

111

# cadernos de teatro

— SOBRE A REPRESENTAÇÃO NO CINEMA — John Garfield

---

— TEATRO GREGO — R. F. Clarke e A. Boll

---

— OS MENECMOS — Plauto

---

— A LAVANDERIA (FINAL) — David Guerdon

CADERNOS DE TEATRO N. III

Outubro, Novembro, Dezembro 1986

**PATROCÍNIO INACEN**

ESTA REVISTA TEM O PATROCÍNIO DO  
SERVIÇO BRASILEIRO DE TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS

MINISTÉRIO DA CULTURA

As matérias publicadas nesta revista são  
de inteira responsabilidade dos editores.

*Redação e Pesquisa d'O TABLADO*

*Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES*

*Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO*

*Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES*

*Redatores — BERNARDO JABLONSKI, CARMINHA LYRA  
e RICARDO KOSOVSKI*

*Revisor — ANA CRISTINA MANFRONI*

*Secretárias — SILVIA FUCS e VANIA V. BORGES*

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795

Rio de Janeiro — 22.470 — Brasil

*Os textos publicados nos CADERNOS DE TEATRO  
só poderão ser representados mediante autorização  
da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)  
Av. Almirante Barroso, 97, Rio de Janeiro.*

## SOBRE A REPRESENTAÇÃO NO CINEMA

Por John Garfield

O *Actor's Laboratory* foi uma tentativa de Morris Carnovsky, Phoebe Brand, Bud Bohnen e Virgia Farmer, ex-membros do Group, de ressuscitar o Group Theatre em Hollywood em 1941. Funcionou como escola e como uma pequena unidade de produção até que foi fechado pelas pressões políticas do início da era macartista em 1949. A palestra que se segue, do ex-membro do Group, John Garfield, foi uma de uma série de tentativas de se trazer atores de sucesso para as aulas de teatro e cinema do Lab. A palestra foi realizada no dia 10 de dezembro de 1945 e foi conduzida por Jay Leyda.

-----

Eu gostaria muito mais de falar sobre teatro, pois acho que o cinema não é o meio do ator. Acho que o cinema é o meio dos escritores e dos diretores. Eu queria que eles exibissem um outro filme, mas prefiro realizar uma discussão democrática para que se possa discutir qualquer filme. Uma das perguntas básicas que me fizeram foi: Como ator, o que você levou do teatro para o cinema? Na primeira vez que participei de um filme, eu estava com muito medo. É uma coisa mecânica. *Eles nunca ensaiam as cenas, parece que essa é a coisa menos importante — as luzes, etc., vêm em primeiro lugar.* Isso foi um choque para mim e apesar de eu ter tido experiências insatisfatórias no teatro, lá existe uma coisa boa que é o fato de cada apresentação ter que ser melhor que a anterior. Existem duas maneiras de se entrar no cinema — quando você vem do teatro para fazer um trabalho específico em cine-

ma, você já ganhou 75% da batalha, mas, se não, vai ser muito difícil. No cinema, existe o que se chama distinção de classes. No teatro, todas as cenas são importantes, mesmo se você tiver apenas uma fala. Isto faz muito mal aos atores sérios que querem subir, pois eles são ignorados.

P: Que tipo de coisa você fazia no teatro e não pode fazer na tela?

R: Falar com as pessoas é muito difícil. Uma vez eu olhei para um ator e ele ficou com medo — pensou que eu fosse louco.

P: Você acha que isto se deva a falta de ensaios? Você não acha que se você representasse uma peça como *Watch on the Rhine* em New York e então a fizesse no cinema, seria diferente?

R: Não é tanto isto, se bem que esse é um caso especial, em que todas as falas eram iguais no palco e na tela. Mas toda a atitude na filmagem é descuidada — as pessoas ficam fazendo hora, e tiram na cara ou coroa se vão ensaiar ou tomar chá. Se bem que recentemente os produtores estão organizando leituras de roteiros, porque no Group nós pensávamos e discutíamos isto a fundo. O cinema não é feito de atores. Acho que o cinema pode ser e será feito — e foi feito — por certos diretores que preparam o roteiro tão cuidadosamente quanto os atores. O ator que vem do teatro é deixado de lado porque é secundário.

P: No seu primeiro trabalho aqui, você teve algum problema com as coisas que aconteceram com o seu rosto?

R: Eu tenho uma boa resposta para isso — no teatro você age e no cinema você reage. Tenho vergonha das minhas emoções no cinema. Aquele monstro, a câmara, vem na sua direção e o que você disser já faz parte da representação. Então, no cinema o melhor é sempre adotar um estilo mais seco. No palco, você acha que está suprimindo coisas, então você tem que fazer 50% no máximo, no cinema. Tracy estava bem em *Last Mile* e em *Rugged Path*. Quando ele está bem, podemos ver o que o cinema fez a ele — e tudo é respeitável e modulado.

P: Tecnicamente, você diria que é necessário para o ator reduzir sua ação ou deliberadamente desenvolver sua reação? O cinema dá oportunidade de se explorar o objeto mais conscientemente do que o teatro?

R: Sim, porque a ação acelera tudo. Num plano geral, você faz a coisa toda — principalmente nas ex-

ternas, porque nas externas, a câmara não é tão monstruosa. Eu me sinto muito mal dizendo isso.

P: Na primeira parte você representou — Mickey Borden — como foi o seu desempenho?

R: Bem, este não é um bom exemplo — Eu estava muito assustado e muito chateado porque eu não tinha gostado do roteiro daquela parte. Eu tinha trabalhado duro como se fosse para o teatro e eu fui enganado pela filmagem. Era uma parte muito colorida e eu não estou sendo modesto ao dizer que qualquer ator teria feito o mesmo sucesso — assim é o cinema. Foi este tipo de coisa. Eu não sabia o que eu tinha feito e quis ir para New York, quando fiquei sabendo das críticas e que eu era uma estrela, fiquei espantado. Agora, eu me preparo sofrendo. O difícil é que eu tenho que ser melhor e isso depende do conteúdo e do material. Mas eu costumava trabalhar da maneira que eu fui treinado no teatro porque eu trabalhava com pessoas que eu via todo dia. Você tem que ser flexível. Eu participei de um *show* chamado *Having a Wonderful Time* e Marc Connelly, o diretor, quis que eu fizesse uma cena de amor engraçada. Eu não consegui. Ele fez a cena para eu ver e foi super engraçada. Eu disse: “Porque você não faz a cena?” Ele começou a arrancar os cabelos — e descobriu que não tinha nenhum — e gritou: “Esses malditos atores do *Group!*” E então eu tive que reformular a minha maneira de fazer as coisas. Eu não estava representando, e sim fazendo graça. Hollywood dá muito valor a isso. Eu vim para cá como um garoto que saiu de um monastério. Isto, de certa forma, é uma coisa boa. Muitas das pessoas do *Group* não conseguiram se adaptar ao cinema.

P: Você pode nos dizer o que você está fazendo para preparar *Humoresque*?

R: Eu prefiro não falar nisto agora. Em *Pride of the Marines*, que eu gostei muito, eu fui para a Philadelphia. Não tenho idéia. Eu encontrei esse garoto e vivi com ele durante um mês inteiro, e fiz anotações — apesar de ele não saber — que me ajudaram bastante. Eu sempre baseio as minhas cenas em pessoas específicas. Mickey Borden foi baseado em Oscar Levant que eu havia encontrado apenas uma ou duas vezes, mas que me causou uma terrível impressão. Existem alguns atores que não fazem nada além de ler as falas. Alguns trabalham baseados em uma imagem muito proveitosa — particularmente ao caracterizar

pessