o pequeno é esperto!

**PEREIRECA**
Casado há dois anos e tem quatro filhos?

**DIAS**
A Zizinha gostou dos quatro exames por decreto e resolveu em dois anos dar-lhe quatro prêmios.

**PEREIRECA**
De que me livrei eu.

## CENA 5

*D. Maria, Dias, Yayá, Janjão, Pereireca, Souza, D. Gertrudes & Juju*

(*Os mesmos e Juju, tipo moço conquistador, pedante, falando muito depressa.*)

**JUJU**
(*Traz dois buquês de flores*.) Dão licença?

**TODOS**
Olhem o Juju!

**JUJU**
(*Cumprimentando*.) Minhas senhoras... meus senhores. Exma. Sra. D. Maria, permita que, neste dia feliz, apresente mais uma homenagem e ofereça estas flores. (*Para Yayá.*) Disse bem, não acha?

**YAYÁ**
Disse, disse, mas que cacete!

**D. MARIA**
Muito agradecida, Juju. Para que foi se incomodar? Hoje é um dia igual aos outros. Obrigada pela gentileza.

JUJU
Gentileza, não, sagrado dever. Peço perdão, hoje é um dia mais alegre, mais cheio de encantos! Basta ser dia do aniversário da Sra. D. Maria para ser fora do comum. Disse bem, não acham?

YAYÁ
Disse, disse. Mas que idiota!

D. MARIA
Estas flores já não são para a minha idade, Juju. As flores pedem juventude...

D. GERTRUDES
Ora prima, quem te ouve falar imagina que estás perto dos cinquenta anos...

D. MARIA
Cinquenta? Cinquenta e sete, se me faz favor. Bem sabes que sou mais velha do que tu cinco anos.

D. GERTRUDES
Estás enganada. Eu vou fazer quarenta.

D. MARIA
Quarenta?

SOUZA
Minha mulher é assim, em se tratando de idade, abaixa sempre a dela e levanta a minha.

D. GERTRUDES
Cale-se! Ninguém lhe perguntou quantos anos tem!

SOUZA
Está bem, não digo mais nada.

JUJU
Não pense, senhorita Yayá, que me esqueço, penso sempre na senhorita e para provar aqui tem essas lindas flores que, apesar de imitarem a

frescura, o rubor da cútis de V. Excelência, estão a grande distância da graça e do espírito de V. Exa. Disse bem, não acha?

YAYÁ
Disse, disse. Muito agradecida!

DIAS
Obrigado, Juju, por tantas amabilidades. Vejo que não reparou quem está aqui!

JUJU
Quem é? Quem é? (*Vendo Perereca*.) Oh! Meu caro Perereca, sempre encantador! Disse bem, não acham?

PERERECA
Obrigado, Juju. Como vais?

JUJU
Como vês, sempre o mesmo. Quando chegaste? Com certeza fizeste surpresa. Ninguém te esperava. Parece que veio mesmo de encomenda, não acham? Mas com franqueza, isso não se faz, porque eu estava preparando uma manifestação, uma recepção digna de um grande artista como tu. Célebre pintor do celebérrimo quadro: "As pererecas no brejo". Disse bem, não acham?

PERERECA
Muito agradecido, Juju, mas eu não gosto de manifestação e foi por isso mesmo que não avisei.

JANJÃO
Ih! Yayá já falou ao telefone e avisou todo mundo. Vem a Santinha, o Cazuza, a D. Miloca... Vem gente assim! A cozinheira tá dando o estrilo[185]. Ela disse: Essa comida não chega, vou botar água na sopa.

D. MARIA
Menino! Menino!

185 Grito.

**PERERECA**
Maldita invenção o tal telefone[186]!

**D. MARIA**
É uma peste! Nesta casa, é um inferno!

**YAYÁ**
Não acho, mamãe. É uma bela invenção, economiza tempo...

**D. MARIA**
Quando não se tem pressa, o telefone é uma beleza! A gente pode levar uma cadeira, sentar-se e esperar que a telefonista ligue. Vai batendo, batendo no ganchinho e nada...

**JANJÃO**
Isso é com a mamãe que tem a voz de mulher, mas quando é papai que bota o dedo no ganchinho, ela responde logo, não é, papai?

## CENA 6

*D. Maria, Dias, Yayá, Janjão, Perereca, Souza, D. Gertrudes, Juju, Joana & Coro de Chapéus*

**JOANA**
(*Vem acompanhada por dois homens que carregam uma grande caixa.*) Seu Perereca, chegou um caminhão cheio de malas! Para onde mando conduzir?

**PERERECA**
Uns para meu quarto e outros para o atelier. (*Joana sai.*)

186 A primeira instalação telefônica no Brasil é de 1877. O Rio de Janeiro foi a segunda cidade no mundo a ter uma linha telefônica, mas funcionava apenas para estabelecimentos políticos. Entre o fim do século XIX e o início do século XX, o aparelho se popularizou na capital federal e se espalhou para outros estados. Nesse primeiro momento, até a década de 1970, as linhas telefônicas eram ligadas a uma central e todas as ligações eram intermediadas pela central através das telefonistas.

**JANJÃO**
Peleleca, abe esta caixa, telo vê o que tem...

**YAYÁ**
Vamos ver as minhas encomendas.

**TODOS**
(*Rodeiam Perereca*.) E a minha, a minha?

**PEREREQUA**
Esperem, que pressa!

**JANJÃO**
(*Abraça e beija Perereca*.) Perereca, abe, abe a caixa...

**PEREREQUA**
Este pequeno é mesmo um diabinho! (*Beija-o*.)

**JANJÃO**
(*Agarrando Perereca pela mão*.) Vem, Peleleca, vem mostrá tudo, sim!?

**PEREREQUA**
Não há remédio, vou mostrar tudo!

**TODOS**
Que é? Que é?

**PEREREQUA**
São chapéus antigos para modelos do futuro (*Aparecem diversos personagens com chapéus das modas antigas. Bonitos, mas ridículos*.)

**1º CHAPÉU**
Andei por toda a parte

Fiz tudo quanto quis

Eu velho estou... sem arte

Não valho mais um X.

**2º CHAPÉU**
Confesso, já gozei

De tudo quanto é bom,

Da moda fui um rei,

Hoje... perdi o tom.

**3º CHAPÉU**

Nas damas eu fiz fé... Eh! Eh! Eh! Eh!

Da moda fui eu já... Ah! Ah! Ah! Ah!

**CORO**

Mas hoje já não é... Eh! Eh! Eh! Eh!

Chapéu cacaracá... Ah! Ah! Ah! Ah!

**4º CHAPÉU**

Da moda eu caí! Ih! Ih! Ih! Ih!

Jogado estou no pó! Oh! Oh! Oh! Oh!

Amigos eu perdi... Ih! Ih! Ih! Ih!

E vivo agora só! Oh! Oh! Oh! Oh!

**5º CHAPÉU**

Na moda fui tutu! Uh! Uh! Uh! Uh!

No tempo do papá! Ah! Ah! Ah! Ah!

**CORO**

Oh! Velho jururu! Uh! Uh! Uh! Uh!

Chapéu cacaracá! Ah! Ah! Ah! Ah!

(*Mutação.*)

## 2º QUADRO

(*A cena representa um ateliê de pintor com certo luxo, cavaletes, quadros, modelos, etc. Ao levantar o pano estão em cena diversas damas, vestidas na moda atual.*)

## CENA 1

*Coro de Damas, Dama Coquette, Dama, Outra Dama & Perereca*

CORO
Nós vamos dar na vista,

Do povo sem igual!

Eu quero ser artista,

Da arte nacional.

DAMA COQUETE
Na rua quando passo,

Ouço sempre me dizer:

"Que mulher, que bom pedaço!

Grande artista deve ser!"

De *coquette*, tenho jeito,

No passinho, assim, assim... (*Caminha com passos miudinhos*.)

Tenho sempre flor no peito,

Bolsa cheia... tim, tim, tim.

Que demora, vou embora,

Estou farta de esperar... (*Vai a sair, Perereca entra nessa ocasião*.)

PEREPECA
Aqui estou mesmo na hora,

Vamos, vamos começar! (*Examinando as damas, com ar de quem quer conquistá-las*.)

Esta é boa e bem bonita!

(*À outra.*)

Mas que belo pancadão!

Vou fazer-te favorita,

Do meu Rei ou do Sultão!

**DAMA COQUETTE**
O Senhor, de mim faz pouco?

Veja bem que não se faz...

**CORO**
(*Com um sorriso de troça*.)

Com certeza está louco,

Mas parece um bom rapaz...

**PERERECA**
Sou um bom rapaz,

Sou um artista

Que dá na vista,

Sabe o que faz.

(*Fim da música. Observa as damas uma por uma*.)

Chegue-se para aqui, assim... assim... Muito bem. Desta posso aproveitar o nariz que tem um quê de atrevido. (*À outra.*) Você tem um meneio especial para bailarina... Você nunca... dançou?

**DAMA**
(*Meio envergonhada.*) Não, senhor...

**PERERECA**
Nem mesmo na corda bamba?! (*À outra.*) Esta tem um pé, um pezinho... um pé que faz a gente estar de pé atrás. (*À outra.*) Esta tem uma mãozinha, delicada, fina, macia... de massagista. E este jambo? (*Olha-a, ora se aproximando, ora se afastando*.)

**DAMA COQUETTE**
Será idiota?!

**PERERECA**
(*Olhando a Dama Coquette*.) E esta? Que tem você?

**DAMA COQUETTE**
Parece que não me falta nada.

PEREPECA
Tem certeza disso?

DAMA COQUETTE
Pelo amor todos me dizem que sou doce... um bom bocado...

PEREPECA
Um bom pedaço é que você é...

DAMA COQUETTE
Este homem é doido!

OUTRA DAMA
É, com certeza. Eu nunca vi empresário com estes modos...

DAMA COQUETTE
Nem eu, mas vou fazê-lo entrar no eixo. Oh! Oh! Seu... como se chama?

PEREPECA
Perepeca.

DAMA COQUETTE
Então, seu Perepeca, servimos ou não?

PEREPECA
Servir, servem, mas para outra coisa. Não para a grande obra que pretendo fazer, que tenho aqui (*Aponta para a cabeça*.) Será um monumento! Uma relíquia! Mas nenhuma de vocês tem o tipo que sonhei...

DAMA COQUETTE
Deixe-se de brincadeiras e despache-nos, estamos fartas dessas macaquices. Quer ou não nos contratar?

OUTRA DAMA
Se quer, diga quando devemos principiar a ensaiar?

PEREPECA
Ensaiar o quê?

**DAMA COQUETE**
A obra, o monumento, a relíquia, a peça!

**PERERECA**
Relíquia, peça? Quem falou em peça? Peça são vocês. (*Rindo-se.*) Ah! Ah! Ah!

**DAMA COQUETTE**
Vamos embora ele é doido. Vá para o hospício[187]!

**PERERECA**
Não se zangue, quando eu tiver outra ideia mandarei chamá-las. Deixem os seus endereços.

**TODAS**
(*Furiosas.*) Maluco, vá para o hospício... (*Vão a sair e esbarram-se com Jorge.*)

## CENA 2

*Coro de Damas, Dama Coquette, Perereca & Jorge*

**JORGE**
Desculpem-me, senhoritas, desculpem-me!

**DAMA COQUETTE**
Vá para a Praia da Saudade[188]!

187 Na virada do século XIX e no início do século XX, com os avanços da psiquiatria, e os estudos psicanalíticos iniciados por Freud, o debate sobre a loucura estava em voga. Anterior à luta antimanicomial, as internações eram frequentes no período.

188 A Praia da Saudade era, na época, a praia mais próxima ao Hospício Pedro II, o primeiro hospital de alienados do Brasil. Nesse sentido, quando a Dama Coquette diz "Vá Para a praia da Saudade", ela entra em coro com as outras Damas, dizendo que Perereca estava doido e deveria se internar. É interessante deparar-se com textos antigos e perceber através deles a mudança de paisagem de um local. Hoje em dia o prédio onde se localizava o hospital, é parte da Universidade Federal do Rio de Janeiro; a Praia da Saudade foi aterrada e se transformou no Iate Clube do Rio de Janeiro.

**JORGE**
Calma, senhoritas!

**DAMA COQUETE**
Olhem, outro maluco! (*Empurram Jorge que quase cai e saem fazendo grande algazarra*.)

**JORGE**
Que bela recepção!

**PERERECA**
Pobre Jorge, como vai?

**JORGE**
Não vou, vim buscar-te para jantar comigo.

**PERERECA**
Hoje não posso: estou muito atarefado.

## CENA 3

*Perereca, Jorge & Miquelina*[189]

**MIQUELINA**
(*Trazendo um jornal na mão*.) Dá licença?

**PERERECA**
Entre. Quem é?

**MIQUELINA**
Sou eu, a Miquelina... (*Entra.*)

**PERERECA**
A Miquelina?

**JORGE**
Que mulatão!

189 Essa personagem é representante do tipo "mulata", bastante comum no teatro ligeiro brasileiro. Mais detalhes sobre esse tipo na nota 153.

MIQUELINA
(*Cumprimentando.*) Cavaieros, queira aceitá meus comprimento... Aqui estou as ordis!

PERERECA
A senhora é... modelo?

MIQUELINA
Sim sinhô, modeo di virtudi, como dizia seu Zeca...

PERERECA
E vem servir de...

MIQUELINA
Eu não sei pra qui é qui eu venho servi. Eu li o seu anunço no jornal e como as cosa anda agora preta, eu arresorvi mudá de profissão. Agora quero trabaiá na alti... é perciso cavá e a gente já sabe...

PERERECA
Sim, você faz bem, vá cavando. Mas... para a obra que eu vou fazer você não serve.

MIQUELINA
Como é que não sirvo? Seu Caldozo diz sempre: Mulata, tu é pau pra toda obra!

JORGE
Está se vendo!

MIQUELINA
Eu sei fazê tudo. Que tá pensando? Se o Sinhô dissé: mulata, trabaia, a mulata trabaia. Vai fazê café... A mulata vai fazê café! Enfim, se o sinhô dissé: mulata vai fazê isso, a mulata faz isso, vai fazê aquilo, a mulata faz aquilo.

JORGE
Ela faz tudo.

PERERECA
Ela faz tudo, mas para o que eu quero não serve. Nem corpo tem!

**MIQUELINA**
Não tenho corpo?! Intão eu sou arguma alejada?!

**PERERECA**
Você não é aleijada, mas é muito avantajada!

**MIQUELINA**
(*Zangada.*) Avantajada é o diabo que o leve, seu branco sem vergonha!

**JORGE**
Não se zangue, avantajada é assim como quem diz: tem vantagem demais. (F*az gesto com as mãos nos quadris*.) Compreendeu?

**MIQUELINA**
Eu não tenho isso que o sinhô tá dizendo demais. Ao contrário, seu Caldozo sempre me diz que me farta uma coisa.

**JORGE**
Que foi que ele disse que falta?

**MIQUELINA**
Que pra eu subi me fartava...

**PERERECA**
Uma escada?

**JORGE**
Um almofadinha?

**MIQUELINA**
Quá escada, quá nada. (*Segredando.*) Ele disse que me farta...

**OS DOIS**
Que é? Que é?

**MIQUELINA**
Um pistolão[190]!

190 Pessoa de grande importância e influência que faz uma recomendação ou indicação de alguém para outrem.

**OS DOIS**
Um pistolão?

**MIQUELINA**
Um pistolão, sim! Mas isso eu arranjo. Eu já tenho um que é mesmo o suco, é unzinho de chapéu arto.

**OS DOIS**
Quem é?

**MIQUELINA**
Não, não digo. Por ora é segredo!

**JORGE**
Deixa de prosa, Mulata. Diz quem é!

**MIQUELINA**
Prosa?! Não brinca comigo não, que eu dou o estrilo.

**OS DOIS**
Não estrila, mulata.

**MIQUELINA**
(*Canta.*)

Se comigo arguém discute,

Sou ruim, eu como cobra

Se arguém me diz "Quitute"!

Eu sou pau pra toda obra!

Sinto um feitiço

Cousa gostosa

Fico nervosa

Sem dar por isso!

**JORGE**
Miquelina Feiticeira.

**PERERECA**
Posso ser teu pistolão?

**OS DOIS**
Tu serás sempre a primeira!

**MIQUELINA**
Eu não vou neste arrastão!

**OS TRÊS**
Sinto um feitiço

Cousa gostosa

Fico Nervosa

Sem dar por isso.

(*Miquelina sai*.)

**JORGE**
Esta mulata tem futuro!

**PERERECA**
Mas não é meu tipo! Neste Rio, tudo é difícil! Uma modelo, uma coisa banal na Europa, aqui é um horror!

## CENA 4

*Perereca, Jorge & Pachita*[191]

**PACHITA**
(*Com jornal na mão.*) Quera usted desculpar, pero no és aqui que pussieram este anuncio? (*Mostra o jornal*.)

191 Pachita e Agapito (seu parceiro que surgirá na cena seguinte) trazem em suas falas uma mistura de palavras em espanhol com outras em português, para que a compreensão do público não seja perdida, ainda que haja estranhamento com o linguajar que emula a língua estrangeira. O recurso também garante comicidade. O tipo "espanhol/espanhola" também é recorrente na tradição revisteira. Enquanto a espanhola, semelhantemente à mulata, carrega a sensualidade como principal estereótipo, o espanhol apresenta a violência como principal característica, como será visto mais à frente.

PERERECA
Sim, senhora.

JORGE
Essa é das boas.

PACHITA
(*Meio assustada.*) Entonces, usted...

PERERECA
(*Olhando-a de alto a baixo*.) A senhora quer...

PACHITA
(*À parte.*) Jesus! Como me mira! (*Volta-se vaidosa*.)

PERERECA
Não, não é o tipo que sonhei!

JORGE
É meu tipo, mesmo acordado.

PERERECA
Com que, então, a senhora quer...

PACHITA
Si, lo quiero porque estou harta de mi marido. És un miserable. Un bigamo[192]! Resolvi cambiar de vida, no estoy mais dispuesta aturar el Agapito.

PERERECA
Mas, a minha obra será para pouco tempo.

PACHITA
Pouco me importa a mi. Estoy resolvida a hacer todo menos viver mais com aquele hombre! Comprehende usted? (*Avançando para Perereca.*) És um miserable! Um trahidor! Um tio! (*A Jorge.*) Lo encon-

192 Novamente, a traição surge como um disparador da cena. O tema da infidelidade é bastante comum no teatro deste período, compondo o enredo de muitas das peças, desde os textos mais sérios às comédias.

tré dando beiços em la Conchita. Um... um... ai! ai! ai! (*Cai nos braços de Jorge*.)

PERERECA
(*Rindo-se.*) Ah! Ah! Ah! Essa é das boas. Oh! Espanhola danada!

JORGE
(*Assustado.*) Perereca! Perereca! Acode! Anda depressa! Ora, minha vida!

PERERECA
Não te assustes, conhece o jogo. Queres ver como fica boa depressa? Deitemo-la no sofá! (*Carregam Pachita para o sofá ou divã*.) Assim, agora vai despindo-a enquanto eu vou preparar a ducha de água gelada...

PACHITA
(*Levantando-se rapidamente*.) Muchas gracias, caballeiros, muchas gracias. Estoy mejor, estoy buena.

PERERECA
Então, eu não disse? Na voz da ducha passou logo. Eu conheço a manha.

JORGE
Está melhorzinha? Coitadinha! Pobresita! (*Vai fazer carinhos.*)

PERERECA
Não faças isso, não lhe toque que é pior.

PACHITA
Soy muy desgraciata! Me voy a morir!

PERERECA
(*Cantarolando.*) Morir si pura e bella! Morir d'amore per mé...

JORGE
Não faça troça, coitadinha!

PACHITA
Muchas gracias, usted és un hombre que tienes corazon! Estou prompta a hacer todo por usted! Soy rica, mui rica...

**PERERECA**
Estás com a fortuna feita!

**PACHITA**
Tengo tantas riquezas, tantas, tantas, que usted no se puede imaginar. Pero...

**JORGE**
Pero...

**PERERECA**
Este pero tem coisa...

**PACHITA**
Pero não são mias!

**PERERECA**
Então, eu não disse?

**PACHITA**
São de mi padre e de mi madre!

**JORGE**
Nesse caso, serão suas mais tarde.

**PERERECA**
Como ele cava!

**PACHITA**
Jamais seron mias!

**PERERECA**
Vai se suicidar?

**JORGE**
Coitadinha, não faça isso!

**PACHITA**
Suicidar-me? Nunca!

JORGE
Não vejo motivos para desesperar. É moça, tem uma longa vida diante de si...

PERERECA
Pode herdar e se tal acontecer, lembre-se do Agapito.

PACHITA
Me lembrará de todo, pero de aquele infame, nunca! Pero tengo a certeza que jamais herdará.

JORGE
A senhora é herdeira forçada!

PACHITA
No soy nada! Soy hija... (*Chorando.*) Hija natural! Ih! Ih!

JORGE
Probresita de la hija! (*Faz-lhe uma festa no queixo*.)

PERERECA
Pobresita de hija!

AGAPITO
(*Do interior chamando desesperado*.) Pachita! Ela está aqui! Está aqui! (*Ouvem-se tiros de revólver*.) Yo la vi entrar!

PACHITA
Jesus! Mi marido! Escondam-me ustedes, que el não es hombre, és uma fiera!

JORGE
Onde escondê-la? (*Correm de um lado para outro*.)

PERERECA
Aqui, aqui atrás deste quadro. Tenha paciência, nem pio! (*Indo ao fundo*.) Que barulho é este?

## CENA 5

*Perereca, Jorge, Pachita & Agapito*

**AGAPITO**
(*Furioso, dando tiros*.) Donde está Pachita? Miserable! Quiero hacer della um beef e de ustedes un guisado! (*Dá tiros. Perereca e Jorge fogem de um lado para outro*.)

**PERERECA**
Com certeza é cozinheiro.

**AGAPITO**
Quero matá-los todos de lo miesmo golpe! Pachita! Pachita!

**PACHITA**
Jesus! Que hombre!

**PERERECA**
Calma, senhor!

**JORGE**
Sua Pachita não está aqui!

**AGAPITO**
Yo la vi entrar, tengo certeza, la vi com estes olhos que la tierra hão de comer!

**PACHITA**
Pena não sea já!

**AGAPITO**
Quen hay hablado? Oí la voz de Pachita!

**PERERECA**
Foi o cachorro que ganiu.

**PACHITA**
Perro será usted!

**AGAPITO**
Perro?! Será usted que hace de su casa um medio de perdicion! Que hace usted com tantas mujeres que entram e saem a todo momento de su casa? E usted com essa cara de mamarracho? Hable! Diga!

**PEREREca**
Basta! Não estou para aturar suas inconveniências!

**JORGE**
Ponha-se daqui para fora!

**PEREREca**
Vá para casa da Conchita...

**AGAPITO**
(*Rapidamente calmo e sorridente*.) Conchita?! La conoce usted? Es una guapa ninha, hermosa... pero... mucho honesta...

**PACHITA**
Honesta?!

**AGAPITO**
Honesta, si... pero tiene la gracia, il salero de mi Pachita. Essa si, és una mujer que tiene todo, todo, mas todo... comprehendes usted?

**PACHITA**
(*Aparecendo.*) Tengo todo, todo mas te encontré dando besos na Conchita...

**JORGE**
Pronto! Está tudo estragado!

**PEREREca**
Fechou-se o tempo!

**AGAPITO**
Tu?!

**PACHITA**
Yo, si, infame! Pérfido!

**AGAPITO**
Oh! Pachita mia, perdona-me! Te quero más que mi vida, angel mio!

**PACHITA**
No, no, no te quero más ver! Desprezo-te, pérfido!

**AGAPITO**
(*Furioso contra Perereca e Jorge*.) Ah! Já sê, ustedes sons los culpados! Vam pagar-me con la vida! (*Segurando Pachita*.) Pachita, vás morrer afogada nel sangre de tus amantes. (*Sacudindo Pachita*.) Sangre! Sangre!

(*Nesta ocasião entra D. Pipoca sem ser vista pelos personagens que estão em cena*.)



## CENA 6

*Perereca, Jorge, Pachita, Agapito, D. Pipoca, Sapo & Rã, Coro de Pererecas do Brejo*

**PACHITA**
(*Gritando.*) Socorro, caballeros!

**JORGE**
Perereca, vai buscar a ducha...

**PERERECA**
(*Mostrando a mão direita*.) A ducha é esta. (*Agarra Agapito e subjuga-o*.)

**AGAPITO**
(*Gritando subjugado, mas fingindo valentia*.) Pachita! Quero il sangre tuio e de tus amantes para hacer une morcilla. Una faca valiente!

**PACHITA**
No, no matem mi marido... no... no. (*Grita com um ataque*.) Ai! Ai! Ai!

**D. PIPOCA**
(*Aplaudindo freneticamente*.) Muito bem! Muito bem! Esplêndidos! Desculpem-me entrar sem pedir licença e interromper o ensaio, mas fiquei tão entusiasmada que não pude conter os meus nervos. Que cena! Foi muito bem jogada! Façam-me o obséquio de dizer o nome da peça, dos autores e dos artistas. Vou fazer um artigo sensacional... Que cena admirável! (*Todos param a cena e ficam indecisos com a entrada de D. Pipoca*.)

**PERERECA**
Queira desculpar, minha senhora. Está enganada: isto não é teatro!

**D. PIPOCA**
(*Mostrando um jornal que traz juntamente a tiras de papel linguado*[193].)
Enganada?! Não foi aqui que mandaram pôr este anúncio? (*Lê.*) Moças

193 Laudas de papel utilizadas por jornalistas, compridas e estreitas.

sérias e bem parecidas que queiram dedicar-se ao teatro, precisa-se para organizar companhia, ensina-se e paga-se 250$000.

PERERECA
Artistas? Modelo, modelo é que anunciei. Quem será o animal? (*Olha para Agapito*.)

AGAPITO
(*Furioso com Pachita*.) Vês o que hiciste? Todos esses escândalo por tu causa!

PACHITA
Por mi causa? Digam ustedes tengo ou non razon? (*Chora.*) Ai! Ai!

PERERECA
Tem razão!

JORGE
Seu marido é um brutamontes!

AGAPITO
Bruta... yo lo mato com um soplo.

PACHITA
No te quiero mas ver. Soy una desgraciata! (*Cai sobre Agapito*.)

JORGE
Água fria!

D. PIPOCA
Éter, depressa!

PERERECA
Ducha...

AGAPITO
Nada de esso, és su constumbre, la conosco yo!

PERERECA
Entra, entra com seu jogo.

**AGAPITO**
(*Fazendo cócegas em Pachita*.) Pachita! Pachita!

**PACHITA**
(*Canta.*)

Jo no quero más cosquillas,

pues stoy mui furiosa!

**AGAPITO**
Jo te rogo de rodillas,

Angel mio, mujer hermosa.

**PERERECA**
Bem merece uma tapona!

**JORGE**
Mas que cara de basbaque!

**D. PIPOCA**
Que figura tão ratona!

**AGAPITO**
Mi coraçon faz: tica, tac!

**PACHITA**
Ai! Tica-tac! Jo também grito

De placer jo voy bailar!

(*Dança.*)

**PERERECA, JORGE, D. PIPOCA**
Não percas teu tempo Agapito

Vai com ela aproveitar

(*Dançam a moda espanhola, Agapito e Pachita saem de cena com música*.)

**D. PIPOCA**
Vejo que me enganei. Queiram desculpar-me. A culpa foi do anúncio...

PEREPECA
Houve, com certeza, um quiproquó. Mandei pôr este anúncio: Precisa-se de moças para modelos. Veja, aqui está o meu anúncio. (*Mostra um jornal que está sobre um móvel.*) Rua Larga...

D. PIPOCA
(*Mostrando o jornal.*) Aqui também está Larga, 114, escritório, sobrado...

PEREPECA
Mas aqui é cento e catorze, sobrado, mas é fundo... O escritório é na frente.

D. PIPOCA
Mas como a porta da frente estava fechada e ouvi tantas vozes aqui pensei... Desculpem, sim? Tenho um bom assunto para o meu jornal. (*Vai sair.*) Meus senhores...

PEREPECA
Não será indiscrição perguntar quem é e como se chama?

D. PIPOCA
Absolutamente! Sou Pipoca, diretora do *Pinta o Sete*.

(*Música.*)

Ser moderna, jornalista

Sempre foi meu ideal,

Ninguém há que me resista,

Quando escrevo no jornal.

Muito esperta, eu procuro

Com jeitinho especial

Nas colegas dar o furo

Um furinho, não faz mal.

Quando furo, furo

Eu não deixo nem sinal

Inocente, juro, juro

Um furinho não faz mal.

(*D. Pipoca, Perereca e Jorge repetem a última copla. Fim da música*.)

D. PIPOCA
O *Pinta o Sete* é um jornal moderno. Só há mulheres!

JORGE
Deve ser um céu aberto, um paraíso!

PERERECA
Um paraíso... sem Adão?!

D. PIPOCA
Nem uma coisa, nem outra, é a Câmara dos Deputados em miniatura!

PERERECA
Nesse caso, as suas seções devem ser divertidas!

JORGE
A senhora não precisa de um contínuo[194]?

PERERECA
E de um pintor?

D. PIPOCA
Pintor, para quê?

PERERECA
Para pintar o sete!

D. PIPOCA
O sete já está pintado de fresco!

194 Profissional de escritório que realiza diversas funções de apoio; *office-boy*.

PEREPECA
Nesse caso esperarei outra ocasião. Mas não se pode fazer uma visita?

D. PIPOCA
O nosso jornal está sempre de portas abertas para todos. Atende todas as reclamações e pedidos. (*Despedindo-se.*) Quando quiserem, a nossa redação, a nossa tipografia estão à sua disposição e à sua também.

PEREPECA E JORGE
Muito obrigado! Muito obrigado, gentilíssima!

D. PIPOCA
Já que o senhor é tão amável, vai prestar um grande serviço ao *Pinta o Sete*...

PEREPECA
Com muito prazer!

D. PIPOCA
Nesse caso, vai posar...

PEREPECA
Posar?

D. PIPOCA
E o senhor também.

PEREPECA
Posar aonde?

D. PIPOCA
Onde quiser, com tanto que eu leve a chapa!

PEREPECA
A senhora quer levar a chapa?!

JORGE
Eu dou-lhe a chapa, o carimbo, a tinta, tudo.

D. PIPOCA
Além de posar, vai fazer-me o favor de mostrar-me alguns dos seus trabalhos.

PERERECA
Com muito prazer.

D. PIPOCA
E o senhor igualmente...

JORGE
Eu não tenho trabalho, minha senhora. Só lhe posso mostrar a obra-prima de meu pai, que é esta: seu criado!

D. PIPOCA
Senhor... Qual é a sua graça?!

PERERECA
O meu nome? João Dias, mais conhecido pelo apelido de Perereca...

D. PIPOCA
Ah! É o senhor o popular artista, o autor do célebre quadro *As Pererecas no Brejo*?

PERERECA
A Senhora conhece-o?

D. PIPOCA
Infelizmente, quando esteve em exposição, eu estava fora do Rio!

PERERECA
Nesse caso... ei-lo!

(*Mutação. Aparece um bosque, vendo-se um riacho que corre entre pedras atapetadas de verde musgo. Ambiente frio e úmido. Vê-se somente a parte inferior do caule das árvores, quase não se vê a copa da árvore, porque estas devem parecer gigantescas. Rãs e sapos saltitam comicamente.*)

**BAILADO DAS PERERECAS DO BREJO**

**CORO**
No brejo a perereca

Sorrindo, alegre grita

Cai n'água, bem sapeca

O bosque todo agita.

**SAPO**
Queres tu nadar comigo

muito cedo, de manhã?

**RÃ**
Tu bem sabes que te sigo

Meu sapinho, rã, rã, rã!

Cousa esquisita

este sapinho...

**SAPO**
É bem bonita

**RÃ**
É bonitinho

Rã! rã! rã! rã!

Papá! Mamã!

**SAPO**
Mamã! Papá!

Chuá! Chuá!

Oh! Rãzinha de manhã.

**RÃ**
De manhã muito cedinho.

**SAPO**
Vou falar com Mamã.

**RÃ**
Vou falar ao papazinho.

(*No fim do bailado, surge ao centro da cena uma grande rã, de boca aberta. Ao redor desta, diversas rãzinhas que parecem sorrir, com os membros superiores abertos como que desejando abraçar alguém. Fazem grande algazarra procurando imitar o coaxar das rãs.*)

*Fim do 1º ato.*

# *2º ato*



(*Salão de fantasia luxuoso, na redação do* Pinta o Sete*. Ambiente genuinamente feminino. Ao levantar o pano estão em cena: D. Pipoca, a Secretária do* Pinta o Sete*, e diversas empregadas do jornal, vestidas com fantasias alusivas ao* Pinta o Sete*, com gorros com o dístico: "Pinta o Sete".*)

## 1º QUADRO

### CENA 1

*Coro do* Pinta O Sete*, D. Pipoca & Secretária*

(*Música alegre e saltitante.*)

**CORO**
Pinta o Sete, o sete pinta

A divisa do jornal:

"Eu não quero que se minta"

A mentira não faz mal.

**D. PIPOCA**
(*Rindo-se.*)

Ah! Ah! Ah!

Quem não mente nesta vida

Passa-a sempre aborrecida

Velha sisuda

Bem barriguda

A verdade

Anda por aí

Na cidade

Pouco aparece

Ninguém conhece

Eu confesso… nunca a vi.

(*Coro repete. Fim da música*.)

CORO
Viva o nosso *Pinta o Sete*, viva! Viva a D. Pipoca, viva!

D. PIPOCA
Obrigada, minhas amigas, obrigada!

SECRETÁRIA
D. Pipoca, dá licença que lhe faça uma pergunta?

D. PIPOCA
Fala.

SECRETÁRIA
Qual a razão da festa de hoje? É verdade que o nosso *Pinta o Sete* está fazendo brilhante carreira, esgota sempre todas as edições, mas…

D. PIPOCA
Bem sabes que hoje quem vence é a reclame. Esta festa vai fazer uma propaganda brutal ao nosso *Pinta o Sete*!

SECRETÁRIA
É então uma festa reclame? A senhora é uma águia?

**D. PIPOCA**
Sem alusão a... águia nacional!

**SECRETÁRIA**
Viva a nossa diretora, viva a nossa Pipoca!

**TODAS**
Viva! Viva! (*Entra uma empregada do* Pinta o Sete *com uma grande bandeja com pilhas de cartas, cartões e telegramas*.)

## CENA 2

*D. Pipoca & Secretária*

**SECRETÁRIA**
D. Pipoca, aqui tem a correspondência.

**D. PIPOCA**
(*Lendo alguns telegramas e cartões*.) Das nossas colegas: *A Noite*, *A Folha Médica*, *O Jornal*, *O Paiz*, *A Boa Noite*, *A Gazeta*, *A Pátria*, *A Patologia Geral*, *O Correio da Manhã*, *A Careta*, *A Rua*, *A Folia*[195]...

**SECRETÁRIA**
Tudo isso! Ih!...

**D. PIPOCA**
Estão vendo o grande efeito? Ponha tudo sobre a secretária! Agora não temos tempo para agradecer todas as gentilezas. Estamos quase na hora da festa. Hoje só atendemos ao que for de grande urgência.

**SECRETÁRIA**
Já estão diversos convidados à espera no salão de honra.

195 Periódicos que circulavam na cidade do Rio de Janeiro na época. Alguns deles, como *O Paiz* e a *Gazeta de Notícias*, foram jornais de grande circulação e de duração considerável, enquanto outros, como *A Boa Noite*, circularam por períodos mais curtos e não eram de conhecimento nacional.

## CENA 3

*D. Pipoca, Secretária, Perereca, Ela, Dama Misteriosa D. Quitéria & Miloca*

**ALGUÉM**
(*No interior.*) Moço bonito! Moço bonito!

**PERERECA**
(*Do interior.*) Não me aborreçam. Não quero troça! (*Perereca entra zangado, traz um buquê de flores, jogando-o sobre um móvel. Para o público e para as pessoas que estão em cena*.) Desculpem-me entrar assim, mas não posso sair de casa que não ouça logo:

Meu deus! Que moço bonito!

Isto é sério? Eu pergunto.

É melhor mudar de assunto,

Pois acho muito esquisito.

Chamar um sujeito de bonito,

Eu acho muito esquisito!

Há dias, uma pequena,

Bonita, gorda, morena

Das boas não é tolice!

Olhou, olhou depois disse:

"Meu deus! Que moço bonito"!

Eu não sei qual foi o fito[196]

Mas achei muito esquisito!

Ela contou-me uma história

Do marido aborrecia

196 Objetivo.

História muito comprida

Morava perto da Glória

Logo marcou entrevista

Com ar de muito segredo

Confesso que fiquei... com medo

O negócio não é mau

Mas ouvir roncar o pau

No momento... do conflito

Eu de raiva fiquei tonto

Fui beber, aborrecido

Numa casa... em certo ponto,

Onde ali ninguém escapa

O lugar é conhecido...

Fica na zona da Lapa[197]

(*Olhando para a plateia, dá um grito de surpresa e alegria.*)

Oh! Surpresa! Oh! Disparate!

O caso é pra rir, não é sério.

O coração para, não bate!

Ela está aqui, a pequena!

(*Para a plateia.*)

Oh! bela, gentil, morena! (*Pausa.*)

Responda, por que se cala?!

197 Região central do Rio de Janeiro conhecida por ser o berço da boemia. Na época, também era conhecida por ser uma zona de prostituição, reunindo diversos bordéis.



**ELA**[198]

(*Na plateia*.) O senhor comigo fala?

**PEREREca**

Não me chamas de bonito?

**ELA**

Não o conheço, repito!

(*Para o público*.)

E sai a gente de casa

Procura, não perde vasa

Vem aqui se divertir

Encontra um tolo perfeito

Que nos trata sem respeito

(*Para Perereca*.)

Sabe que mais? Vou sair.

**PEREREca**

(*Suplicante*.)

Não faça isso, mimosa!

Minha bela melindrosa...

**ELA**

Este homem está na lua,

insultar uma patrícia

Eu vou correndo pra rua

198 A personagem que se esconde no meio da plateia, destacando-se do público para comentar a cena, é figura típica da estrutura revisteira. Denominada originalmente *Monsieur du Parterre*, essa personagem-tipo tem como característica criar uma oposição com a cena, apresentando ideias contrárias às dos compadres ou criticando a própria cena de maneira mais ampla. Aqui, a figura se apresenta como a própria jovem sobre a qual Perereca fala e surge para se defender das acusações feitas por ele, de que ela teria sido vista na zona de prostituição.

Vou me queixar à polícia.

(*Sai furiosa*.)

PEREPECA

Oh! Santinha! Que bonito!

(*Maliciando para o público*.) Está com vergonha agora

Fica o dito por não dito!

(*Gritando*.) Melindrosa, vou embora. (*Quer sair*.)

D. PIPOCA

(*Segurando-o*.) Onde vai, seu Perereca?

PEREPECA

Tenha paciência, agora não posso

Vou-me embora. (*Vai sair*.)

D. PIPOCA

Espere, venha cá.

PEREPECA

Desculpe-me, D. Pipoca, eu estou... Estou muito esquisito!

D. PIPOCA

E a nossa festa?

PEREPECA

Tem razão, D. Pipoca, desculpe-me. (*Procurando o buquê*.) Onde está o buquê? (*Vendo sobre um móvel*.) Ah! Está aqui. (*Indo até a porta e fingindo que entra da rua. Oferecendo as flores a D. Pipoca*.) D. Pipoca, aqui estou para apresentar as homenagens da minha grande admiração pela senhora e todas as representantes do *Pinta o Sete* e, e em segundo, para felicitá-la pelo grande sucesso de seu famoso jornal.

D. PIPOCA

Nós é que agradecemos a delicadeza com que se prestou a posar...

**PEREREC A**

Eu, eu é que nunca poderei esquecer aqueles momentos de pose... (*Imitando a voz de D. Pipoca*.) Vire a cabecinha para cá, assim, agora levante mais um pouquinho, agora mais para baixo, não se mexa, fique quietinho, não vire os olhos. (*Naturalmente.*) Eu seria capaz de ficar posando até... D. Pipoca estalar[199].

**SECRETÁRIA**

Por que se não senta, Sr.? A sua graça?

**PEREREC A**

Perereca, às ordens de V. Exa.

**DAMA MISTERIOSA**

(*Entra*.)

Eis-me contente, aqui estou

Calem–se! Fiquem na toca

Adivinhem quem eu sou

Menos a D. Pipoca

Eu sei tudo sem favor

Pinto o sete com a breca[200]

Sei que és grande pintor

E te chamas Perereca

Róseas manhãs, belas tardes

Nos lares, na praça pública

Só se fala no Bernardes[201]

---

199 A fala de Perereca carrega consigo alusões de cunho sexual, o que pressupõe uma relação íntima entre D. Pipoca e Perereca. Essa suposição é retomada mais à frente, na festa, quando as personagens comentam sobre a intimidade entre os dois.

200 Travessura, artimanha.

201 Artur da Silva Bernardes, presidente da República entre novembro de 1922 e novembro de 1926. Na época em que a peça foi escrita ele era o candidato oficial apoiado pelas oligarquias, e seu principal opositor era Nilo Peçanha.

Pra presidir a República

Seu Fonseca[202] está cavando

O de lá cavando está

Mas no fim quem vai cantando

É o tal do sabiá[203]

Quem eu sou não tenham medo

eu vou lhes dizer agora,

Mas guardem muito segredo

Meus senhores... vou... embora.

PEREPECA

Senhores, juro que tenho visto muita coisa mascarada na política, na sociedade, mas na impressa, não. Aqui, até hoje só tenho visto tudo desmascarado.

D. PIPOCA

Quando souberes quem ela é, vais ficar deveras surpreso e hás de ver como consigo vencer. (*Entram D. Quitéria e Miloca*.)

D. QUITÉRIA

(*Entra furiosa, traz uma mancha preta no olho*.) Estou furiosa! Quero morder! (*Faz menção de morder Perereca e Pipoca*.) An... an... an... D. Pipoca... (*Caminha de um lado para outro*.) Seu Perereca... an... an...

D. PIPOCA

Calma, então, D. Quitéria...

202 Refere-se a uma polêmica entre o ex-presidente marechal Hermes da Fonseca e o candidato à Presidência Arthur da Silva Bernardes que envolve uma suposta carta escrita por Bernardes e publicada no jornal *Correio da Manhã*, em que o candidato ofendia o ex-presidente. Após a publicação da carta, Fonseca se reuniu de forma privada com Bernardes, o que gerou burburinho na imprensa da época.

203 É provável que a menção a sabiá faça referência à peça *Onde canta o Sabiá*, de Gastão Tojeiro, que estreou em 1920 e fez grande sucesso. Sobre a peça e seu forte caráter nacionalista, ver Busetto (2003).

**PEREREC A**
A senhora está com a cara estragada!

**D. QUITÉRIA**
Estragado está o senhor!

**D. PIPOCA**
Foi força de expressão: machucada!

**SECRETÁRIA**
Como quem diz: avariada.

**PEREREC A**
Algum acidente?

**D. QUITÉRIA**
Qual acidente! Foi um soco de meu genro!

**PEREREC A**
Que soco suco!

**D. QUITÉRIA**
Estou danada! (*Perereca e Pipoca se afastam*.) Descansem que eu não lhes mordo.

**PEREREC A**
Ainda bem, porque estou sem vintém.

**D.QUITÉRIA**
Isso não pode continuar!

**PEREREC A**
A senhora tem razão, mas a crise...

**D. QUITÉRIA**
Não me interrompa, seu Perereca! D. Pipoca, só a senhora pode providenciar.

**D. PIPOCA**
Estou às suas ordens, mas peço que seja breve porque estamos quase na hora da festa.

**D. QUITÉRIA**
(*A Perereca*.) Imagine o senhor que meu genro tem uma amante.

**PERERECA**
Só?

**D. QUITÉRIA**
E acha pouco?! A nossa vizinha.

**PERERECA**
Ela é sua vizinha?

**D. PIPOCA**
As vizinhas são sempre perigosas.

**SECRETÁRIA**
E inconvenientes.

**D. QUITÉRIA**
Mas a minha não é: foi ela que me contou tudo. Eu, já se sabe, sou mãe, contei tudo a minha filha.

**PERERECA**
Que tragédia!

**D. QUITÉRIA**
Tragédia!? Minha filha é isso que está vendo: mole, mole que nem papa. Ah! Se fosse comigo...

**D. PIPOCA**
Eu faço ideia!

**SECRETÁRIA**
Virava fera, com certeza.

**D. QUITÉRIA**
Eu disse à Miloca...

**PERERECA**
Que Miloca?

**D. QUITÉRIA**
Miloca é essa pamonha! É bem filha do pai, ele também era outro...

**PERERECA**
Outro pai?!

**D. QUITÉRIA**
Outro pai?! O senhor parece que... (*Canta*.)

Meu marido é um basbaque[204]

A tudo diz que não amole

Grito, berro, dou ataque

E ele nada... mole, mole

Estou danada, furiosa

Meu desejo é não viver

Estou com raiva, estou nervosa...

Fujam todos, vou morder.

É um desaforo

Fico zangada

Eu rio, eu choro

E ele... nada!

**D. PIPOCA**
Continue, D. Quitéria.

**SECRETÁRIA**
Apresse, minha senhora.

**D. QUITÉRIA**
Eu disse à Miloca, que fosse buscar o Zizinho...

**PERERECA**
Que Zizinho?

204 Tolo.

**D. QUITÉRIA**
O marido, em casa da amante...

**D. PIPOCA**
E ela foi?

**D. QUITÉRIA**
Foi.

**PERERECA**
Que escândalo! Rolo, cabeça quebrada, ataques, o diabo!

**D. QUITÉRIA**
Qual! Nada disso! A Miloca passou pela casa dos cujos e encontrou os dois pombinhos na janela... Minha filha...

**PERERECA**
Deu-lhe um tiro?

**D. PIPOCA**
Uma facada?

**SECRETÁRIA**
Uns bofetões?

**PERERECA**
Suicidou-se?

**D. QUITÉRIA**
Nada disso, passou e... Miloca, conta, porque eu só em pensar tenho vontade de morder...

**PERERECA, D. PIPOCA E SECRETÁRIA**
Conte, conte como foi?

**MILOCA**
(*Tipo de moça muito moleirona*[205]*, falando muito descançada.*)

205 Excessivamente mole, molenga, apática.

Eu passei, olhei. Ele olhou, eu baixei os olhos. Depois parei tornei a olhar. Ele então olhou pra mim e disse...

**PEREREca**
Que foi que ele disse?

**MILOCA**
Boa tarde, Miloca...

**D. QUITÉRIA**
Que biltre!

**D. PIPOCA**
A senhora respondeu...

**PEREREca**
Com uma bofetada? Um tiro?

**MILOCA**
Não senhor, eu respondi: Boa tarde, Zizinho!

**D. PIPOCA**
É o cúmulo!

**SECRETÁRIA**
É o máximo!

**PEREREca**
Oh! Geladeira de Santa Luzia[206]!

**D. PIPOCA**
Mas a senhora não sentiu o sangue subir-lhe a cabeça?

206 O termo surge aqui como uma exclamação humorística, provavelmente criada por Guilhermina Rocha, tendo em vista que não há evidências do uso desta expressão na época. A exclamação une duas ideias que se complementam. "Geladeira" aqui, se refere à frieza de Miloca que, mesmo diante da cena de traição, não se mostrou furiosa nem teve qualquer reação efusiva. Já Santa Luzia é conhecida por ser a protetora dos olhos e da visão. A expressão popular "Apelar para Santa Luzia" era utilizada na época para referir-se a situações difíceis de acreditar. Nesse sentido, a exclamação proferida por Perereca traduz a reação fria de Miloca mesmo diante da traição do marido, pega em flagrante.

**SECRETÁRIA**
Não se zangou?

**PERERECA**
Não sentiu nada, nada?

**MILOCA**
Senti, comecei a tremer...

**D. PIPOCA**
De ciúmes?

**SECRETÁRIA**
De nervoso?

**PERERECA**
De raiva?

**MILOCA**
De medo!

**PERERECA, D. PIPOCA E SECRETÁRIA**
Medo!?

**PERERECA**
De quê?

**MILOCA**
Que ele ficasse zangado comigo!

**D. QUITÉRIA**
(*Furiosa.*) E sofri tanto, tive tanto trabalho para criar isto! É mole, mole como o pai.

**PERERECA**
É inacreditável!

**D. QUITÉRIA**
Mas é verdade! Quando ela chegou em casa e contou, eu esperei o cachorro...

**PERERECA**
Que cachorro?

**D. QUITÉRIA**
Deixe de brincadeira que o caso é sério. Ele chegou e começou a rir-se...

**PERERECA**
E a senhora a chorar?

**D. PIPOCA**
A senhora, que fez?

**SECRETÁRIA**
Confesse, chorou também.

**D. QUITÉRIA**
Chorar?! Atirei-lhe uma moringa, mas esta moleza meteu-se na minha frente e o resultado foi este. (*Mostra a cara.*) Gritei, pedi socorro, mas ninguém acudiu, por isso vim aqui pedir providências.

**D. PIPOCA**
Mas isso compete à polícia!

**MILOCA**
A polícia, não, mamãe vai presa.

**PERERECA E D. PIPOCA**
Presa?

**PERERECA**
Por quê?

**MILOCA**
O Zizinho ficou todo molhado.

**PERERECA**
Molhado, isso não é crime...

**MILOCA**
(*Chorosa.*) Molhado de sangue!

D. PIPOCA
Sangue?

SECRETÁRIA
Que tragédia!

PERERECA
A senhora feriu seu genro? Então é criminosa. Artigo nº... do código criminal. Está presa!

MILOCA
(*Chorando.*) Não, não prenda a mamãe!

PERERECA
Ela feriu seu marido.

D. QUITÉRIA
Eu não. Foi a moringa que se partiu na cabeça dele!

D. PIPOCA
É melhor a senhora deixar tudo como está!

MILOCA
Sim, mamãe. Eu gosto dele assim mesmo!

D. QUITÉRIA
(*Imitando-a.*) Eu gosto dele assim mesmo! É mole, mole como o pai!

PERERECA
Em vista disso, vá a uma farmácia.

MILOCA
Vamos, mamãe! Eu gosto dele assim mesmo!

PERERECA
Vá, vá! Ela gosta dele assim mesmo.

D. PIPOCA
Vá, minha senhora, (*Empurra D. Quitéria e Miloca.*) Agora, vamos para o salão, estamos na hora da festa. Vamos, vamos! (*Saem.*)

(*Mutação.*)

## 2º QUADRO

*Secretária, Coro De Convidados, Benvinda, Xandoca, Ambrósio & 3º Convidado*

(*A cena representa um suntuoso salão à fantasia, o salão de baile da redação do* Pinta o Sete. *Ao levantar o pano estão em cena diversas damas e cavalheiros. Dança-se. Ao centro da cena está uma dama com uma grande tesoura. Esta marcação será explicada pela autora*[207].)

(*Música.*)

**SECRETÁRIA**

Tesourinha sou valente

Quando corto, eu assobio (*Assobia.*)

Corto tudo frente a frente

Vou assim de fio a fio...

Corta

**CORO**

Viva a harmonia!

Viva o prazer,

Grande alegria

Vamos vencer!

*Pinta o sete* bem valente,

Corta tudo fio a fio,

Se faz guerra é frente a frente,

207 Não foram encontrados registros do processo de ensaio e encenação. No entanto, essa última fase da rubrica foi mantida, pois nos dá pistas de como seria o processo de escritura de uma dramaturgia ligeira. A menção à marcação no ensaio deixa implícito que a autora participava desses momentos, o que nos permite inferir que o processo de escrita se dava em diálogo com a montagem.

Tudo faz num assobio (*Assobiam.*)

Não há igual

Pra divertir

Se fala mal

É só pra rir (*Riem.*)

Num assobio

Faz-se o jornal

Original

De fio a fio

(*Fim da música.*)

**BENVINDA**
É um jornal único no gênero.

**XANDOCA**
D. Pipoca tem jeito, sabe dirigir o barco!

**AMBRÓSIO**
É uma finória[208]! Vocês pensam que esta festa é só para nos divertir?! É pra comer e beber à beça[209].

**XANDOCA**
Qual! É uma cartada bem jogada. Reclame, puro reclame.

**AMBRÓSIO**
(*Meio bêbado.*) Seja lá o que for: a festa está esplêndida! Tenho comido e bebido à beça!

---

208 Pessoa astuta, sagaz, esperta. Ambrósio refere-se à D. Pipoca.

209 Como poderá ser observado nas cenas a seguir, o personagem Ambrósio é um tipo cômico "glutão" e repete, nas mais variadas situações, a frase: "tenho comido e bebido à beça". O jogo de repetição de frases ou expressões no teatro ligeiro é uma característica bastante recorrente e visa à comicidade. Em *O Perereca*, esse recurso é largamente utilizado. Se observarmos as primeiras cenas do 1º ato, a personagem D. Maria, repetidamente chama seu marido, Manoel Dias, de Nequinho, e ele responde com reprovação. Também temos o casal formado por D. Gertrudes e Souza; a cada reprovação da mulher, o marido responde "Não digo mais nada".

**BENVINDA**
E a festa ainda não está acabada, vamos ter números sensacionais.

**AMBRÓSIO**
Que vem especialmente para o *Pinta o Sete*. Silêncio, aí vem a Pipoca e o Perereca...

**3º CONVIDADO**
Desconfio muito dessa intimidade do Perereca com a Pipoca.

**AMBRÓSIO**
Você deixe de ser má língua.

**XANDOCA**
O fogo perto da pólvora...

**AMBRÓSIO**
Não seja tola, deixe que os outros vivam. Tenho comido e bebido à beça...

## CENA 1

*Secretária, Coro de Convidados, Benvinda, Xandoca, Ambrósio, 3º Convidado, D. Pipoca, Perereca & depois Chico Sestroso*[210]

**D. PIPOCA**
Minhas senhoras e meus senhores, vou lhes apresentar alguns dos nossos amigos: não o fiz antes porque fui obrigada a sair do salão para atender a uma reclamação urgente. (*Apresentando.*) Seu Chico Sestroso, cantor querido e popular...

**CHICO**
(*Meio tatibitate*[211].) Minhas senholas... meus senholes...

**TODOS**
Muito prazer... seu Chico...

210 Manhoso.

211 Pessoa que, ao falar, troca as consoantes.

CHICO
O plazer é todo meu, senholas, senholitas e cavalêlos... (*Todos os convidados não ligam a menor importância ao Chico*.)

XANDOCA
(*A Ambrósio.*) Que coragem D. Pipoca convidar um tipo que não tem onde cair morto. Vive só pedindo dinheiro a toda gente e filando jantares.

AMBRÓSIO
Olhe, a mim nunca pediu ele e se pedisse... tenho comido e bebido à beça.

BENVINDA
Seu Chiquinho, cante uma modinha...

XANDOCA
(*Pegando no braço de Benvinda.*) Menina, não seja tola, venha para perto de mim. Olha, o seu Manduca é muito rico...

BENVINDA
Ora titia, eu gosto tanto do seu Chico, ele tem uma voz encantadora!

CHICO
Obligado, obligado, senholita.

BENVINDA
Senholita, senholita... que gracinha!

D. PIPOCA
Cante, seu Chico, não se faça rogado[212].

XANDOCA
Que falta de gosto, uma voz de cana rachada...

BENVINDA
Seu Chiquinho, faça-nos a gentileza de cantar uma das suas produções...

212 Expressão que equivale a "Não se faça de difícil".

CHICO
Peço perdão, eu não produzo, a mana é que faz a música!

PERERECA
Nesse caso, cante uma produção da mana.

CHICO
Oh! Seu Peleleca, o senhor quel que eu reproduza a música da mana, é muito flaquinha...

PERERECA
Sua mana é fraquinha?

CHICO
A mana é muito golda, assim... A música é flaca...

D. PIPOCA E BENVINDA
Cante, cante. (*Falam baixo*.)

AMBRÓSIO
Cante logo que eu quero comer e beber à beça.

PERERECA
(*Baixo.*) Seu Chico, diga-me uma coisa: você, quando canta, assobia?

CHICO
Ué?! Cantal e assobial ao mesmo tempo?!

PERERECA
Não é isso que eu queria perguntar, quando canta troca o r pelo l?

CHICO
Qual nada, eu falo assim porque a Benvinda gosta, acha tanta graça...

PERERECA
Quem é Benvinda?

CHICO
É aquela pequena que está ali, a tia é uma bicha[213]. Não quer que eu case com ela porque a minha fortuna são castelos no ar...

213 Cobra ou serpente, no contexto da virada do século XIX para o século XX. O termo pode carregar o sentido de uma pessoa de má índole.

BENVINDA
Então, seu Chiquinho, cante...

XANDOCA
Que menina enjoada. Olha o seu Manduca... É muito rico...

BENVINDA
Ora, titia, guarde a riqueza do seu Manduca para a senhora.

D. PIPOCA
Então, seu Chico, estamos esperando...

TODOS
(*Uns para os outros, baixinho*.) Que massada!

CHICO
Zá vai, zá vai!

PERERECA
(*Baixo.*) Por favor, cante, mas não troque o "r" pelo "l".

CHICO
Está bem, está bem.

(*Canta. Música.*)

Quando a lua vem desmaiá

na praia

Eu te vejo assim tão linda

Benvinda,

Sinto na alma um terno anseio.

BENVINDA
Receio...

CHICO
Que de mim não gostes tanto...

BENVINDA
Portanto...

**CHICO**
Aos teus pés eu vou jurar...

**BENVINDA**
Casar...

**PERERECA**
Hoje a vida está tão cara,

Arara!

**CHICO**
Sou poeta e sou bem pobre.

**PERERECA**
O Cobre

Vai cair ali na esquina.

**CHICO**
Que sina!

**BENVINDA**
Quando canta o seu Chico

Eu fico

Sem sossego, sem repouso

Não ouso

Esta flor lhe oferecer

Dizer

Meu amor, quero cantar,

amar.

**CHICO**
Vivo sempre sem vintém,

Pois bem

Eu em todos dou facada,

Sem nada

Vive alegre o trovador,

Amor

A cantar sempre na rua,

A lua

(*Fim da música*.)

BENVINDA
Muito bem! Que linda voz! Muito obrigada, seu Chiquinho...

XANDOCA
Menina, menina, olha, o seu Manduca é rico! Deixa este pobre diabo! (*Baixo.*) Já é coragem dar importância a um tipo dessa ordem, e ele ter a audácia de namorar a minha sobrinha! Que desaforo!

VOZES
(*Grande algazarra no interior*.) Não pode! Tenha paciência! Vamos entrar!

TODOS
Que é isto? Que será?

D. PIPOCA
Alguma reclamação (*Indo ao fundo.*) Entram, façam o favor.

## CENA 2

*Secretária, Coro de Lavadeiras, Thereza, Josepha, Carlota, Lavadeira, Benvinda, Xandoca, Ambrósio, D. Pipoca, Perereca, Chico Sestrosoconquistador, Misteriosa & Empregada, Serperte & Mulher*

(*As três mulheres vêm ricamente vestidas, com chapéus, luvas, etc. Todas três têm modos e aparência de* cocottes[214].)

AS TRÊS
(*Furiosas.*) Não, não devemos aceitar! É um desaforo!

214 Cortesã.

THEREZA
Eu bem disse que não tá direito, bissulutamente[215]! Onde se viu isso?

CARLOTA
Nesta terra da liberdade, a gente sê obrigada...

JOSEPHA
Não, não pode.

THEREZA
Bissolutamente!

PERERECA
Por que tanta exaltação?

D. PIPOCA
Calma, calma!

JOSPEPHA
Nós não queremos caderneta[216]!

PERERECA
Nem da Caixa Econômica?

THEREZA
Não é dessas que nós falamos, bissolutamente.

CARLOTA
Cala a boca, você não sabe dizê duas palavras.

---

215 Aqui podemos acompanhar mais uma vez o recurso da repetição de palavras para gerar comicidade. Ao longo da cena, Thereza usará o termo "bissulutamente" de forma recorrente.

216 Em 26 de março de 1920, foi sancionado o Decreto n. 14.189, que transformou a Diretoria-Geral de Saúde Pública em Departamento Nacional de Saúde Pública e criou a Inspetoria de Profilaxia da Lepra e das Doenças Venéreas. Em meio a um surto de sífilis, essa inspetoria criou um regulamento direcionado às prostitutas da cidade, obrigando-as a realizar exames duas vezes por semana, além de ter uma carteira de matrícula nos dispensários de polícia da cidade. No entanto, a prostituição não era uma profissão legalizada no Brasil, e, por medo de retaliações, essas mulheres comumente se descreviam como profissionais de outras áreas, como lavadeiras (Pupo, 2019). A "cadelneta" diz respeito a essa caderneta, uma imposição que não foi bem-recebida pelas profissionais na época.

THEREZA
Não pode sê... bissolutamente!

JOSEPHA
Deixemos de brigá e vamo explicá o causo.

D. PIPOCA
Mas, que há?

CARLOTA
Eu li no jornal *A Noite* que sai segunda-feira de manhã.

JOSEPHA
Querem, por força, obrigá a gente a tê cadelneta na poliça...

THEREZA
Bissolutamente. É um bissurdo! Onde é que se viu isso?

CARLOTA
Somente porque as nossas colegas estrangeiras têm a tal de cadelneta.

JOSEPHA
Mas a gente não tem nada que vê com o que se passa na casa dos outro.

THEREZA
Bissolutamente!

PERERECA
Em que zona vocês...

THEREZA
Nós não temo zona, bissolutamente...

D. PIPOCA
Em que pensão moram?

JOSEPHA
Nós não gostemos de pensão: estemo em casa da família do seu Chico.

**PEREREQUA**
Em casa da família do Chico?! Eu logo vi!

**CARLOTA**
Sim, porque não gostamos de trabalhar em casa de pensão.

**JOSEPHA**
O serviço é muito pesado e a gente trabalha de dia e de noite.

**THEREZA**
A gente não é de ferro, precisa descansá.

**CARLOTA**
Pois está claro, é só lavar, lavar, lavar... Nas pensão a gente trabaia muito e ganha pouco, isso não pode sê...

**THEREZA**
Bissolutamente!

**D. PIPOCA**
É por causa da crise.

**PEREREQUA**
Mas a caderneta seria uma garantia. Evitaria muito acidentes...

**CARLOTA**
(*Pegando em um braço de Perereca.*) Imagine o senhor se a gente encontrar um casamento...

**PEREREQUA**
Casamento?!

**D. PIPOCA**
Pode ser... Tem-se visto tanta cosia...

**PEREREQUA**
Já tanta gente com ideias largas... Onde moram?

**JOSEPHA**
Nós estamos todas na mesma casa.

PEREPECA
Ah! Moram juntas?

CARLOTA
Estamos empregadas na mesma casa.

PEREPECA E D. PIPOCA
Empregadas?

THEREZA
Im... impregadas, bissolutamente!

JOSEPHA
Por sinal que os ordenados são bons, mas os patrões são muito exigente.

D. PIPOCA
Que desejam da redação do *Pinta o Sete*?

CARLOTA
Que o *Pinta o Sete* faça o chefão, dá um bastiãozinho[217] na tar da caderneta. Foi por isso que nós nos arranjamos e aqui viemos.

PEREPECA
Mas, afinal, quem são vocês?

(*Música.*)

AS TRÊS
Criadinhas, bem jeitosas

Caprichosas, de veneta

Protestamos furiosas

Não queremos caderneta.

JOSEPHA
Sou copeira melindrosa

Que faz tudo com jeitinho

217 As três criadas querem que o jornal *Pinta o Sete* interceda pela causa delas, as defenda do novo decreto. Ser o bastião de algo ou alguém significa ser defensor de algo ou alguém.

Sou alegre, cuidadosa

Quebro, quebro meu pratinho.

Tudo quebro, quebro, quebro.

Sem ter medo de quebrar.

(*Pausa na música*.)

PEREREca
Você não tem medo de quebrar? As coisas agora estão caras e...

JOSEPHA
(*Falando.*) Ora, seu Perereca, você logo não vê (*Canta.*)

O Patrão vê-me requebrá,

Dá dinheiro pra comprá

(*As três repetem uma copla. Pausa na música.*)

PEREREca
Você tem sorte, porque às vezes os patrões são caloteiros, principalmente quando andam de fraque...

JOSEPHA
Não, comigo não há disso! Eu vou na loja e já sabe, na conta do patrão.

D. PIPOCA
Agora fale você.

CARLOTA
(*Música recomeça.*)

O meu serviço é bem-feito

Eu tudo faço sem manha

A casa arrumo com jeito

Não deixo teias d'aranha

(*Pausa na música.*)

Sim, porque se eu deixá teia de aranha, a patroa dá o estrilo, eu sou obrigada a dá o fora e perco a gorjeta do patrão e por isso.

(*Música recomeça.*)

Teia d'aranha

Não deixo não

Eu faço manha

Com meu patrão

(*As três repetem.*)

PEREPECA
E você, sua bissolutamente?

THEREZA
Bom bacalhau à portuguesa

Peixe, moqueca e bom zoro

Eu na cozinha sou francesa

Eu faço tudo, meu yoyô

Eu sossegada no fogão

O fogo acendo assim, assim (*Com um leque finge que abana o fogo*.)

Porém se acaso o meu patrão

A mim se chega então... pois sim... (*Pausa na música.*)

O sinhô sabe, o patrão é moço, é simpático, bole[218] com a gente, a gente não é de ferro e pra resistir disfarça e põe... (*Fazendo menção de como quem põe lenha no fogo*.)

Lenha no fogo

Da lá, pra cá

Entro no jogo

218 Mexer, provocar. No contexto da música, dá-se a entender que o patrão dessas três criadas abusa sexualmente delas.

Pá! pá! pá! Pá!

(*Fingindo que racha lenha. Todos repetem. Fim da música.*)

**D. PIPOCA**
E esta não diz nada?

**PERERECA**
Diga alguma coisa, reclame, faça coro com as colegas, seja homem.

**LAVADEIRA**
Eu cá não tenho patrões, tenho fregueses, sou lavadeira. Quando vou buscar a trouxa de roupa é que o freguês me olha...

**PERERECA**
Ah! O freguês é que molha a roupa?

**LAVADEIRA**
Qual nada! Me olha assim... com os olhos de jacaré a suspirar...

**PERERECA**
Você passa-lhe o sabão...

**LAVADEIRA**
Quais sabões! Eu olho, amarro a trouxa assim como quem não quer a coisa, carrego com ela o canto:

O suspiro é flor sincera

Que nasce no coração

Aos beijos da primavera

Do amor inda em botão

**PERERECA**
O amor é um brinquedo

Para quem sabe brincar.

**SECRETÁRIA**
Para mim é um segredo

Que ninguém deve contar.

**LAVADEIRA**
Quem ama sempre tem medo

Quer seu amor esconder.

Mas o olhar bem tarde eu cedo

Conta tudo sem querer.

**PERERECA**
Agora pra onde vão?

**AS QUATRO**
Agora?!... Au revuátis!! (*Saem.*)

**PERERECA**
Ninguém dirá que são criadas.

**D. PIPOCA**
Criadas não, empregadas.

**PERERECA**
Mas antigamente as criadas andavam de avental...

**JOSEPHA**
Isso era no tempo que as criadas eram criadas...

**AS TRÊS**
(*Muito alegres.*) Muito obrigadas. (*Saem cantando uma das coplas.*)

**PERERECA**
Mas, D. Pipoca, como eu ia dizendo...

**AMBRÓSIO**
D. Pipoca, tenho comido e bebido à beça.

**PERERECA**
Maldito empata!

**BENVINDA**
D. Pipoca, quem é uma mulher de máscara que anda pintando o sete com os homens? Estão todos intrigados, mas não têm coragem de lhe perguntar.

**TODOS**
Quem é? Quem é?

**BENVINDA**
Olhem, olhem, ai vem ela!

**TODOS**
Quem será? (*Entra uma mulher muito chique com uma meia-máscara, vem perseguida por diversos homens*.)

(*Música.*)

**CONQUISTADOR**
Tire a máscara, por favor.

Lindo rosto deve ter

Tire a máscara, meu amor.

**MISTERIOSA**
(*Fugindo dele.*)

Isso não, não pode ser.

Eu sou a... não, não, não digo

Perde a graça, pode crer.

**CONQUISTADOR**
Eu a sigo, sigo, sigo.

Não me faça mais sofrer!

Quem és tu mulher divina?

Já não sei que mais fazer!

Mas que boca purpurina!

Tire a máscara quero ver!

MISTERIOSA
No mistério ponha o dedo

Se meu prêmio quer ganhar.

Dou-lhe um beijo, por brinquedo

Queira pois adivinhar.

CORO
Graciosa, perigosa!

Deixa ver teu rosto, sim!

Vem beleza, vem formosa!

Diz ao menos, sim, sim, sim!

(*Fim da música*.)

TODOS
Quem és? Quem és?

CONQUISTADOR
Há duas horas que não faço outra coisa senão segui-la! Diga por favor, estou em brasas!

MISTERIOSA
Adivinhe. Eu sou a... re...

PERERECA
Pública!

MISTERIOSA
Com essa senhora não se brinca. Sou a... re...

PERERECA
Misteriosa.

MISTERIOSA
Sou misteriosa, mas não sou trágica. Sou a re...

PERERECA
Vista.

**D. PIPOCA**
Querida amiga, já intrigaste bastante os nossos convidados, podes tirar a máscara e dizer quem és.

**TODOS**
Quem é?

**MISTERIOSA**
Sou a Reclame do *Pinta o Sete*!

**TODOS**
Oh!

**PEREREca**
D. Pipoca, a senhora da propaganda é mais estrangeira que brasileira!

**CONQUISTADOR**
E eu que perdi o meu tempo...

**AMBRÓSIO**
Fizesse como eu: tenho comido e bebido à beça! Viva a D. Pipoca!

**TODOS**
Viva!

**AMBRÓSIO**
D. Pipoca, está aí um dos seus convidados, quer que eu faça entrar?

**D. PIPOCA**
Ah! Já sei! É o trovador de salões. Que entre. (*Entra Chico, com música*.)

**PEREREca**
Maldito acanhamento! D. Pipoca, eu... sim... eu acho-a encantadora, não sou capaz... Se eu pudesse por um cartão dizer-lhe que a amo. Vejamos. (*Escreve.*)

**XANDOCA**
Meu Deus! Será pra mim! (*Lendo.*) Amo-a com o ardor de um louco. Responda-me. Ai meu Deus! Deem-me água, água!

AMBRÓSIO
Não, não beba água. Venha, lá dentro tem comida e bebida à beça!

PERERECA
Guarde discrição.

D. PIPOCA
Discrição? Ah! Sim, eu não digo nada a ninguém da bebedeira do Ambrósio.

PERERECA
Como ela disfarça bem.

EMPREGADA
(*Com uma carta na mão*.) Sr. Chico Sestroso, aqui tem uma carta urgente para o senhor. O portador está esperando a resposta.

CHICO
Uma carta para mim? Isso é algum credor que quer me envergonhar. Obrigado, diga-lhe que está entregue (*Guarda a carta*.)

EMPREGADA
O portador disse que é urgente, disse que não vai sem a resposta.

CHICO
(*À parte.*) Não há remédio... (*Fica indeciso*.)

XANDOCA
Abra a carta, seu Chico, está com medo? Com certeza é alguma intimação.

CHICO
(*Abre a carta, lê e dá um grito*.) Oh! Céus! Será possível?

TODOS
Que foi? Que foi?

CHICO
Eu fico doido! Seu Perereca, leia, leia! Estou cego...

**TODOS**
Mas, que aconteceu?

**PERERECA**
Vocês está é rico, rico, seu Chico!

**TODOS**
Rico?

**CHICO**
Leia, leia, seu Perereca.

**PERERECA**
Atenção. (*Lendo.*) "Ilustríssimo, Sr. Francisco Sestroso, seu tio, Joaquim Sestroso faleceu deixando uma grande fortuna da qual por testamento faz-lhe herdeiro universal. Creio que somente em apólices deixa perto de quinhentos contos. Queira pois ter a bondade de procurar-me no meu escritório à rua da Esperança, 9.308. Amigo, sincero, João Pafúncio."

**TODOS**
Quinhentos contos!

**AMBRÓSIO**
Seu Chico, meus cumprimentos. Quero ser o primeiro a abraçá-lo, bem sabe que sempre fui seu amigo...

**CHICO**
Muito obrigado. Meu amigo... Meu amigo, mas não me emprestou cinco mil reis quando pedi...

**XANDOCA**
Aqui está o homem que eu amo.

**AMBRÓSIO**
Oh! Não diga isso! A minha fortuna está a sua inteira disposição...

**TODOS**
E a minha também!

XANDOCA
Seu Chico, seu Chiquinho... O senhor é o homem maior que existe. A sua voz é admirável, tem um timbre...

PERERECA
De ouro! Até parece a Sarah Bernard... *Voix d'or*[219]!...

XANDOCA
Voador[220], não voa para cima de mim. Sabe que sempre simpatizei com o senhor.

TODOS
E eu, e eu! (*Todos rodeiam Chico, somente Benvinda não se aproxima e parece triste*.)

UM CONVIDADO
Tenho a honra de convidá-lo para jantar comigo amanhã sem falta...

OUTRO CONVIDADO
Seu Chico, o meu prazer será imenso se quiser almoçar comigo amanhã, diga-me onde mora para mandar um automóvel buscá-lo...

CHICO
Eu não tenho casa... moro na rua.

3º CONVIDADO
Não tem casa? Será possível que um homem de tanto talento, com uma voz encantadora... Não consinto semelhante coisa, vai para a nossa casa, vai hoje, no meu automóvel...

CHICO
Muito agradecido, não me confundam...

PERERECA
Que transformação!

---

219 Termo em francês que significa "voz de ouro". Refere-se à atriz francesa Sarah Bernhardt, grande diva finissecular.

220 Trocadilho com a pronúncia de *voix d'or*.

D. PIPOCA
(*A Benvinda.*) Benvinda, então não dizes nada ao seu Chico? Parece triste. Por quê?

BENVINDA
Porque ele agora com certeza não gosta mais de mim. A senhora não vê como está atordoado com tantos convites?

XANDOCA
Tens razão, filhinha. Tu és muito moça e seu Chiquinho precisa de uma mulher de juízo para guiá-lo. Não é, Chiquinho?

CHICO
É, minha senhora, por isso já escolhi...

XANDOCA
Quem é?

CHICO
D. Xandoca...

XANDOCA
Eu? Oh! Ventura! Ventura! Não? Chiquinho! Chiquinho!

CHICO
Espere, D. Xandoca, ainda não terminei...

XANDOCA
Fale, estou em brasas.

CHICO
D. Xandoca, tenho a honra de pedir a mão da sua sobrinha Benvinda.

BENVINDA
Oh! Chiquinho, que felicidade!

TODOS
Muito bem!

XANDOCA
Paciência, fica tudo em casa. Não desespero. Consinto com uma condição...

CHICO
Qual?

XANDOCA
Fazer-me presente de uma baratinha[221]...

CHICO
Dou-lhe até duas, quantas quiser, contanto que eu casa.

D. PIPOCA
Basta uma para gozar o himeneu[222] do meu Perereca.

XANDOCA
Nesse caso... (*Indo a Benvinda*.) Aqui tem a sua noiva. Sejam felizes. Perdão, parece-me que este cartão...

PERERECA
Leia do outro lado: À Pipoca, do Perereca.

BENVINDA
Mais uma desilusão!

PERERECA
Encontrei, finalmente, a grande fantasia que sonhava: a mulher e a serpente.

EMPREGADA
Os números sensacionais acabam de chegar.

221 Expressão corrente na década de 1920 para referir-se aos automóveis que começavam a circular (ver nota 116). Neste sentido, Xandoca consente com o casamento da sobrinha, contanto que Chico lhe presenteie com um carro.

222 Casamento.

D. PIPOCA
Nem de propósito. Vejam a grande fantasia: *A mulher e a serpente*[223].

1ª fase: *A tentação*: A cena representa uma grande cortina transparente, onde se destaca uma mulher envolta num molho de serpentes.

(*Entra uma bela mulher envolta em gazes deixando antever as formas provocadoras e um homem vestido de serpente, fantasia verde de lantejoulas ou escamas, feita de maneira que dê a ilusão de uma serpente.*)

MULHER
Serpente sedutora,

Não queiras me tentar.

SERPENTE
(*Perseguindo-a.*)

Mulher encantadora,

Sorrindo vais pecar.

MULHER
Foge de mim,

Bela serpente.

SERPENTE
Minha alma sente,

Eu quero sim.

MULHER
Sinto desejo...

que sedução!

SERPENTE
Eu quero um beijo...

223 A partir dessa frase de D. Pipoca, inicia-se a apoteose final da fantasia, ou seja, a música de encerramento "A mulher e a serpente". O número musical tem um caráter alegórico e faz referência à tentação entre Eva e a serpente.

**MULHER**
Que tentação!

**SERPENTE**
O meu olhar te prende,

Não tentes pois fugir.

**MULHER**
Que fogo em mim se acende?

Sem forças vou cair.

Repete o refrão: Foge de mim...

(*A Serpente enlaça a mulher em um longo beijo. Nessa ocasião a cena se transforma, ouve-se o ribombar de trovões.* 2ª fase: *Boreas*[224] *entra furioso, indignado contra o beijo da serpente. Boreas vem vestido de túnica curta, traz asas nos pés e nas costas.*)

**BOREAS**
(*Furioso.*)

Grande Boreas, sou dos ventos

Que se expandem pela terra

As loucuras, meus intentos,

Eu a tudo faço guerra.

Beijo ardente, vil pecado,

Que te espalhas pelo mundo,

Tens sabor adocicado

Mas violento e profundo!

Tua maldade, carrasca

No paraíso inda impera

224 A partir deste momento se inicia a segunda fase da apoteose final, trazendo Boreas, na mitologia greco-romana, o vento que sopra do norte trazendo o inverno. Aqui, ele aparece para castigar a tentação entre a serpente e a mulher.

A lenda conta a borrasca
Dos teus instintos de fera
Oh! Serpente vil, horrenda!
Teus castigo é sem igual!
Ódio, lutas, raiva tremenda!
Sobre a terra em vendaval!
Caia chuva, mil trovões
Dos abismos que os encerra,
Prantos d'almas sem perdões
Em torrentes sobre a terra!

*Rompe a terceira fase da apoteose e cai o pano.*

*Fim do 2º e último ato.*



# ONDE ESTÁ O AMOR?

## *Fantasia em um prólogo e dois atos*[225]

225 A peça *Onde está o Amor?* jamais foi encenada. O manuscrito permaneceu guardado na coleção de Paschoal Segreto no Acervo de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional. Esta é a primeira publicação do texto.

# CENÁRIOS

## *Anteprólogo*

- 1 véu[226]
- 3 bambolinas[227] tomando todo o palco de nuvens

## *Prólogo*

- Bosque: rompimentos[228] e 1 fundo[229]
- Gruta do silêncio: 3 rompimentos, 1 fundo e 1 fundinho[230]
- Apoteose[231]: aurora

---

226 Cortina de qualidade translúcida que cobre a boca de cena, criando uma atmosfera fantasiosa e onírica.

227 Cortina curta presa no alto do palco e que liga uma coxia à outra, cuja função é esconder a equipagem técnica do olhar do público. Também pode ser usada para instalação de cenários, como "céu" ou de "teto". No caso desta peça, a bambolina com nuvens cria o ambiente de céu, ou melhor, do Olimpo, onde se passa o prólogo da peça.

228 Elementos delimitadores das laterais da cena, onde ocorrem as entradas e saídas dos atores, geralmente feitos de madeira e pintados; no caso desse trecho da peça, a pintura deveria sugerir um bosque.

229 Geralmente em tecido ou madeira, é pintado e usado como principal elemento cenográfico; sugere o ambiente de cada ato e encobre todo o fundo da cena.

230 Provavelmente refere-se a um fundo de menor tamanho que fazia composição com o fundo mais amplo, criando a profundidade da gruta.

231 Ápice final de cada ato, em que ocorre, normalmente, uma mudança de cenografia aos olhos do público, a chamada "mutação".

## *1º ato*

◇◇◇

- Salão real: 2 rompimentos e 1 fundo
- Praia: 3 rompimentos e 1 fundo
- Apoteose: a gruta fantástica

## *2º ato*

◇◇◇

- *Boudoir* da Princesa: 1 rompimento e 1 fundo
- Salão exótico: 1 rompimento e 1 fundo
- Salão de jogos e risos: 4 rompimentos e 1 fundo
- Apoteose final em três fases: fantasia alegórica ao amor.

*PERSONAGENS DO PRÓLOGO*

*Amor (travesti)*
*Baco*
*Sonho Mau (Pesadelo)*
*Morfeu*
*Vênus*
*Eufrosina (Graça alegria da alma)*
*Aglaé (Graça brilhante)*
*Thalia (Graça verdejante)*
*Sonho de Noiva*
*Sonho de Esperança*
*Sonho Alegre*
*Coros*

*PERSONAGENS DO 1º E DO 2º ATOS*

*Amor*
*Baco*
*Princesa do Danúbio*
*D. Intriga (caricata)*
*Rei do Danúbio (tipo distraído, antes de falar cantarola)*
*Príncipe Cravo Purpurino*
*Príncipe da Sibila*
*Príncipe da Espada Negra*
*Príncipe do Suspiro*
*Raphael (pintor)*
*2 Guardas*
*Coros*

# *Prólogo*

◇◇◇

Sinfonia da Orquestra[232].

(*Ao levantar o pano, a cena está envolta em nuvens cinzentas, que pouco a pouco se tornam azuis; aparece, vagarosamente, um bosque frondoso; no galho de uma árvore, uma grande aranha tece uma teia que vai crescendo vagarosamente. Durante isso, ouve-se ao longe canto de pássaros, é um coro que pouco a pouco se aproxima. Ao cair da tarde, o Amor anda correndo de um lado para outro, como quem quer fugir. De todos os lados da cena entram ninfas que rodeiam o Amor. Música.*)

232 As fantasias, assim como os demais gêneros do teatro musicado, são caracterizadas pela marcante presença da música ao vivo e orquestrada. É a orquestra que guia toda a cena, adicionando atmosfera aos acontecimentos, além de acompanhamento para as canções.

*Coro das Ninfas, Amor, Vênus, Baco, Eufrosina, Agláe, Thalia, Coro de Sonhos, Sonho de Noiva, Sonho de Esperança, Sonho Alegre, Sonho Mau, Noite, Morfeu, Aurora*

**CORO DAS NINFAS**

Nesta floresta frondosa

As auras passam suaves,

O colibri beija a rosa

Alegres cantam as aves.

**VÊNUS**[233]

Nesta alcatifa[234] de flores

Vem sorrindo adormecer

Esquece mágoas e dores...

**AMOR**

Não, não, não pode ser.

Estou muito aborrecido,

Não me posso distrair,

Num caso decidido,

Eu daqui quero fugir. (*Procura fugir.*)

**NINFAS**

(*Perseguindo o Amor.*)

Amor gentil, brejeiro,

Meu coração palpita,

Sou tua, vem ligeiro

Minha alma freme e grita.

---

233 Deusa romana do amor e da fertilidade, corresponde à Afrodite na mitologia grega. É a mãe do Amor, ou Cupido, tipicamente representado por um menino alado com arco e flecha.

234 Grande tapete que encobre todo o chão.

Um beijo sem demora

Queremos já fruir.

**AMOR**

Não estou disposto agora

Fugir, fugir, fugir. (*Foge das ninfas que o perseguem.*)

(*Fim da música.*)

**AMOR**

Deixem-me, deixem-me! (*A Vênus.*) Por que queres que eu fique aqui escondido e cercaste com essa gente todas as saídas?!

**VÊNUS**

Tu bem sabes que Júpiter[235] está furioso e quer castigar-te.

**AMOR**

Castigar-me, por quê?

**VÊNUS**

Porque, além de muitas outras travessuras... Brincas demais com as ninfas.

**AMOR**

Que tem isso?

**BACO**[236]

(*Que tem estado escondido atrás de uma árvore ou de outro lugar qualquer, mostra só a cabeça.*) Tem muita coisa, acho que Júpiter tem razão; porque brincando, brincando vais enchendo as raparigas.

**VÊNUS**

Enchendo de quê?

**BACO**

(*Aproximando-se.*) De pancada.

---

235 Rei dos deuses; Zeus na mitologia grega.

236 Deus do vinho, das festas, do teatro; Dionísio na mitologia grega.

**AMOR**
Ora, pancada de amor não dói.

**BACO**
Não dói, mas tenho visto algumas caras bem estragadas.

**AMOR**
Para que não se queixem mais do mim, eu que vou deixá-las em paz. Escondido aqui é que não fico, não fico! (*Quer fugir, Vênus pega-lhe na mão.*)

**VÊNUS**
Anda cá, meu filho, escuta.

**BACO**
(*Pegando-lhe na outra mão.*) És amigo de tua mãe?

**AMOR**
Sabem que mais? Não me aborreçam, deixem-me. (*Empurra-os.*)

**BACO**
Que menino malcriado! Se fosse meu filho...

**VÊNUS**
(*A Baco.*) Baco, vá chamar Mercúrio[237] para nos ajudar a convencê-lo.

**BACO**
Mercúrio não tem tempo para isso; anda perseguindo uma sílfide[238] inglesa que tem pintado o sete na terra. Amor, tem paciência, acalma-te, porque por tua causa, Júpiter anda de mau humor, decretou a parcimônia nas bebidas e eu ando morto de sede.

**AMOR**
Vai à fonte.

237 Deus da comunicação; Hermes na mitologia Grega.

238 Seres mitológicos que reinam os ares, tais quais as fadas (ver nota 161).

BACO

À fonte? Isso é bom para Margarida. (*Cantarola, Margarida vai à fonte*[239].)

AMOR

Não estou para graça! (*Ouve-se o coro das Graças*[240].)

BACO

Por isso mesmo vou chamá-las. (*Vai ao fundo e acompanha as Graças. Música*.)

BACO

(*Apresentando as Graças ao Amor.*)

As Graças bem louçãs[241]

Sorrindo a bizarria

Alegres, folgazãs[242]

Gracejam todo o dia.

GRAÇAS

Da beleza o domínio brilhante

Sustentamos com grande fulgor

Nosso corpo gentil, palpitante

Tem encantos, despertam amor.

EUFROSINA

(*Alegria da Alma*.)

Dores, tristezas, tudo se acalma

Tenho os encantos do paraíso

Sou alegria que nasce n'alma

Flor da beleza, flor do sorriso.

---

239 Canção popular portuguesa, em voga no período da peça.

240 Três deusas irmãs, filhas de Zeus: Aglaia (deusa do esplendor), Eufrosina (deusa da alegria) e Talia (deusa da prosperidade).

241 Belas, bem-enfeitadas.

242 Cheias de alegria.

**AGLAÉ**

(*Alegria Brilhante.*)

Do grande reino sou a mais bela

Feita de aromas e poesias,

Tenho mais brilho, sou uma estrela

Das filigranas[243] da fantasia

**THALIA**

(*Alegria Verdejante.*)

Tenho ademanes[244] de borboleta

Que cresta[245] as asas beijando a luz,

Eu sou a Graça, flor do poeta,

Que canta e chora e sempre seduz.

(*Fim da música.*)

**AGLAÉ**

Amor, Amor! (*Persegue o Amor.*)

**EUFROSINA**

Que tens?

**THALIA**

Que tristeza te acabrunha a alma? (*Todas perseguem o Amor.*)

**AMOR**

Sosseguem, não me aborreçam!

**VÊNUS**

Estás insuportável!

---

243 Trabalho ornamental com fios de ouro, prata ou cobre, para criação de padrões vazados em joias. No sentido figurado, refere-se a algo com grande ornamentação e detalhamento.

244 Palavra de original espanhola, "ademán", equivale a dizer que tem movimentos de borboleta.

245 Queimar.

BACO

Tu bem sabes que o Amor não obedece a razão. (*A cena escurece.*)

VÊNUS

Ainda bem que a noite se aproxima. Morfeu[246] vem em meu auxílio.

(*Aparece a Noite em um carro guiado por dois cavalos pretos e mochos[247]; um vasto manto matizado de estrelas a envolve da cabeça aos pés. O crepúsculo a precede empunhando uma tocha. A cena escurece e se transforma. O bosque desaparece, só ficando a árvore com a teia de aranha que se transforma em um berço ou rede onde o Amor se recosta. Pouco a pouco aparece uma gruta silenciosa: vagarosamente, clareia, vê-se o Sono, tendo em uma das mãos um dente e na outra uma cornucópia[248]. Morfeu, filho do Sono e da Noite, aparece voando nas asas de borboleta, tendo na mão uma papoula[249].*)

(*Os Sonhos, filhos do Sono, dormem dispersos aqui e acolá, sobre papoulas em redor de um leito de flores. A orquestra executa uma música suave. Os Sonhos despertam. Grande bailado e efeitos de luz. Música.*)

CORO

Nas nuvens da fantasia

A noite vem nos conquistar,

É destino noite e dia

Viver, cantar, dormir, sonhar.

CORO DOS SONHOS

Nesta vida descuidosa

Entre flores e matizes

Voam todos cor de rosa

Sobre o riso bem felizes.

246 Deus dos sonhos.

247 Animal que sofreu algum tipo de mutilação. Embora normalmente o termo esteja atrelado à mutilação de chifres em bois e touros, no caso dos cavalos, refere-se à mutilação da orelha.

248 Vaso em formato de chifre que simboliza a abundância.

249 Flor de onde se extrai o ópio, um dos símbolos que o Sono carrega na mitologia greco-romana.

**SONHO DE NOIVA**

Digo à virgem, com candura;

Dorme, chega a madrugada,

Sonha sempre és amada;

Bem mereces, virgem pura.

**SONHO DE ESPERANÇA**

Com as asas da esperança

Eu varro d'alma a penumbra;

Sou a ilusão que não cansa,

Que nasce, cresce e deslumbra.

**SONHO ALEGRE**

Quando a velha romanesca,

Dorme alegre e descuidosa,

O Seu Sonho é cor de rosa,

Mas é cara e bem grotesca.

(*Grande barulho no interior: forte na orquestra. Surge o Sonho Mau que fica ao centro da cena e abre as asas. Todos se assustam e ficam como que receosos.*)

**SONHO MAU**

Quando estendo minhas asas

Eriça o povo o cabelo

Corações ficam em brasas

Com terror do pesadelo.

Eu do pobre faço rico

E do rico faço pobre

O pobre cala o bico

E o rico chora seu cobre.

Eu da magra faço um pote

E da gorda faço espicho

Da donzela uma *cocotte*

Da *cocotte*, faço um bicho.

Faço tudo de repente

Pois o tempo pouco logra

Da velha faço serpente

Da serpente eu faço a sogra.

No marido, bem amado

faço dor de cotovelo

Oh! Que sonho, diz, coitado!

Santo Deus! Que pesadelo!

(*Enquanto o Pesadelo recita, todos cochicham e olham-no com antipatia.*)

(*Pausa na música*.)

BACO

Esse Pesadelo é mau, é mau... Ele me fez uma, que nunca mais esqueço...

TODOS

Que foi? Que foi?

BACO

(*Malicioso*.) Foi... não, não conto... tenho vergonha...

(*Música retorna.*)

TODOS

Fora, fora o destemido

Fora, fora o Sonho Mau

Sai daqui, grande atrevido

É fugir que levas pau.

(*Fim da música. Todos avançam para o Pesadelo. Morfeu aproxima-se furioso, bate com a papoula nos personagens, que adormecem na posição em que estiverem. Durante isso, os Sonhos saltitam ligeiros abrindo as asas em volta dos*

*personagens adormecidos que mostram nas fisionomias expressões adequadas aos sonhos que os rodeiam. O Pesadelo abre as asas ao redor de Baco que se move em atitudes cômicas. Música.*)

**MORFEU**

Silêncio! Não façam isso

Pois quem manda aqui sou eu

Eu não quero aqui derriço[250]

Nos domínios de Morfeu

Durmam todos que é serviço

Eu não quero aqui sussurro;

E se fazem reboliço,

Tudo acabo com um murro[251].

(*Todos adormecem menos o Amor, que finge dormir recostado na rede.*)

**MORFEU**

(*Ri satisfeito.*) Ah! Ah! O meu triunfo é completo, todos dormem. (*Aproxima-se do Amor e observa-o.*) Este nem ao menos esperou que eu o tocasse... o Amor... e dizem que é forte... forte sou eu, e a prova aí está! (*Ri alegremente e sai acompanhado da Noite e dos Sonhos, menos do Sonho Mau que continua junto de Baco. A orquestra continua a tocar em surdina. O Amor levanta-se, cautelosamente, e observa a cena.*)

**AMOR**

(*Imitando a gargalhada de Morfeu.*) Ri, ri à vontade, mas lembra-te que ao Amor ninguém engana. Fizeste bem em adormecer todo o Olimpo porque assim fujo sem dificuldade. (*Indo perto de Vênus.*) A Mamã também dorme. (*Olhando para Baco.*) Dorme, que eu velo sedutora imagem... (*Ri-se.*) E agora, até a vista... vou invisível cair no mundo!

250 Aborrecimento.

251 As três peças cômicas aqui apresentadas contêm cenas de murro, pancadaria, briga física ou, ao menos, falas que aludem ao conflito. A pancadaria era um elemento recorrente em peças cômicas desde a época clássica.

(*Desaparece em um voo. A orquestra toca um número de música descritiva. A cena vai clareando, a lua desaparece, a Noite retira-se de cena.*)

**BACO**
(*Sonhando.*) Ai! Ai! Socorro! Socorro! (*Aos gritos de Baco todos despertam assustados. Pesadelo sai.*)

**VÊNUS**
Que foi! Que foi!

**TODOS**
Que aconteceu?

**BACO**
(*Despertando e apalpando o corpo.*) Ufa! Felizmente não me falta nada, estou inteiro, completo?

**VÊNUS**
Que foi?

**BACO**
Sonhei que era um torrão de açúcar (*Risos.*) e vocês umas formiguinhas assim...

**TODOS**
(*Com ironia.*) Ora...

**BACO**
Ora, ora, se vocês fossem açúcar e eu formiga... talvez não dissessem ora, ora...

(*Todos riem.*)

**VÊNUS**
Silêncio! Desponta a Aurora.

(*Música.*)

(*A Aurora desponta em um carro arrastado por Pégaso*[252]*, espalhando uma chuva de rosas. Ouvem-se os cantos dos pássaros e do galo; passarinhos e borboletas esvoaçam.*)

**CORO**

Salve! Salve! Aurora dourada!

És rainha da luz que fascina:

Foge é noite da luz ofuscada;

Vibras na alma tua lira divina.

**AURORA**

No meu manto de luz radiante

Escondo os sonhos e a noite estrelada

Surge o dia e o sol palpitante

Beija a terra sorrindo encantada

(*Fim da música.*)

**VÊNUS**

Onde está o Amor? (*Todos procuram.*) Com certeza fugiu!

**TODOS**

Onde está o Amor? Fugiu! Fugiu! Que tristeza! Sem o Amor não podemos viver. (*Choram.*)

**VÊNUS**

Não chorem. Baco vai buscá-lo.

**BACO**

Isso agora... não vou; estou muito cansado, e depois não tenho asas...

**VÊNUS**

Monta no Pégaso.

252 Cavalo alado da mitologia grega.

**BACO**
No Pégaso... e se eu cair? Bem sabes que não sou seguro das pernas nem da cabeça.

**VÊNUS**
Não importa, vai buscar o Amor. Não podemos viver sem a sua alegria. (*A Baco segurando-o.*) Monta no Pégaso.

**TODOS**
Sim, sim vai buscar o Amor!

Baco, parte sem demora

**BACO**
Tenho sede, quero um trago.

**TODOS**
Anda, Baco, vai-te embora.

**BACO**
Oh! Raparigas eu pago,

Ir à cavalo sem vinho?

Só por castigo, Senhor!

**TODOS**
Ande, segue teu caminho,

Traz aqui o nosso Amor. (*Empurram Baco e o ajudam a montar.*)

**BACO**
Pelas orelhas de Baco,

Ele tem que obedecer,

Mesmo que seja em um saco

O Amor, hei de trazer.

**TODOS**
Anda, Baco, vai-te embora

Já, já, já!

**BACO**
Eu quisera vinho agora...

**TODOS**
(*Rindo às gargalhadas.*)

Ah! Ah! Ah!

Grande balbúrdia.

*Fim do Prólogo.*

# *1º ato*

## 1º QUADRO[253]

*Coro do Reino, D. Intriga, Rei, Baco & Guarda*

(*Palácio do Rei: Grande Salão ricamente ornamentado. Ao levantar o pano, diversos personagens espreitam por todos os lados do salão. Música.*)

**CORO**
Shiu! Shiu! Shiu! (*Todos põem o dedo indicador diante do nariz, indicando silêncio.*)

Atenção, tudo tranquilo!

Procuremos já saber

Porque guardam em sigilo

E não querem nos dizer.

(*Entra D. Intriga.*)

253 Não há indicação de cenas nesta peça.

Eis que chega e D. Intriga

E tem ares de mistério,

Venha depressa e nos diga

O que há de grave e sério?

**D. INTRIGA**
(*Misteriosa.*)

Shiu! Shiu! Shiu!

Falem baixinho,

Guardem segredo;

Há no caminho

Um grande enredo.

(*Fim da música.*)

**TODOS**
Que há, D. Intriga?

**D. INTRIGA**
Grande novidade! Raphael, o pintor, foi expulso do palácio! Percebem?

**TODOS**
Por quê? Por quê?

**D. INTRIGA**
Porque eu disse a S. Majestade que ele fazia a corte à Princesa, percebem?

**TODOS**
E Princesa, que disse?

**D. INTRIGA**
Nada, por quê, ela não sabe; e mesmo que o saiba não se incomodará com isso. (*Com ar de desprezo.*) Um mísero pintor?! O Rei está furioso, percebem?

**TODOS**
Por quê?

**D. INTRIGA**
(*Indo espreitar por todos os lados.*) O Ministro da Fazenda vai ser demitido, porque não poupa fazenda e dá cabo do orçamento; o Prefeito vai sair porque a municipalidade não tem dinheiro para terminar as obras da cidade. Na nova eleição não haverá batota[254]. O jogo vai ser regulamentado. O nosso Rei está ficando cada vez mais esquecido...

**TODOS**
Que horror!

**D. INTRIGA**
(*Indo espreitar novamente.*) Há uma grande novidade, eu vi...

**TODOS**
Que viu? Que viu?

**VOZES DO INTERIOR**
Atenção! El-Rei!

**D. INTRIGA**
(*Assustada.*) Silêncio! El-Rei! Que raiva, nem pude contar! (*Todos esperam o Rei, o cortejo do Rei se aproxima. Música.*)

**REI**
Vassalos devemos saudar

O povo que sabe sofrer

Jurando sua terra salvar

Valentes nas armas vencer.

**CORO**
Saudemos o Rei majestoso

Do belo, imponente país

Saudemos o Rei mais ditoso

254 Fraude.

Do reino o supremo juiz.

O Rei senta-se no trono, todos fazem reverência.

(*Fim da música*.)

**REI**

(*Depois de pensar um pouco como quem procura recordar-se do que vai dizer*.) Começa a audiência.

**D. INTRIGA**

(*Fazendo reverência.*) Majestade, antes de começar a audiência peço-vos alguns minutos de atenção.

**REI**

Podes falar, do que se trata?

**D. INTRIGA**

De um caso grave e extraordinário; eu vi um homem com ares do mistério e com uma taça[255] na mão...

**TODOS**

Uma caça?

**REI**

Uma caça? É algum caçador. Silêncio! Continua.

**D. INTRIGA**

Vou contar a Vossa Majestade o que vi. Eu estava nas margens do Rio quando vi um homem e um cavalo...

**REI**

(*Sorrindo.*) Um homem e um cavalo, que coisas extraordinárias! (*Cantarola*.)

---

255 Dionísio, ou Baco, é conhecido por ser o deus do vinho (ver nota 235) e, desde o prólogo, está sempre em busca de bebida, por isso a taça na mão. O fato de as personagens compreenderem "caça" em vez de "taça" gera um efeito cômico, devido ao caráter exasperado do Rei. Quando se infere que Dionísio é um caçador, o reino se assusta.

**D. INTRIGA**
Extraordinárias, sim, Majestade. Um homem e um cavalo diferentes dos nossos.

**REI**
Diferentes dos nossos?! (*Cantarola*.)

**D. INTRIGA**
(*Confidencial.*) O homem tem chifres... e o cavalo tem asas.

**REI**
(*Rindo-se*.) Homem com chifres... é possível. (*Cantarola.*) Mas cavalos com asas, ainda não vi, continua...

**D. INTRIGA**
O homem, logo que se apeou do cavalo, caminhou cautelosamente, como quem está à procura de alguma coisa.

**REI**
Falaste com ele?

**D. INTRIGA**
Não Majestade, foi ele quem falou comigo.

**REI**
Que te disse?

**D. INTRIGA**
Perguntou-me se tinha visto o Amor.

**REI**
(*Rindo-se*.) Com essa cara! Ah! Ah! Ah!

(*Todos riem.*)

**D. INTRIGA**
(*Furiosa.*) Há outras muito piores! Percebem?

**REI**
E depois?

D. INTRIGA
Perguntou-me em que país estava, se havia vinho. Apontei-lhe uma taverna.

REI
Para quê?

D. INTRIGA
Para que bebesse, porque bebendo contará o que veio aqui fazer. Segui-o de longe... ele mandou encher a taça, bebeu, e, falando sozinho, encaminhou-se para aqui. Entrou olhando cautelosamente para todos os lados, os guardas quiseram prendê-lo, mas eu não consenti. Ele entrou e percorreu diversos aposentos, olhando debaixo de todos os móveis, abrindo armários e quando ele entrou para antecâmara[256] de vossa Majestade, fechei a porta à chave. (*Mostra a chave.*)

REI
Por quê?

D. INTRIGA
Porque deve ser um inimigo de vossa Majestade. Talvez um assassino, um espião.

REI
Entregue a chave; vão buscá-lo. (*Saem dois guardas.*)

(*Música.*)

CORO
(*À meia-voz, como que cochichando.*)

O fato original

Nós vamos já saber:

Se o caso for um mal

A guerra vamos ter

Grande movimento de curiosidade, Baco entra com dois guardas.

256 Em palácios e mansões, é o cômodo que antecede o quarto.

**D. INTRIGA**

Eis aqui o sacripanta[257]

Que no reino apareceu

É talvez um intrigante

Diga já, que aconteceu?

**BACO**

Mas não façam tanta grita

quem se agita

Tudo caminha ao redor

que calor

Porém, que gente esquisita

que me fita:

Digam todos, por favor

o Amor?

Do Olimpo ele fugiu

e mentiu

Veio ele cá pra baixo

sem despacho;

Eu segui o seu caminho:

estou sozinho.

Digam todos por favor:

o Amor?

(*Fim da música*.)

**REI**

Tem cara de doido.

257 Patife.

**D. INTRIGA**
Isso é disfarce, Majestade. (*A Baco.*) Fale, diga depressa que é?

**BACO**
Donde saiu este camafeu[258]? (*Todos riem.*)

**REI**
Ele tem graça!

**BACO**
Não senhor, não é cachaça. (*Mostra a taça.*)

**D. INTRIGA**
É fingimento, cuidado, Real Senhor, talvez seja veneno.

**BACO**
De veneno precisas tu, carcassa.

**D. INTRIGA**
(*Furiosa.*) Carcassa!

**BACO**
Dizê-la onde está o Amor?

**REI**
Este homem não tem nada de extraordinário. É um homem como outro qualquer.

**D. INTRIGA**
Peço perdão, Majestade. (*Vai junto de Baco e pega-lhe nos chifres.*) Repare! Repare! E isto?!

**BACO**
(*Rindo-se.*) Tira a mão daí, não me faça cócegas (*Todos vão ver os chifres de Baco.*)

**REI**
Quem és tu? Como te chamas?

258 É um tipo de joia esculpida em relevo. Ao referir-se à D. Intriga como uma joia, Baco está sendo irônico, visto que a personagem é, segundo as descrições, feia.

**BACO**
Sou Baco, o grande Baco!

**REI**
Dize quem és e como vieste aqui parar.

**BACO**
Eu não parei; foi Pégaso que me jogou aqui! Grande animal!

**D. INTRIGA**
Ouviu, Real Senhor? Ele não veio só; deve ser uma quadrilha, ou talvez um exército municiado e armado...

**BACO**
(*Virando a taça.*) Desarmado, desarmado estou eu.

**REI**
Onde está o teu companheiro?

**BACO**
Voou, deve estar nas nuvens.

**TODOS**
Nas nuvens. (*Riem.*) Ah! Ah! Ah!

**BACO**
Nas nuvens sim, se não lhe cortaram as asas.

**D. INTRIGA**
Deve se referir ao cavalo que vi.

**REI**
Vão procurar o tal cavalo, que o tragam aqui morto ou vivo. (*Saem dois guardas.*)

**BACO**
Pobre Pégaso, vai ficar desasado...

**D. INTRIGA**
Majestade, seria talvez mais acertado pôr este homem a ferros... Assim, talvez ele confesse o que veio aqui fazer.

**REI**
Bem lembrado. Prendam este homem e ponham-no a ferros.

**BACO**
Eu é que bebi e eles é que estão bêbados. (*Dá uma gargalhada.*)

**REI**
Prendam este homem. (*Dois personagens se apoderam de Baco. Nesta ocasião entram, muito assustados, os dois guardas que saíram à procura do cavalo.*)

**GUARDA**
Majestade! Majestade!

**D. INTRIGA**
Encontraram o cavalo?

**REI**
Depressa expliquem-se. Já não me lembro do que se trata.

**GUARDA**
Estávamos procurando o cavalo nas nuvens...

**REI**
Procurando cavalo nas nuvens?! Está doido, prendam-no.

**GUARDA**
Majestade, procuramos nas nuvens porque D. Intriga diz que o cavalo tem asas.

**REI**
Ah! Sim, sim... agora me lembro. Está solto. Continua.

**GUARDA**
Olhamos para o mar e vimos...

**TODOS**
O quê? O quê?

**GUARDA**
Uma grande embarcação que se dirige para aqui.

**REI**
Que tem isso?

**D. INTRIGA**
Ah! Majestade! Eu bem disse, esse homem é um espião.

**REI**
Espião? Prendam-no.

**TODOS**
Vamos castigá-lo (*Todos se dirigem a Baco, ameaçadores.*)

**BACO**
(*Desprendendo-se dos guardas.*) Isso é comigo? Esperem que eu vou ver esta valentia. (*Avança para eles.*) Entro neste jogo e de cabeça.

**TODOS**
(*Recuam levantando os braços e gritando.*) Camarada! Camarada!

**BACO**
Sim, Senhor, que povo valente! (*Dá uma gargalhada.*)

**D. INTRIGA**
Se Vossa Majestade permitir, eu, depois de vê-lo algemado, me encarrego de guardá-lo noite e dia até a hora em que seu corpo for deitado às feras.

**BACO**
Para ser deitado as feras basta que me deitem contigo.

**REI**
Por hora prendam-no. Levem-no para o salão da meia-noite. (*Dois guardas se aproximam de Baco.*)

**BACO**
Ora que espiga, se ao menos vocês me dessem jeropiga[259]...

259 Bebida alcóolica tradicional portuguesa à base de uva doce.

**REI**
Mandem preparar as armas e o exército para acudir ao primeiro sinal. Avisem a Princesa do que se passa. E agora, marchemos ao encontro do inimigo.

(*Música. Grande marcha.*)

**REI**
Venham velhos, crianças, gigantes,

A batalha talvez a começar,

Corram todos valentes, vibrantes

O inimigo da terra expulsar.

**CORO**
Defendamos com grande valor,

Nosso Rei e bandeira de glória

E cantemos com grande fervor

Nosso hino de grande vitória.

(*Todos percorrem a cena em grande marcha e ao som da música; faz-se a mutação. Fim da música.*)

## 2º QUADRO

*Princesa, D. Intriga, Rei, Guarda, Coro do Reino, Coro dos Viajantes, Príncipe da Sibila, Príncipe da Espada Negra, Príncipe Suspiro & Príncipe Cravo Purpurino, Amor*

(*A cena representa uma praia. Vê-se o mar e uma embarcação ornada de flores, em cujo interior há lâmpadas elétricas que, de quando em quando, se iluminam, mudando o colorido das flores. Ouve-se a música da marcha dos soldados do Rei que se aproximam. Entram soldados, mulheres, D. Intriga, o Rei e a Princesa, todos armados em guerra.*)

(*Música.*)

**PRINCESA**
É chegado o momento da guerra,

Batalhemos por nosso país;

Revolvamos o céu, toda a terra

E façamos o povo feliz.

(*Coro repete. Fim da música.*)

**D. INTRIGA**
Salve a nossa querida Princesa! Salve ao nosso grande soberano!

**TODOS**
Salve! Salve!

**REI**
Obrigado, meus fiéis súditos. Deixem-nos desembarcar e preparemos tudo para castigá-los sem piedade.

**D. INTRIGA**
Majestade, peço que não vos esqueceis do infame que me insultou. Esse miserável espião deve ser o primeiro a sofrer.

**REI**
(*Procurando lembrar-se.*) Mas de quem falas?

**D. INTRIGA**
Do homem, do cavalo.

**REI**
Ah... Ah! Sim, sim... já não me lembrava.

**D. INTRIGA**
(*À parte.*) Eu bem digo que ele esta com o miolo mole.

**GUARDA**
(*Que tem estado observando a embarcação.*) Majestade! Majestade! Desceu um tripulante, quereis que dê sinal de fogo?

**REI**
Sim! Que não desembarque ninguém.

**D. INTRIGA**
(*Tremendo de medo.*) Ma... ma... jes... tá... de... Ma... ma... jestade... e se eles... re... res... pon... derem... esta... remos to... todos mortos.

**PRINCESA**
(*Suspira.*) Morrer, que felicidade!

**D. INTRIGA**
Felicidade, morrer?! Oh! Princesa! Morrer na flor dos anos! Deus me livre! E o meu sonho? Não, não Princesa!

**PRINCESA**
Meu pai, mande dar sinal de fogo.

**D. INTRIGA**
Princesa, tenha piedade dos meus vinte e oito anos!

**TODOS**
(*Dando uma gargalhada.*) Vinte e oito anos, que coragem!

**D. INTRIGA**
Vinte e oito, sim, se quiserem mostro a minha certidão de idade. Majestade, seria melhor dar um tiro de pólvora seca para saber se são inimigos.

**PRINCESA**
Tu já dissestes que são espiões...

**D. INTRIGA**
Eu disse?! Ah! Sim, sim disse, mas me enganei. Talvez sejam viajantes que nos venham visitar.

**REI**
Senhores, aceitam o alvitre[260]?

260 Conselho.

**TODOS**
Sim, sim Majestade.

**REI**
Então, deem o sinal. (*Ouve-se um tiro. D. Intriga muito assustada esconde-se. A embarcação se aproxima e fica ao centro da cena. O Amor vem pousado à proa. Vê-se no tombadilho*[261] *um dos príncipes empunhando um grande estandarte branco.*)

**TODOS**
Bandeira branca! Bandeira branca! Paz! Paz!

**D. INTRIGA**
(*Corre ao meio da cena muito entusiasmada.*) Majestade! Eu bem disse que eram amigos! Amigos! Percebem!

**TODOS**
Amigos... Ah! Ah! Ah! (*Riem-se e fazem troça de D. Intriga.*)

**REI**
Silêncio! Preparem-se pra receber os viajantes! (*Todos se colocam dos lados da cena, formando alas. Do centro da nau descem: O Príncipe Suspiro, o Príncipe da Sibila, o Príncipe Cravo Purpurino, o Príncipe da Espada Negra e muitos tripulantes. Todos empunham bandeirinhas brancas. Amor adeja*[262]*, jogando pétalas de flores que formam uma chuva. Música.*)

**CORO DOS VIAJANTES**
A nossa vista não falha

Quer na terra quer no mar.

Nossas armas de batalha

Não vos devem alarmar.

**AMOR**
Muito bem fiz em fugir

261 Parte alta localizada no posterior do navio, de onde, tradicionalmente, o capitão comandava.

262 Movimento das asas que permite o voo.

Neste reino vou pousar

Este povo divertir

E depois, voar, voar.

**PRÍNCIPE DA SIBILA**
Salve! Princesa querida!

**PRÍNCIPE CRAVO PURPURINO**
Recebe os nossos louvores.

**PRÍNCIPE DA ESPADA NEGRA**
Que teu caminho na vida

**PRÍNCIPE SUSPIRO**
Seja sulcado de flores.

(*Grande entusiasmo de todos, principalmente de D. Intriga. Fim da música.*)

**PRÍNCIPE DA ESPADA NEGRA**
Salve! Grande Rei, senhor deste reino onde habitam a força e a coragem. (*Apresentando os personagens.*) O Príncipe Cravo Purpurino. (*O Príncipe Cravo Purpurino fez uma grande reverência ao Rei e a Princesa. O Amor contente, saltitante, anda de um lado para outro, ora puxando a orelha de um e o nariz de outro, indo depois brincar com D. Intriga.*)

**D. INTRIGA**
Que lindo! Nem parece um cravo, parece mais uma cravina! (*Solta um suspiro.*) Ai! Ai

**PRÍNCIPE DA ESPADA NEGRA**
O Príncipe da Sibila... (*Mesmo movimento do Príncipe Cravo Purpurino.*)

**D. INTRIGA**
Sibila! Este faz meu coração sibilar[263]. Que encanto!

**AMOR**
Como fiz bem em fugir, isto aqui é muito mais divertido. Esta velha é boa.

263 Produzir som agudo, como um apito ou assovio.

**PRÍNCIPE DA ESPADA NEGRA**
O Príncipe Suspiro, o poeta mais querido e desejado pelas damas de sua corte.

**PRÍNCIPE SUSPIRO**
Ai! Ai! Princesa!

**PRÍNCIPE DA ESPADA NEGRA**
E eu, Príncipe da Espada Negra, te saudamos e declaramos que acedemos[264] ao convite com imenso orgulho.

**D. INTRIGA**
Que belo homem! Musculoso!

**REI**
(*Muito distraído, cantarola.*) Sede bem-vindos...

**PRINCESA**
De que se trata, meu pai?

**REI**
(*Em voz baixa.*) Não sei... não me lembro... o convite... convite...

**PRÍNCIPE CRAVO PURPURINO**
Convite que nos orgulha ainda mais porque a Princesa é encantadora, é... (*O Amor faz-lhe cócegas; rindo-se.*) é... engraçada... Ah! Ah! Ah!

**PRÍNCIPE DA SIBILA**
(*Baixo ao Príncipe Cravo Purpurino.*) Que é isto?! Estás doido? (*Ao Rei.*) Estamos convencidos de que um de nós terá a suprema ventura de receber como prêmio a mão da mais bela princesa do Universo... (*O Amor joga-lhe o capacete no chão. Muito atrapalhado.*) verso... verso...

**PRÍNCIPE SUSPIRO**
Verso? Perdão, verso é comigo. Princesa! Ai! Ai! Princesa! (*Faz diversas momices. Recitando.*)
De longínquas paragens este vate[265]

264 Aderir, aceitar.

265 Poeta.

Vem sonhando, sonhando com quimera[266]

Entre flores, sorrisos... (*O Amor toca-lhe num braço.*)

Não me empate

Oh! Princesa... (*Mesmo jogo do Amor.*)

Que maçada? Não, espera...

**REI**

(*Dando gritos.*) Ah! Ah! Espera, espera...

**PRINCESA**

(*Assustada.*) Que tem, meu pai?

**REI**

Agora, agora é que me lembro. Obrigado! Obrigado! Obrigado por terdes tão gentilmente aceitado o meu convite... minha filha, bem sabes que sofro da cabeça e que de quando em quando a memória me falha e que... (*O Amor faz-lhe cócegas no nariz. Fazendo menção de espirrar.*) falhou... e que... Ah!... que por esse motivo talvez muito breve não possa continuar a reinar. Considerando que... falhou outra vez e que já estás em idade de contrair matrimônio e que... (*Espirra.*)

**TODOS**

Salve!

**REI**

Obrigado! E que deves escolher para marido um jovem belo e vigoroso, resolvi convidar os Príncipes dos reinos amigos para um torneio de jogos, danças e esgrima. Decretei que o Príncipe que vencer esse torneio será teu esposo.

**PRINCESA**

Meu Pai, mas eu não desejo me casar...

**REI**

Silêncio! Considerando que... tenho dito.

266 Aqui equivale a devaneio, fantasia.

**TODOS**

(*Aplaudindo.*) Salve! Salve os Príncipes amigos! Salve aos nossos soberanos!

**REI**

E agora, a caminho do palácio. Mas antes de partirmos, mostremos aos nossos hóspedes a gruta fantástica que é a maior riqueza do nosso país.

**TODOS**

Sim, sim, a gruta fantástica.

(*Bailado. Grande apoteose.*)

*Fim do 1º ato.*

# *2º ato*



## 1º QUADRO

*Princesa, Coro de Damas, D. Intriga, Dama, Raphael, Amor & Rei*

(*A cena representa um rico gabinete de senhor. A Princesa está sentada e diversas damas da corte terminam o vestuário dela. Há em cena um rico biombo e, ao lado deste, uma poltrona com um manto estendido sobre ela. O Amor está perto da Princesa, fazendo travessuras. D. Intriga anda de um lado para outro espreitando e procurando saber o que está atrás do biombo.*)

(*Música.*)

**PRINCESA**

É bem bonito este modelo

talvez me faça mais formosa.

Coloque a fita no cabelo

E no decote aquela rosa.

CORO

Nossa Princesa é tão bonita

Que uma renda ou uma flor

Um alfinete ou uma fita

Não lhe fazem mais favor.

(*Fim da música*.)

D. INTRIGA

(*À parte, espreitando.*) Não há meios, mas eu hei de saber. (*A Princesa.*) Como estais bela, Princesa! Isto é, bela estais sempre, mas hoje vossa formosura perece animada de outro fulgor.

PRINCESA

Lisonjeira! É bondade de teus olhos. (*Para as damas*.) Ainda não terminaram?

DAMA

Sim, Princesa, falta só o manto.

D. INTRIGA

(*Que observa sempre o biombo.*) Permite, Princesa, que seja eu quem o coloque?

PRINCESA

Sim, mas antes dá-me um alfinete. (*D. Intriga tira um alfinete de um porta-alfinetes e o entrega a Princesa.*)

D. INTRIGA

Agora vou buscar o manto. (*À parte*.) Ali há mistério: Ô, se há! (*O Amor segue D. Intriga. Esta pega o manto e espreita por trás do biombo, nesta ocasião o Amor com uma alfinetada espeta-lhe um dedo, D. Intriga solta um grito. Nenhum dos personagens que estão em cena vê porque estão distraídos ao lado da Princesa.*) Ai! que susto!

**TODOS**
Que foi?

**INTRIGA**
(*Disfarçando*.) Nada! Nada, fui eu que piquei o dedo com um alfinete. (*Comprime um dos dedos.*) Ai! Ai! Que dor! (*Geme com exagero*.) Eu bem desconfiava. Perdoa-me, Princesa, mas não posso colocar o manto. (*Gemendo*.) Ai! Que dor! Maldito alfinete! Permite, Princesa que me retire?

**PRINCESA**
Sim, vai mostrar o dedo ao cirurgião. (*Todos sorriem.*)

**D. INTRIGA**
Obrigada, querida Princesa! Ai! Que dor! Vou ao cirurgião. (*Sai gemendo muito forte. Assim que D. Intriga sai todos dão uma grande gargalhada.*)

**PRINCESA**
Que é isso? Não sejam más! Coitada de D. Intriga.

**DAMA**
Princesa, ela merece mais do que isso. É muito má. Se a Princesa soubesse que ela fez... (*Entra uma dama trazendo quatro buquês de flores e quatro cartas em uma salva*[267] *de prata.*)

**DAMA**
Princesa?

**PRINCESA**
Que queres?

**DAMA**
(*Apresentando os ramalhetes e a bandeja.*) Da parte de suas Altezas Príncipe Cravo Purpurino, Príncipe da Sibila, Príncipe da Espada Negra e Príncipe Suspiro.

267 Tipo de bandeja decorativa.

PRINCESA

(*De mau humor.*) Dá-me as cartas e coloca os ramalhetes sobre a mesa. (*Para as damas.*) Podem se retirar. (*Todas saem. Logo que todos saem, a Princesa rasga as cartas sem abrir os envelopes. Nessa ocasião sai de trás do biombo Raphael.*)

RAPHAEL

Obrigado! Obrigado, pela ação que praticaste rasgando estas cartas.

PRINCESA

Ai! Que susto Raphael! Que vens aqui fazer? Meu Deus! Se meu pai soubesse... (*Olha de um lado para outro muito assustada.*)

RAPHAEL

Perdoa introduzir-me no teu gabinete, arriscando a tua reputação e a minha vida. Precisava ver-te, falar-te, e não encontrei outro meio.

PRINCESA

Que loucura! Ninguém te viu?

RAPHAEL

Ninguém! Podes ficar tranquila. E se me viram... que importa morrer, se dentro em breve te perderei pera sempre.

PRINCESA

Perder-me, por quê?

RAPHAEL

Não sabes que no torneio dos jogos só podem concorrer os príncipes e que sou um mísero pintor?

PRINCESA

É por isso que te amo muito, muito. Foi a tua arte, o teu talento que me fascinaram.

RAPHAEL

Adoro-te! (*O Amor tira da mesa um rolo de fita e, brincando, enrola-o e desenrola-o.*) Que farás tu se teu pai quiser obrigar-te a casar com o Príncipe vencedor do torneio? Obedeces?

**PRINCESA**
Obedecer? Nunca, porque te quero muito, muito.

**RAPHAEL**
Meu amor, tenho uma ideia e foi para expô-la que me atrevi a esconder-me no teu gabinete.

**PRINCESA**
Eu também já tenho delineado e escrito um grande plano que te fará vitorioso. Mas expõe a tua ideia, talvez seja mais aceitável.

**RAPHAEL**
O meu plano é muito arriscado e depende da tua coragem e do teu amor.

**PRINCESA**
Duvidas do meu amor?! Não sabes que por ti sacrificarei tudo, tudo.

**RAPHAEL**
Para terminarmos esta situação e ficarmos unidos para sempre, o único meio que temos é fugir. (*Nesta ocasião, o Amor com a fita que tem na mão amarra uma das mãos da Princesa e uma das mãos de Raphael de forma que ele os possa puxar, ora os unindo ora os afastando.*)

**PRINCESA**
Fugir? Não, não (*Afasta-se de Raphael.*)

Tenho receio

Meu coração

Pulsa em anseio.

**RAPHAEL**
Vem em meus braços

Vamos fugir

**AMOR**
Eu nestes laços

Os vou unir

**RAPHAEL**
Meu amor é puro e santo

Vem comigo, vem fruir

**PRINCESA**
Eu também te amo tanto

Mas não posso consentir.

**AMOR**
A brincadeira

Ah! Ah! Ah! Ah!

Vai ser brejeira

De lá, pra cá

Unir depois

Num beijo assim.

(*Puxa pela fita, une as cabeças dos dois, beija-os nas faces e depois de beijá-los desata a fita.*)

**RAPHAEL**
Fujamos pois?

**PRINCESA**
Sim, sim, sim, sim

**RAPHAEL**
Minha estrela fulgurante

**PRINCESA**
És o sol do meu porvir

**RAPHAEL**
Meu suspiro terno amante

**PRINCESA**
Tenho medo de fugir

**AMOR**
O meu desejo

Ah! Ah! Ah! Ah!

Foi gracejo

De lá, pra cá

Unir depois

Num beijo assim.

**RAPHAEL**
Fujamos pois?

**PRINCESA**
Sim, sim, sim, sim.

(*Quando está quase a terminar o terceto, D. Intriga entra pé ante pé e faz sinal para o interior. O Rei aparece acompanhado de diversos personagens.*)

**REI**
Tu?! Que vens aqui fazer? Não te proibi de entrar no palácio?

**PRINCESA**
Perdão, meu pai, fui eu quem o mandei chamar.

**RAPHAEL**
Majestade...

**REI**
Silêncio! Bem sabes que... (*O Amor faz-lhe cócegas nas orelhas. O Rei saco-de a orelha com a mão.*) Sai mosca! Vai ser castigado por sua audácia. Não quero relações com a plebe. Prendam este homem, levem-no para o salão da meia-noite, que seja castigado e... (*Cantarola.*) Tenho dito.

**PRINCESA**
Castigado? Oh! Não! Não! Meu pai, eu o amo...

**REI**
Silêncio! (*Aos guardas.*) Que esperam? (*Sai.*)

D. INTRIGA
Fiz asneira, não sabia que a Princesa o amava (*Baixo à Princesa.*) Sossegue, Princesa, hei de salvá-lo.

(*O Amor rodeia a Princesa, põe a mão sobre a sua cabeça em atitude de proteção. Movimento de saída dos personagens. Mutação.*)

## 2º QUADRO

*Baco, Raphael, Guarda, Outro Guarda, Coro dos Fantasmas, Princesa, D. Intriga & Amor*

(*Na prisão fantástica.*)

(*A cena representa um salão do interior de um castelo em ruínas. Quando levanta o pano, Baco está sentado no chão, brincando com a taça ou outro objeto qualquer, o faz rolar. De quando em quando aparecem figuras exóticas nas paredes.*)

(*Música.*)

BACO
Xiu... Xiu... Xiu... por favor

Expliquem este mistério.

Tudo muda de cor

Isso aqui não é sério.

(*Para as figuras que ora aparecem ora desaparecem.*)

Por que foges? Vem pra cá,

Xiu! Xiu! Olha o caminho,

Não fujas... não vás pra lá,

Tenho sede, quero vinho.

(*Fim da música. Ouve-se barulho de chaves que abrem uma porta.*)

**VOZ MASCULINA**

(*Do interior.*) Por aqui, por aqui.

Entram Raphael e alguns guardas.

**BACO**

(*Vendo-os.*) Onde está o Amor?

**GUARDA**

Oh! Maluco, vai bater a outra porta.

**BACO**

Já bati, estão todas fechadas.

**RAPHAEL**

Pobre Princesa, que será de ti?

**BACO**

Paraty? Onde está?



GUARDA
Chora na cama que é lugar quente.

RAPHAEL
Digam à Princesa que não receio os suplícios e que a morte não me apavora. O meu amor é eterno.

GUARDA
(*A Raphael.*) Conte comigo.

OUTRO GUARDA
Que estás dizendo ao preso? Não sabes que as ordens de S. Majestade são severas?

GUARDA
Eu não disse nada.

OUTRO GUARDA
Vamos, vamos, siga. (*Os guardas saem e fecham a porta. Baco quer impedir que eles fechem a porta e os guardas batem-lhe com ela.*)

BACO
(*Com a mão no nariz.*) Ah! Patifes! Quase que me quebram o nariz. (*Vendo Raphael pensativo*.) Que tem? Não se entristeça, afinal isso aqui não é tão feio como parece.

RAPHAEL
Para o senhor não é nada porque não sabe o que é o amor.

BACO
Não sei quem é o Amor?! Conheço-o perfeitamente e é por causa dele que estou aqui.

RAPHAEL
Ah! O senhor também ama?

BACO
Amar?! Não amo, mas afinal quero-lhe muito bem, é um bom camarada. Mas se apanho aquele pequeno…

RAPHAEL
É doido! Que pena, nem ao menos me resta o consolo de falar do meu amor...

BACO
Fale, fale a vontade. Dê-me notícias dele, onde está?

RAPHAEL
(*Apontando para o coração.*) Aqui.

BACO
(*Muito contente.*) Ah! Ah! Onde? Vem cá, maroto. (*Procura, vira e revira Raphael de um lado para outro.*)

RAPHAEL
(*Achando graça.*) É um doido engraçado.

BACO
(*Procura por toda a parte.*) Ah! Estás brincando comigo. (*A cena fica completamente escura.*)

RAPHAEL
Se pudesse sair daqui...

BACO
Que escuridão, melhor é procurarmos dormir.

RAPHAEL
Deve ser quase meia-noite. Dizem que a essa hora aparecem fantasmas aqui e que alguns presos morrem de medo.

BACO
(*Deitando-se.*) Amor, Amor, a quanto obrigas...

(*Os dois se deitam ou se recostam conforme a disposição da cena. Aparecem diversas figuras todas envoltas em gazes brancas com os braços abertos formando asas. Grande bailado fantástico. Música.*)

CORO DOS FANTASMAS
Ninguém se afoite

Na escuridão

É meia-noite

Blão, blão, blão, blão.

(*Ouvem-se diversos relógios baterem horas.*)

Os fantasmas da loucura

Não vos deixam repousar

Quando chega noite escura

Nos seus véus querem bailar.

(*Os fantasmas dançam ao redor de Baco e de Raphael. Quando está quase a terminar o bailado ouve-se o barulho de chaves que abrem portas, os fantasmas fogem de cena. Fim da música.*)

**D. INTRIGA**
(*No interior.*) Por aqui, por aqui. (*Abre a porta e entra com a Princesa.*)

**PRINCESA**
(*Com os braços estendidos às apalpadelas.*) Raphael! Raphael! (*O Amor também vem com a Princesa.*)

**D. INTRIGA**
Quem tem amor não dorme!

**RAPHAEL**
(*Despertando.*) Não... não é possível. Pareceu-me ouvir a voz da Princesa... Que sonho delicioso! (*Deita-se outra vez.*)

**PRINCESA**
Raphael! Raphael!

**BACO**
(*Levantando-se rapidamente.*) Aqui há coisa.

**PRINCESA**
(*Chamando ansiosa*.) Raphael, Raphael! Responde, meu amor.

**BACO**
Amor?! Onde estás? (*Procura às apalpadelas.*)

**PRINCESA**
Aqui, aqui...

**D. INTRIGA**
(*Que tem trazido uma lanterna e que faz esforços para acendê-la sem conseguir, porque o Amor não deixa.*) Maldita lanterna que não há meios de acendê-la.

**BACO**
Não precisa de lanterna, diga onde estás?

**PRINCESA**
Aqui... aqui. (*Encontra-se com Baco que a abraça.*)

**BACO**
(*Abraçando a Princesa*.) Até que enfim, sós!

**PRINCESA**
Sós, não, D.Intriga, então, a lanterna?

**D. INTRIGA**
Finalmente. (*A cena clareia*.)

**PRINCESA**
(*Vendo Baco e procurando afastar-se*.) Meu Deus! Não é Raphael! Raphael!

**RAPHAEL**
(*Despertando e indo afastar a Princesa dos braços de Baco.*) Não, não é um sonho! Princesa, meu Amor!

**AMOR**
(*Vendo Baco*.) Baco! Ainda bem que estou invisível.

**BACO**
Deixem-me, esse garoto é só meu.

D. INTRIGA

(*Batendo nas costas de Baco.*) Sempre cínico este intrujão[268]!

BACO

(*Deixando em liberdade a Princesa.*) Oh! Velha, não me amoles!

D. INTRIGA

Hei de amolar a faca para te cortarem o pescoço.

RAPHAEL

Perdoa, Princesa, é um pobre doido. Mas que loucura arriscares a vida por minha causa. Foge, foge daqui. Bem sabes que estou perdido para sempre.

PRINCESA

Não tens confiança no meu amor?

D. INTRIGA

Qual amor?! Confiança devem ter somente em mim porque sem o meu auxilio estão perdidos. Amor é coisa que não existe... Pelo menos eu nunca senti.

BACO

Oh! Velha, não te metas nisso, vai para um convento.

PRINCESA

Sim, creio no amor. (*Abraça Raphael.*)

AMOR

E fazes bem, porque só estou aqui por tua causa, para te proteger.

BACO

Creio que ouvi a voz do Amor.

RAPHAEL

Foi a voz do meu coração. (*O Amor rodeia os dois namorados e com a seta ameaça D. Intriga, que faz troça dos apaixonados. Música.*)

268 Impostor, trapaceiro.

**RAPHAEL**
Sente a voz do meu coraçãozinho.

**PRINCESA**
Que ao meu amor ele responde.

**D. INTRIGA**
Pura tolice! Que ilusão!

**BACO**
Ouvi, ouvi mas não sei onde.

**RAPHAEL**
És o meu sol, minha esperança.

**BACO**
A voz do amor aqui soar.

**AMOR**
Oh! Grande ideia! Que vingança

Ao pobre Baco, vais amar.

**D. INTRIGA**
(*Suspirando. Nesta ocasião o Amor toca com a ponta da seta o coração de D. Intriga que parece sentir um choque elétrico.*)

Ai! Ai!

Não sei que sinto

No coração

Por Deus, não minto

Que tentação!

Ai! Ai!

E não se acalma

O meu desejo

Do fundo da alma

Eu quero um beijo...

(*Persegue Baco a quem quer beijar, ele foge dela.*)

PRINCESA

Está doida, D. Intriga?

RAPHAEL

Está doida, com certeza.

BACO

Oh! Mulher, não me persiga!

D. INTRIGA

Tua eu sou, minha beleza.

(*Fim da música.*)

Tu na prisão! Não! Não! Agora quero prender-te, acorrentar-te ao meu coração. (*Abraça-o e quer beijá-lo.*)

BACO

Oh! Velha, deixa-me em paz!

D. INTRIGA

Chamou-me de Velha! Que gracinha! Serei velha, mas meu coração pulsa com o ardor dos quinze anos...

BACO

Fora os que mamaste[269].

PRINCESA

(*A Raphael.*) Neste papel encontrarás todas as explicações do que deves fazer para saíres daqui e sermos felizes. Está tudo bem combinado. (*Entrega-lhe um papel.*)

269 O debate acerca da saúde infantil e da importância da amamentação materna sofreu grandes avanços nas primeiras décadas do século XX, através de médicos como Antônio Fernandes Figueira (1863-1928), que incentivavam o maior tempo de contato da criança com o leite materno. Assim, nessa fala, Baco expressa com ironia que o tempo de vida de D. Intriga é muito maior do que o que ela alega.

RAPHAEL

Obrigado, querida! Dize, que devo fazer? (*Abrindo o papel.*)

PRINCESA

Não, não, não temos tempo a perder, lerás depois.

D. INTRIGA

Oh! Princesa! Bem digo a transformação que se operou em mim. Agora posso dizer que conheço o amor!

BACO

Então dize lá onde está que quero ir-me embora.

D. INTRIGA

Separar-me de ti, joia encantada, nunca, nunca! (*Dá-lhe um beijo.*)

PRINCESA

Deixe de expansões, não temos tempo. Vamos, vamos... (*Ouve-se rumor no interior.*)

RAPHAEL

Silêncio! Fujam, fujam! (*A Princesa e Raphael arrastam D. Intriga que não quer deixar Baco.*)

D. INTRIGA

Raphael, salve o meu Baco, meu amor! (*Atira-lhe beijos.*)

BACO

Livra, que a velha estava com a corda toda.

(*O Amor durante toda essa cena ora brinca com Baco, ora com D. Intriga. Mutação.*)

## 7º QUADRO[270]

*Coro de Jogos e Danças, D. Intriga, Rei, Príncipe Suspiro, Coro dos Cravos, Príncipe Cravo Purpurino, Principe da Sibila & Amor*

(*Rico salão ornamentado com figuras alegóricas aos jogos e às danças. Um rico trono onde o Rei e a Princesa estão sentados. D. Intriga está em cena. Diversos personagens vestidos festivamente circulam pelo palco. Música.*)

**CORO**

Risos, jogos, harmonia

Eis a imagem do prazer

Suspiramos de alegria

Rir, jogar, cantar, viver

(*Fim da música.*)

**D. INTRIGA**

Majestade, pode-se começar o torneio?

**REI**

Que torneio? Ah! Sim, sim pode.

**PRÍNCIPE SUSPIRO**

(*Saltitante, todo mesuras. Suspirando.*) Ai! Ai! Princesa! (*Recitando*.)

270 O salto do segundo para o sétimo quadro é uma característica estranha do manuscrito de *Onde está o Amor?*. Mesmo que a obra tenha sido localizada incompleta (como veremos mais à frente, no fim deste quadro), no manuscrito o 2º e o 7º quadros surgem sequencialmente na mesma página, separados apenas pela palavra "mutação", não havendo, portanto, a possibilidade de que folhas tenham sido perdidas. Outra hipótese plausível, porém, não comprovável, é a de que Guilhermina completaria os quadros faltantes após a confirmação da montagem. Entretanto, as notas periódicas são categóricas ao afirmar que o texto havia sido entregue finalizado. Resta-nos, portanto, considerar que, talvez, tenha sido um erro de datilografia da autora ou do responsável pela transcrição da obra. Uma vez que o quadro anterior finaliza com a Princesa entregando a Raphael um bilhete com o plano por ela elaborado para eles se casarem, faz sentido que o presente quadro seja, em realidade, o 3º quadro, em que Raphael colocaria o plano da Princesa em prática.

Eu não desejo entrar na metafórica

Porque a cena talvez fique patética

Pintor não sou, artista de retórica,

mas adoro e visão calma e poética

Esta prova é talvez fantasmagórica

A vitória quiçá, quase hipotética

Mas te juro de forma categórica

Que minha alma de amor vibra frenética!

Se te vejo, Princesa tão cismática[271]

Aprofundo o meu ser e fico... (*Ilegível.*)

Nesta terra onde habita o mal satírico

Tua fronte de virgem... Flor simbólica (*Gaguejando.*)

Na... dor... não, é talvez...

**REI**

(*Distraído*.) Alguma cólica? (*Todos riem*.)

**PRÍNCIPE SUSPIRO**

(*Furioso.*) Oh! Musa! Oh! Deus, perdoa o velho asnático[272], que não compreende o vate[273]... Fora o poeta, chamou El-Rei de asnático...

**REI**

Está bem, chega. Minha filha, aqui tens a esposo que te serve... (*Pega na mão da Princesa e coloca-a na do Príncipe Suspiro.*)

**D. INTRIGA**

Então, Majestade, que é isso? Ele vos chamou de asnático.

**REI**

(*Furioso.*) Chamou?

---

271 Apreensiva.

272 Palavra derivada de asno, burro.

273 Poeta.

TODOS
Sim, sim.

REI
Então não serve, está preso.

PRÍNCIPE SUSPIRO
Preso!

REI
Para casar com minha filha.

D. INTRIGA
(*Ouve-se o som de música*.)

Não pode ser. Majestade! Majestade! Atenção! O Príncipe Cravo Purpurino!

(*Música.*)

REI
Não poda ser... Ainda não é desta paciência.

(*Entra Príncipe Cravo Purpurino acompanhado de um grupo de mulheres vestidas de cravos purpurinos. Bailado*.)

CORO DOS CRAVOS
Perde a rosa a primazia

O jasmim cresta em ciúmes.

Vence o cravo noite e dia

Expandindo o seu perfume.

PRÍNCIPE CRAVO PURPURINO
Rei de cravo purpurino

que todas as flores rebate.

Nesta batalha eu ensino

como se vence o combate.

**AMOR**
Cravo vermelho, ardente

Emblema da alma e paixão

Abre a corola[274] fremente

Mostra sempre o coração.

O Coro repete e executa marcas adequadas à situação.

(*Fim da música.*)

**TODOS**
(*Aplaudem.*) Bravo! Bravo!

**PRÍNCIPE CRAVO PURPURINO**
Tenho certeza que a vitória será minha, Majestade.

**TODOS**
Sim, sim é o vencedor!

**REI**
A vitória é sua. Minha filha, eis aqui teu esposo, seja feliz!

**D. INTRIGA**
(*Impedindo que o Rei coloque a mão do Príncipe na da Princesa.*)

Majestade, ainda há mais concorrentes.

**REI**
Há mais? Então espere, ainda não é desta, tem paciência minha filha...
(*Cantarola.*)

**D. INTRIGA**
O Príncipe da Sibila!

(*Música. Entra o Príncipe da Sibila ricamente vestido e acompanhado de um grupo de mulheres vestidas de borboletas de diversas cores.*)

**PRÍNCIPE DA SIBILA**
Do meu reino escolhi a Sibila

274 Refere-se ao conjunto de pétalas de uma flor.

Borboleta que a todos deslumbra.

No combate ninguém me aniquila

Deixo todos morrer na penumbra.

**AMOR**

Vaporosas borboletas

Espalha doce ilusão [...][275]

275 Infelizmente, o manuscrito de *Onde está o Amor?* localizado no Acervo de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional encontra-se incompleto. É provável que as folhas subsequentes tenham sido perdidas com o tempo, devido à má conservação. Entretanto, consideramos importante publicar a versão localizada pelo seu ineditismo. Seguindo a convenção ligeira e a estrutura dos quadros e dos cenários, apresentada por Guilhermina Rocha na abertura do texto, podemos inferir qual seriam os acontecimentos seguintes. Após todos os príncipes finalizarem suas apresentações, buscando conquistar a Princesa, é provável que Raphael surgisse e colocasse à prova o plano elaborado pela amada. Os dois então ficariam juntos e felizes para sempre, finalização típica desse tipo de espetáculo. Quanto a Baco e ao Amor, ambos precisariam se reencontrar, para que Baco pudesse levar o Amor de volta ao Olimpo. A apoteose final sugere uma grande alegoria ao Amor, provavelmente envolvendo mudanças de cenário e uma música de encerramento.

# POSFÁCIO

Chegado o fim desta antologia, espero que você, caro(a) leitor(a), tenha conseguido embarcar profundamente em cada uma das histórias que Guilhermina Rocha nos apresenta. Espero também que as teorias e conceitos dramatúrgicos pincelados no ensaio de abertura – por vezes de forma abstrata para quem não está mergulhado na área – tenham sido elucidados pela própria leitura.

Para além do prazer literário, o acesso à obra de Guilhermina Rocha nos permite entrar em contato com a prática teatral de um período sobre o qual restam poucos vestígios, seja pela inexistência de registro audiovisual das obras encenadas, seja pela escassez de documentação fotográfica. É por meio do resgate e apresentação dessas dramaturgias que o teatro produzido no início do século XX no Brasil pode se fazer presente, de alguma forma, através de nossa imaginação.

Evidentemente, este é apenas um recorte, pois a obra de Guilhermina Rocha não pode, nem deve, ser tomada como uma generalização da produção teatral carioca do período. Contudo, a partir de suas peças e do caminho trilhado entre diferentes gêneros e linguagens teatrais, podemos ter um vislumbre da complexidade do cenário teatral carioca durante a *belle époque*[276].

276 Termo francófono que se traduz literalmente por "bela época". Compreende as últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do século XX, período interrompido pelo início da Primeira Guerra Mundial em 1914. É o momento de apogeu da sociedade moderna, urbana e industrial, resultado das revoluções científicas e tecnológicas ocorridas ao longo do século XIX. No Brasil, nesse período também ocorreram mudanças políticas e sociais importantes, como a assinatura da abolição e o início da Primeira República. Sobretudo, o termo é usado aqui a partir de uma perspectiva crítica, tendo em vista que, no contexto nacional, reflete a ânsia civilizatória das elites e da burguesia emergente e ignora a realidade da maioria da população brasileira, que se via submetida a uma lógica de ascensão econômica e social que pouco as favorecia. Um caso emblemático que pode ser usado como uma boa exemplificação é a reforma urbana do Rio de Janeiro, que teve consequências diretas no processo de higienização do Centro da cidade e na precarização das condições de moradia e qualidade de vida das populações de classes mais baixas. Para mais informações sobre os reflexos deste período no Brasil, ver Needell (1993).

A dicotomia entre o teatro dramático e o teatro ligeiro, já bastante abordada no ensaio de abertura, aparece nesta antologia como partes complementares da produção de uma mesma artista. Uma produção que espelha, além dos gostos ou preferências pessoais de Guilhermina Rocha, uma lógica de produção sobre a qual trabalhadores do ofício estavam inseridos. Essa lógica intercambiava entre a necessidade de uma legitimação qualitativa por meio de um ideal estrangeiro e a necessidade de dialogar com o pulsante mercado de entretenimento que, desafiando a aprovação literária ou intelectual, se dedicava a oferecer um teatro que não só tinha apelo popular, mas também era economicamente viável no mercado de entretenimento.

Tendo começado sua aventura pela dramaturgia ao publicar *Volúpia*, Guilhermina se apresentou para seus pares literatos como uma autora de qualidade, especialmente quando levamos em consideração a ânsia civilizatória que a elite intelectual nutria em tirar o teatro brasileiro de seu estado de "decadência".

A peça, um drama em três atos, centraliza sua trama na derrocada trágica da família Ribeiro-Guimarães. Na ocasião do primeiro aniversário de Carlinhos, filho de Violeta e Henrique, dia em que o casal também comemoraria suas bodas, Henrique descobre que sua cunhada, Rosa, por quem ele sempre nutrira uma paixão secreta, o ama de forma recíproca.

Em uma peça estruturada nos moldes do drama burguês, encerrado entre as quatro paredes de uma casa de família, condena-se a moral depravada do casal de amantes que corrompe o seio familiar. A construção do drama não deixa de dialogar também com correntes teatrais que começavam a despontar no teatro europeu.

O teatro da paixão[277] francês, que tem como um dos principais representantes o escritor e filósofo Henri Bataille, surge aqui como uma influência clara e se faz notar na peça de estreia de Guilhermina Rocha por meio da construção tridimensional de cada um dos três

277 Como apresentado por Marta Morais Costa, o teatro da paixão pode ser definido como um "teatro que, por meio da ação dramática tensa, executa uma 'cirurgia na sociedade burguesa', expondo os órgãos apodrecidos pela corrupção e egoísmo, pela hipocrisia e ambição, destacando o coração, devorado por paixões inconfessáveis que conduzem sempre à dor mais funda e ao desespero" (Costa, 2012, p. 336).

protagonistas do triângulo amoroso, com o principal intuito de abordar com criticidade os sentimentos que os circundam. A hipocrisia, o egoísmo e, como o próprio nome da peça propõe, o desejo, por fim, acabam sendo excessos que desafiam a ordem social burguesa.

Um estudo psicológico detalhado de Rosa descreve a pivô da tragédia aos moldes da das histéricas freudianas (Freud, 1996), uma mulher perturbada pela própria mente, entregue aos vícios e de humor descontrolado. Se, de início, oscila da apatia à total devoção ao cunhado, à medida que os atos se desenrolam, torna-se, cada vez mais, uma vítima de seu próprio destino: tornar-se uma mulher adúltera e uma filha renegada e perder sua honra.

Como consequência dos avanços científicos advindos da segunda Revolução Industrial na Europa, a medicina passa a ocupar um lugar de destaque na sociedade do período, do modo que o discurso técnico e médico, aliado ao surgimento da psicanálise, se fazem presentes na literatura dramática a partir do século XIX. A eclosão do Naturalismo enquanto gênero literário e linguagem dramática exemplifica bem a influência do olhar cientificista nas criações artísticas. Autores como Émile Zola[278], na França, e Aluísio Azevedo[279], no Brasil, traçam em suas obras uma associação entre as condições biológicas e as mazelas sociais do período.

Resquícios naturalistas parecem circundar a primeira fase da produção dramática de Guilhermina Rocha. Além da temática médica que circunda *Volúpia,* em *A ressaca,* atestamos a construção do drama familiar em torno, justamente, das consequências do alcoolismo, ao associar a doença tanto à loucura, à violência e à degradação humana quanto a intercorrências graves na gravidez das filhas de sujeitos alcoolistas. Joaquina, no passado, e Maria no presente, ambas tornam-se vítimas dos vícios paternos. Nesse sentido, o fim dado a Maria no único ato é resultado do determinismo, enquanto corrente filosófica que estrutura o argumento da peça.

278 Autor do romance *Germinal* (1885), Émile Zola também foi o responsável pela sistematização do movimento naturalista com seu tratado *Le Naturalisme au théâtre* (2003).

279 Aluísio de Azevedo, autor do romance *O cortiço* (1890), talvez seja o nome mais emblemático quando falamos sobre a corrente naturalista na literatura nacional.

A estrutura do episódio dramático também dialoga com a corrente naturalista, ao apresentar a peça como uma *tranche de vie*, ou seja, como um recorte da vida cotidiana. Ao deslocar a peça da sala burguesa para situá-la no casebre de uma família de pescadores portugueses, Guilhermina Rocha constrói sua obra dramática apresentando os acontecimentos vividos por aquela família durante uma tarde de suas vidas.

Outra característica bastante pungente do Naturalismo francês, explorada por Guilhermina Rocha em dois de seus três dramas, é o diálogo com os acontecimentos da vida urbana carioca, por meio do uso de *fait divers*[280] disseminados pela imprensa da época como inspiração para estruturar suas histórias. Em *Volúpia,* o "Caso da Rua Januzzi", episódio policial que ocupou as colunas dos jornais cariocas nos primeiros meses de 1914, foi escolhido como ponto de partida para a criação dramática. Ficcionalizando o ocorrido, a autora propõe abordar as causas e motivações para o ato criminoso.

Na peça *O dominó negro*, escrita meses após *Volúpia,* mas publicada apenas dois anos depois, o *fait divers* se faz mais uma vez presente, agora por meio da referência a casos de crimes passionais ocorridos durante o período carnavalesco[281]. Porém, se, em *Volúpia,* a autora se propunha a dissecar suas personagens em detalhes, revelando as incoerências e condenando a moral corrompida, em *O dominó negro,* o foco se vira para a construção da atmosfera que circunda o ato, o suspense.

A ambientação festiva do ato dramático – o Zé Pereira que acompanha o desencadeamento das ações, como um ruído externo da festividade, e contrasta com a atmosfera interna de tensão e vio-

280 *Fait divers,* em português "acontecimentos diversos", diz respeito a notícias publicizadas pela impressa da época que traziam à tona, comumente por via do sensacionalismo, acontecimentos esdrúxulos, carregados de violência e causadores de grande impacto. Populares desde o século XIX, era recorrente que os *fait divers* apresentassem ao público crimes violentos ou mortes grotescas. Para mais informações, ver Mendes (2014).

281 Sobre casos de crime passional ocorridos durante o carnaval e a relação com o teatro de *Grand-Guignol,* ver Neves e Almeida (2025).

lência – é um recurso interessante da obra e dialoga com a linguagem *gand-guignolesca*[282].

Conhecido como o teatro de horror da *belle époque,* o *Grand-Guignol* nasce a partir das experimentações de autores como Óscar Méténier e André de Lorde, que tinham por intuito radicalizar o Naturalismo que despontava ao trazer para a cena o lado sombrio da sociedade burguesa por meio da exploração em cena dos terrores sociais advindos dos avanços civilizacionais.

Nas peças do teatro de *Grand-Guignol*, a construção da tensão dramática tem, como último objetivo, o choque através de cenas de violência explícita ou de horror fisiológico e moral levado ao extremo por meio da encenação. A trama, de estrutura breve, faz uso recorrente de recursos herdados da tradição melodramática, tais quais o jogo de disfarces, o engano e a troca de identidade, redefinindo essas convenções para o desencadeamento de um desfecho aterrorizante. Além disso, a ação, não raras vezes, é ambientada em não lugares: manicômios, vielas abandonadas, prisões, laboratórios médicos e, por que não?, o carnaval, momento em que é interrompida coletivamente a ordem social preestabelecida.

Nesse sentido, no *Grand-Guignol* a dramaturgia se tece a partir de uma estrutura simples, que se fia a um jogo de antecipações visando alimentar no público a sensação de mau agouro. Essa sensação é levada até as últimas consequências, quando, no desfecho do espetáculo, finalmente presenciamos aquilo que, de certo modo, já esperávamos ocorrer desde o início.

O texto não nos surpreende pelo inesperado, mas justamente por estar constantemente alimentando nossa expectativa pelo pior. Afinal, desde o início sabemos que Ernesto é como Otelo, ciumento e violento; sabemos, através de Maria, que Octávio não deveria continuar com a vida de libertino, afinal, se envolver com mulheres casadas é perigoso; também fica explicitado que Octávio nunca deixou

282 Agnes Pierron (1995) estabelece uma relação entre a temática carnavalesca e as obras grand-guignolescas. Elementos da festividade popular, como o jogo de disfarces e a interrupção da ordem social, são associados na ambientação dessas peças, que por vezes partem do engano ou da troca de identidades para um desenrolar dramático e violento, como se vê em *O dominó negro.*

de amar Flora, apesar do desentendimento entre o casal. Pode-se até pensar que Guilhermina Rocha faz uso excessivo de coincidências do acaso para dar conta do desencadear dramático, por exemplo, quando Rosa chega de surpresa vestida com a mesma fantasia de Elvira, meses após a jovem ter partido do Rio de Janeiro.

Se lemos *O dominó negro* buscando por uma dramaturgia de profundidade psicológica, que propõe ao público uma reflexão crítica, tal como ocorre em *Volúpia,* é certo que nos decepcionamos. Entretanto, quando a encaramos a partir da ótica da linguagem com a qual a peça dialoga, percebe-se que Guilhermina Rocha consegue estimular o suspense no público do início ao fim do texto.

Quando lemos uma peça de teatro, entramos em contato também com as possibilidades de seu devir cênico, e *O dominó negro* nos mostra isso com clareza. Sua potência talvez não esteja tanto na construção dramática minuciosa, na criação de um enredo complexo ou na profundidade na abordagem do tema, mas na capacidade de, quando posta em cena, gerar impacto no público.

Em descrições sobre montagens *grand-guignolescas*, fica evidente a importância da iluminação, da sonoridade e dos efeitos especiais para impactar o público. A dramaturgia, nesse tipo de teatro, perde o posto de centralidade e opera mais como ferramenta para a realização da encenação teatral, que se fia em elementos técnicos, cenográficos, cênicos e de atuação para a construção das atmosferas e para a promoção de sentimentos como o medo diante do terror posto em cena.

Com exceção de *A ressaca,* encenada pela Companhia Brasileira de Declamação, em apresentação única, em 1924, os outros dois dramas de Guilhermina Rocha não subiram aos palcos. Assim, a efetividade cênica das dramaturgias *Volúpia* e *O dominó negro* não foram, até hoje, colocadas à prova.

No caso de *A ressaca,* a *mise-en-scène* parece ter desagradado a crítica do período. Segundo o colunista Octávio Quintiliano (1924), o trágico desfecho da peça não logrou efeito teatral, tendo em vista a ausência de ação dramática conveniente. Para o jornalista, a tessitura do ato de Guilhermina Rocha não prepararia o público para a morte

súbita de Maria ao fim da peça, já que o ato dramático é construído em torno do amor familiar.

O que Quintiliano parece ignorar, talvez porque a encenação não tenha logrado efeito em exaltar, é que, por trás da suposta atmosfera de alegria familiar, encontramos em *A ressaca* um embate entre as expectativas de cada um dos quatro personagens diante do futuro da família, com a chegada do bebê, e as memórias de um passado difícil, que envolve a lembrança do pai de Joaquina e a nostalgia que José sente de sua terra natal.

Tais temas circulam em meio à presença nada ignorável e um tanto ou quanto ambígua do mar, que, ao mesmo tempo que é a fonte de sustento daquele lar, é motivo de medo e apreensão por parte de Joaquina.

De fato, na peça não há o desencadeamento de ações dramáticas, mas essa não é a proposta de Guilhermina Rocha, que, em vez disso, busca pela instauração de uma situação. Dessa forma, *A ressaca* opera em uma lógica próxima à do drama estático simbolista, em que parece que nada acontece no exterior, pois o movimento dramático ocorre no interior de cada uma daquelas personagens.

A identificação do texto com correntes *a priori* tão distintas, o naturalismo e o simbolismo, cria uma fricção estilística interessante. Se a causa da tragédia é biológica (o alcoolismo), seu desenvolvimento foge do realismo estrito. Além do mar como símbolo do perigo iminente, a proximidade estrutural da peça com o drama estático propõe o desenvolvimento da tensão diante da inevitabilidade do destino, a morte de Maria, que deixa de ser apenas uma consequência clínica naturalista para assumir o peso de uma força metafísica.

O teórico francês Jean-Pierre Sarrazac (1999) nos ajuda a elucidar essa suposta incoerência estética a partir da conceituação da ideia de *carrefour naturalo-symboliste*, ou seja, a encruzilhada entre o naturalismo e o simbolismo presente em peças produzidas a partir das últimas décadas do século XIX na Europa. Em vez de encarar as diferentes correntes da vanguarda moderna europeia como uma sucessão "evolutiva", em que uma linguagem surgiria para superar a anterior (no caso, o simbolismo nasceria como uma superação do

naturalismo), Sarrazac propõe que tais linguagens operam em uma lógica de transição e até mesmo hibridismo. É possível identificar, nas obras produzidas nesse período, o diálogo entre essas correntes e as diferentes possibilidades de *devir* cênico.

A breve análise das três primeiras peças de Guilhermina Rocha nos permite constatar a influência das vanguardas que despontavam na Europa desde fins do século XIX[283], algo esperado de uma artista que, em diferentes ocasiões ao longo de sua vida, viajou à Europa para fins de estudo. Contudo, essas referências não se transpuseram para o palco carioca, ao menos não com as peças de Guilhermina.

É recorrente a postulação de que o teatro moderno brasileiro[284] tardou a nascer, tendo em vista que seu marco canónico se deu apenas em 1943, com a encenação de *O vestido de noiva,* de Nelson Rodrigues. Primeiro, é importante questionar a ideia de atraso, justamente porque ela se apoia num referencial estrangeiro, como se a Europa e, consequentemente, a produção artística lá produzida fossem uma régua a ser seguida. Em segundo lugar, postular *O vestido de noiva* como marco indubitável ignora tentativas anteriores de estabelecimento de um teatro "moderno brasileiro", resguardando-as ao posto discutível de teatro "pré-moderno"[285].

O que essa acepção evolutiva do teatro brasileiro acaba por ignorar é o contexto de produção das obras nacionais no início da Primeira República e a própria instauração da modernidade enquanto um fenômeno da elite para a elite. A própria Semana de Arte Moderna de 1922, que ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo, explicita essa característica.

---

283 Para compreender melhor o teatro moderno europeu ver (Szondi, 2001; Sarrazac, 2013, 2017).

284 Uso o termo entre aspas pois, busco questionar a própria acepção de modernidade.

285 Outros dramaturgos e dramaturgas brasileiras são relegados ao posto de "pré-modernos", por proporem em seus textos um diálogo com as correntes da vanguarda europeia. Entre eles, podemos citar João do Rio, Júlia Lopes de Almeida e Roberto Gomes, além de Guilhermina Rocha. Ao longo da década de 1920, também houve aqueles que buscaram explorar o "teatro moderno" a partir de uma encenação influenciada por atores-encenadores franceses, como Jacques Coupeau. Destaco a experiência amadora do Teatro de Brinquedo, criado por Álvaro e Eugênia Moreyra e a montagem de *A última encarnação de Fausto*, de Renato Viana (Assano, 2012; Rodrigues, 2016; Polleti, 2025, Vertchenko, 2025).

Entretanto, mesmo que a programação da semana não abarcasse sequer um espetáculo teatral, os escritos de Alcântara Machado, teatrólogo da época, nos dão pistas sobre o que deveria (e viria a) ser um "teatro moderno" nacional. Essas pistas resvalam na necessidade de integrar a cultura nacional, a cultura popular brasileira, a essas experimentações, o que, diga-se de passagem, as peças cômico-musicadas já faziam desde o século XIX.

O conceito de "teatro bagunça" proposto por Machado (2009), em 1928, rompe com o pressuposto de que um "teatro moderno" no Brasil deveria se dar a partir da assimilação purista das correntes teatrais europeias, propondo a integração do nacional ao "universal". Todavia, exigir tal integração das peças de Guilhermina Rocha seria anacrônico, uma vez que as primeiras obras da autora estão inseridas num contexto anterior à proposição do teatrólogo.

Mas, então, como compreender a dramaturgia produzida por Guilhermina e pelos demais artistas nas duas primeiras décadas do século XX?

Talvez a resposta esteja justamente no abandono dessa busca incessante por catalogar cada período histórico como se fosse uma sequência de rupturas e renovações e adotar uma leitura de nossa historiografia teatral intrinsecamente associada ao contexto em que as obras eram produzidas. Desse modo, as primeiras peças de Guilhermina Rocha devem ser encaradas como reflexo de sua formação artística e do contexto literário e dramático brasileiro da época. Antes de serem "modernas", ou "pré-modernas", por trazerem referências diretas a correntes da vanguarda europeia, essas dramaturgias refletem o *locus* social ocupado por Guilhermina desde os tempos de atriz, assim como seu referencial artístico e, por que não?, um projeto de incursão no novo ofício a partir da busca pela legitimação de seus pares.

Com o atestado de qualidade literária garantido por jornalistas e literatos da Academia Brasileira de Letras, Guilhermina Rocha migrou, então, para o teatro ligeiro, talvez por ser um gênero mais rentável, tendo em vista que era essa a demanda de encenação pelas grandes empresas teatrais do período. Em *O Caradura* e *O Perereca*, vemos a capacidade da autora em dialogar de maneira mais próxima

com a cultura popular, demonstrando algum domínio da convenção ligeira, adquirido, provavelmente, da própria experiência como atriz em revistas nacionais e portuguesas.

Com essas peças, Guilhermina conseguiu espaço para se tornar uma dramaturga encenada e obter algum sucesso junto ao público[286]. Mesmo não tendo se tornado os espetáculos de maior sucesso da Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José, tanto *O Caradura* quanto *O Perereca* obtiveram uma boa repercussão crítica e se mantiveram em cartaz por mais de 50 representações.

Em ambos os textos, percebemos a influência direta do teatro de matriz revisteira por meio de elementos caros a essa estrutura. Guilhermina constrói a trama de *O Caradura* a partir da metateatralidade típica do gênero. As personagens, Caradura e X. P. T. O., estão em busca de criar, elas mesmas, sua própria revista; Sylvia soma-se à dupla. Juntos, eles formam o trio de compadres e comadre da revista de Guilhermina Rocha, em que a comadre assume o posto de estrela na revista que a dupla de compadres vislumbra criar.

A peça também não economiza nas alusões cômicas, trazendo referências diretas à situação sociopolítica carioca e à crise financeira advinda da Primeira Guerra Mundial. Esse pano de fundo permite que a autora também teça comentários ácidos acerca da moda e dos costumes do período: as mudanças de vestuário no reino da moda e a relação extraconjugal de José são exemplos de tais sátiras.

Outra característica do gênero ligeiro que se faz presente nas duas peças é a apresentação de tipos populares tipicamente nacionais, em especial os "mulatos e mulatas". Ainda que seja necessário um olhar crítico diante da caracterização estereotipada dessas personagens (as mulheres comumente performam a sensualidade, como é o caso de Miquelina, em *O Perereca,* enquanto os homens são vistos como malandros, como Sururu e Mossoró, em *O Caradura*), a presença dessas figuras abria espaço para a inserção de elementos da cultura nacional, como o samba, a capoeira e o maxixe, nos palcos cariocas.

286 Ainda que não saibamos a tiragem dos dramas de Guilhermina Rocha, é certo afirmar que a circulação dos textos foi extremamente restrita, e a repercussão crítica se deu, essencialmente, entre o círculo de intelectuais, jornalistas e literatos.



Em *O Perereca,* ainda que a sátira de costumes e a alusão a acontecimentos da sociedade da época também sejam constantes (a crise econômica que volta a dar as caras como tema, a alta da inflação e as eleições presidenciais, além das referências diretas à imprensa por meio do jornal *Pinta o Sete*, são alguns exemplos), em termos de enredo, parece que Guilhermina Rocha buscou traçar uma narrativa mais constante. Em vez do passeio por diferentes espaços, como ocorre em *O Caradura*, aqui a peça se estrutura inteiramente em três ambientes: a casa da família Dias, o ateliê de Perereca e a redação do *Pinta o Sete*.

Essa mudança na composição dos quadros pode explicar a diferença na classificação das duas peças, como propõe Guilhermina. Em *O Caradura*, a autora usa o termo "burleta-revista", já em *O Perereca* opta pela "pochade-fantasia". Contudo, nos atermos às minúcias de nomenclatura parece não ser tão profícuo, ao menos para o

debate aqui proposto. Primeiramente, porque esses termos não são estanques, e essas classificações muitas vezes partiam dos próprios autores, e não de um princípio geral estrito. Em segundo lugar, porque aqui destacamos a diferença entre o caráter hodierno e contemporâneo das duas primeiras peças ligeiras de Guilhermina Rocha em contraposição à terceira.

Em *Onde está o Amor?,* Guilhermina Rocha descreve o texto com o termo "fantasia mitológica". Aqui, a autora desloca o enredo para o universo mitológico greco-romano e tece a dramaturgia a partir do "Era uma vez..." em um reino distante, o Danúbio. O popular está presente, desta vez não em diálogo direto com a cultura tipicamente nacional, mas por meio do referencial mítico e da alusão aos contos de fada. Entretanto, ainda que a tessitura dramática seja bem-feita, não é possível comprovar sua efetividade, justamente pela inexistência de uma encenação da peça, já que o texto não chegou ao público.

Talvez o que esteja em questão, quando analisamos a obra de Guilhermina Rocha, não seja o quanto ela conseguiu fazer uma dramaturgia "verdadeiramente brasileira", afinal, sendo uma autora daqui, é indiscutível que suas obras também o sejam. Tampouco é nosso objetivo alçar Guilhermina Rocha ao posto de novíssimo bastião do "pré-modernismo" nacional.

Em um país independente havia menos de um século, a influência estrangeira não era um mero capricho estético, mas um projeto de classe. A República nascente, impulsionada por uma ânsia civilizatória voraz por parte das elites, buscava na emulação europeia uma forma de ocultar suas contradições estruturais, entre elas, talvez a mais gritante: o passado escravagista recente maquiado por um projeto de urbanização excludente. O teatro produzido no período não estava alheio a essa engrenagem: via-se tensionado entre a busca por legitimação literária via modelos estrangeiros e a necessidade concreta de dialogar com o público urbano por meio das formas populares.

Longe de ser uma exceção, o percurso de Guilhermina Rocha corporifica essa tensão estrutural do campo teatral carioca. Ao cir-

cular entre o drama de inspiração europeia e as comédias musicadas de apelo popular, sua obra expõe a impossibilidade de separar alta cultura e entretenimento no cotidiano de quem produzia o teatro no período, seus artistas. Foi no atrito entre a ambição de prestígio e as exigências do mercado que o teatro brasileiro se moldou na prática – uma mistura nem sempre pacífica, por vezes contraditória, mas profundamente viva. Como bem vislumbrou Alcântara Machado: "um teatro bagunça, da bagunça sairá" (Machado, 2009, p. 377).

Sofia Fransolin
*Setembro de 2026*

# REFERÊNCIAS


ANDRADE [SOUTO-MAIOR], Valéria. **Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Mulheres, 1996.

ANDRADE [SOUTO-MAIOR], Valéria. **O florete e a máscara**: Josephina Alvares de Azevedo, dramaturga do século XIX. 1995. 241 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Curso de Pós-Graduação em Letras – Literatura Brasileira e Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1995.

ANDRADE, Elza de. A primeira escola de teatro (1908-2018). *In*: CONGRESSO DA ABRACE, 5., 2018, Belo Horizonte. **Anais** [...], v. 9, n. 1, 2018. Disponível em: https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/1365.html. Acesso em: 6 set. 2026.

ASSANO, Gustavo T. M. "Teatro moderno" e o Teatro de Brinquedo de Álvaro Moreyra. **Terra Roxa e Outras Terras**: Revista de Estudos Literários, v. 24, p. 81-91, 2012. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25090. Acesso em: 15 set. 2026.

AZEVEDO, Arthur, O Theatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, p. 3, 17-18 mar. 1904a. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/830380/9244. Acesso em: 24 fev. 2023.

AZEVEDO, Arthur. O Theatro. **A Notícia**, Rio de Janeiro, p. 3, 10-11 mar. 1904b. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/830380/9220. Acesso em: 7 set. 2026.

AZEVEDO, Elizabeth R. Joana Paula Manso de Noronha: uma dramaturga no teatro brasileiro do século XIX (1840-1859). **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-24, 2021. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19777. Acesso em: 1º dez. 2025.

BUSETTO, Cássio Gustavo. O nacionalismo em *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro. **Revista Letras**, Curitiba, n. 60, p. 207-221, jul./dez. 2003. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/2879. Acesso em: 25 ago. 2026.

CHIARADIA, Filomena. **A Companhia do Teatro São José:** "A menina-dos-olhos" de Paschoal Segreto. São Paulo: Hucitec, 2012.

CHIARADIA, Filomena. Em revista o teatro ligeiro: os "autores-ensaiadores" e o "teatro por sessões" na companhia do Teatro São José. **Sala Preta,** São Paulo, v. 3, p. 153-163, 2003. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v3i0p153-163. Acesso em: 7 set. 2026.

COSTA, Marta Morais Uma dramaturgia eclética. *In*: FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2012. v. 1, p. 335-358.

FANINI, Michele Asmar. **A invisibilidade de um elgaado**: seleta de textos dramatúrgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2016.

FERREIRA, João Carlos; MARTINS, Angela Maria Moreira. Quinta da Boa Vista: de espaço de elite a espaço público. **Paisagem Ambiente,** São Paulo, n. 13, p. 125-145, dez. 2000. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2359-5361.v0i13p125-145. Acesso em: 4 set. 2026.

FIGUEIREDO, Cândido de. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1913. **Disponível em:** https://archive.org/details/DicionrioDeL.P1913. Acesso em: 9 set. 2026.

FREUD, Sigmund. **Estudos sobre a histeria (1893-1895)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GUILHERMINA ROCHA E A SUA PEÇA *O CARADURA*. **Revista das Revistas**, Rio de Janeiro, p. 42-44, 6 jun. 1918. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/142247/462. Acesso em: 16 ago. 2022.

LEITE, Luiza Barreto. **A mulher no teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Espetáculo, 1965.

MACHADO, Antônio de Alcântara. **Palcos em foco**. São Paulo: EdUSP, 2009.

MAETERLINCK, Maurice. **Le tresor des humbles**. Paris: Société du Mercure de France, 1913.

MARTINS, William de Souza Nunes. **Paschoal Segreto**: "Ministro das Diversões" do Rio de Janeiro (1883-1920). 2004. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MELLO, Eloisa Helena; TAVERNA, Maira Rosenente; TAVERNA, Aline Rosenente. Processo histórico do analfabetismo no Brasil (1500-1945). **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v. 8, n. 9, p. 62250-62265, set. 2022.

MENDES, Conrado Moreira. *Fait Divers*, um gênero do discurso. **Recorte**: Revista Eletrônica, Três Corações, v. 11, n. 1, 2014.

MICHAELIS. São Paulo: Melhoramentos, 2019. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/. Acesso em: 9 set. 2026.

MONCORVO, Sylvia. Guilhermina Rocha. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 18, 14 ago. 1938,

MUZART, Zahidé (org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Mulheres, 1999. v. 1.

MUZART, Zahidé (org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Mulheres, 2004. v. 2.

NEEDELL, Jeffrey D. **Belle époque tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEVES, Larissa de Oliveira. **O teatro**: Artur Azevedo e as cronicas da Capital Federal (1894-1908). 2002. Dissertação de mestrado (Institudo de Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. DOI: https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2002.269937. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/269937. Acesso em: 20 maio. 2026.

NEVES, Larissa de Oliveira. Ode ao teatro musicado nacional em quatro etapas, um prólogo e um epílogo. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-25, set. 2021. Disponível em: https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/pt_BR/article/view/20378/13396. Acesso em: 17 ago. 2026.

NEVES, Larissa de Oliveira; ALMEIDA, Sofia Fransolin Pires de. A emergência do Grand-Guignol no Brasil: um estudo sobre *O dominó negro* (1916). **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 24, n. 2, p. 195-216, 2025. Disponível em: https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/234437. Acesso em: 15 set. 2026.

NO 23 DO CORRENTE... **Diário de Notícias,** Rio de Janeiro, p. 2, 25 jul. 1891. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/369365/9408. Acesso em: 4 ago. 2025

NOTAS SOCIAIS: ELEGÂNCIAS. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 1° abr. 1930. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_05/2598. Acesso em: 13 nov. 2025.

O THEATRO. **A Notícia**, Rio de Janeiro, p. 3, 5-6 jan. 1916. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/830380/24016. Acesso em: 3 ago. 2024;

PENNA-FRANCA, Luciana. **Teatro amador**: A cena carioca muito além dos Arrebaldes. São Paulo: Alameda, 2016.

PIERRON, Agnès. Préface. *In*: PIERRON, Agnès (ed.). **Le Grand Guignol** : théâtre de peurs de la Belle Époque. Paris: Éditions Robert Laffont, 1995. p. I-LXV.

PINTO, Luiz Maria da Silva. **Dicionário da língua brasileira**. Ouro Preto: Typografia de Silva, 1832. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5414. Acesso em: 9 set. 2026.

POLLETI, Daniel. Da decadência à crise: o teatro brasileiro no contexto da modernidade (décadas de 1910 e 1920). **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 24, n. 2, p. 35–71, 2025. Disponível em: https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/231488. Acesso em: 15 set. 2026.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PUPO, Michelle de Paula. Medicina e prostituição no início do século XX. *In*: COLÓQUIO MULHER E SOCIEDADE, 6. **Anais** [...]. Ponta Grossa: [*S.n.*], 2019.

QUINTILIANO, Octávio. A volúpia. **Comédia**: jornal theatral, humorístico, ilustrado e literário, p. 2, 13 jun. 1914.

QUINTILIANO, Otávio. Crônica teatral. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 7, 14 jun. 1924. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/110523_02/16728. Acesso em: 23 fev. 2026.

REIS, Ângela de Castro. **Ciníra Polônio**: a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

RIBEIRO, Cristiane de Paula. Cânone literário e o lugar das mulheres na literatura brasileira oitocentista. **História e Cultura**, Franca, v. 7, n. 1, p. 30-49, 2018.

RODRIGUES, Éder Sumariva. Álvaro Moreyra e Renato Viana, precursores das ideias de Jacques Copeau no Brasil. **ArtCultura**, [*S. l.*], v. 16, n. 29, 2016. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34253. Acesso em: 15 set. 2026.

RODRIGUES, Marise. **Maria Jacintha**: Ressonâncias e memórias. Rio de Janeiro: EdUFF, 2010.

RUIZ, Roberto. **O teatro de revista no Brasil**: das origens à Primeira Guerra Mundial. Rio de Janeiro: Inacen, 1988.

SANTOS, Fernando Sergio Dumas dos; VERANI, Ana Carolina. Alcoolismo e medicina psiquiátrica no Brasil do início do século XX. **História, Ciências, Saúde**: Manguinhos, Rio de Janeiro, n. 17, supl. 2, p. 401-420, dez 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/j/hcsm/a/BdSBLb4vtb3dGT43bk9DL5M. Acesso em: 25 ago. 2026.

SANTOS, Phelippe Celestino Pereira Dos. **O teatro nacional na *belle époque* tropical**: teatro da Exposição Nacional de 1908 e temporada oficial de 1910 do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. 2024. 548 f. Tese (Doutorado em Organizações, Mediação e Circulação da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27162/tde-23012025-124006/. Acesso em: 8 out. 2025.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Au carrefour, l'Étranger. *In* : **Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910**. Louvain-la-Neuve : Études théâtrales,1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltès. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SOUZA, Maria Cristina. **Tradição obscura**: o teatro feminino no Brasil. [*s. l.*]: Bacantes, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAVERNA, Aline R.; TAVERNA, Maira R.; Mello, Eloisa H. Processo histórico do analfabetismo no Brasil (1500-1945). **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v. 8, n. 9, p. 62250-62265, 2022.

VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar**: Teatro de Revista Brasileiro... Oba! Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. São Paulo: SESI-SP, 2013.

VERTCHENKO, Henrique Brener. Teatro brasileiro moderno: tradições interpretativas e vetores de difusão conceitual. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 24, n. 2, p. 72-96, 2025. Disponível em: https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/234831. Acesso em: 15 set. 2026.

VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro de mulher**: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva; EdUSP, 1992.

ZOLA, Émile. **Le Naturalisme au théâtre**. Bruxelles: Editions Complexe, 2003.

# SOBRE A ORGANIZADORA

**Sofia Fransolin Pires de Almeida** é dramaturga e pesquisadora, atua especialmente nas áreas de historiografia do teatro brasileiro (séculos XX-XXI) e dramaturgia e questões de gênero. Publicou o livro *Enquanto ninguém vê: a violência de gênero sobre o olhar de quatro dramaturgas* (Ofício Terrestres Edições, 2022), fruto de sua dissertação de mestrado homônima, premiada pelo Prêmio de Reconhecimento Acadêmico em Direitos Humanos – Instituto Vladimir Herzog e Unicamp. Teve três de suas peças publicadas em coletâneas: A Louva-a-Deus, publicada no ePub dedicado à 11ª Turma do Núcleo de Dramaturgia SESI (Editora SESI-SP, 2019); *Caminhantes*, obra escrita em parceria com Viccy Ferrari, publicada no livro *Ágora: modos de ser em dança, v. IV: Encontros e Aproximações* (Alumínio; Jogo de Palavras, 2021) e *La Mante* (Editions Domens, 2026), dramaturgia vencedora do Prix Prémices 5, dedicado a obras escritas em língua francesa. Em seu doutorado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), pesquisou a vida e obra da atriz e dramaturga sul-rio-grandense Guilhermina Rocha (1879-1938) que atuou nos palcos cariocas nas duas primeiras décadas do século XX. O livro *Volúpia e outras peças* decorre de sua extensa pesquisa em acervos públicos ao longo de seu doutorado e visa ao resgate da obra dramática de uma autora brasileira ainda muito pouco conhecida.

*A série Ecos Literários é uma antena do Brasil profundo. Um novo olhar capaz de vastos horizontes, na dimensão plural de nossa gente. Vozes marcadas pela diferença. Longas feridas no corpo. História, promessas de reparação: trazer à luz o que viveu na sombra. Memória que flutua entre documento e monumento. Diálogo incessante: da Câmara dos Deputados com a Biblioteca Nacional do Brasil, ecos da terra ancestral e dos sonhos futuros, narrativas que inspiram a cultura da paz e da justiça.*

***Marco Lucchesi***
*Presidente da Fundação Biblioteca Nacional*

*Guilhermina Rocha (1879-1938) foi uma artista plural e de rara amplitude. No teatro, transitou com destreza pela dramaturgia e pela atuação, percorrendo praticamente todos os gêneros que animavam o palco brasileiro do início do século XX. Toda essa vitalidade, porém, não a salvou do esquecimento. Por quase cem anos, sua obra viveu guardada nos arquivos históricos, partilhando o silêncio reservado a tantas outras vozes. À frente de seu tempo, Guilhermina não evitou os temas difíceis, como a violência doméstica e o feminicídio, realidades que ganharam nome, mas não perderam urgência. Escreveu também comédias musicais vibrantes que fizeram sucesso quando encenadas e que surpreendem até hoje pela vitalidade.* Volúpia e outras peças *é o reencontro com uma voz que nunca deveria ter se perdido.*

Ecos Literários nasce de uma convicção: a literatura brasileira é maior do que o cânone que herdamos. A série, fruto da parceria entre a Edições Câmara e a Biblioteca Nacional, é um esforço deliberado de escuta das vozes que foram silenciadas não por falta de talento, mas por excesso de exclusão. Cada obra é um ato de responsabilidade com o patrimônio cultural do país e com seus leitores.

Neste volume, a pesquisadora Sofia Fransolin mergulha em acervos públicos e documentos raros para resgatar a obra de Guilhermina Rocha, atriz, dramaturga, médica e mulher à frente de seu tempo. As seis peças que compõem esta antologia revelam a amplitude de uma autora capaz de transitar da denúncia da violência contra a mulher a comédias musicais que fizeram sucesso nos palcos do Rio de Janeiro no início do século XX.

Para acompanhar essa experiência, ilustrações de traço elegante e contemporâneo dialogam com os textos, evocando o universo da *belle époque* carioca sem se renderem à nostalgia. Cada imagem é um convite a entrar mais fundo na cena, no tempo e na vida de uma autora cuja obra finalmente encontra os leitores que merece.

*Volúpia e outras peças* é, acima de tudo, o resgate de uma dramaturgia que resiste ao tempo porque foi escrita com precisão, sensibilidade e coragem. Textos que merecem ser lidos como curiosidade histórica, sim, mas sobretudo como experiência viva.

Série Ecos Literários

BIBLIOTECA NACIONAL

edições câmara
LEGADO

CÂMARA DOS DEPUTADOS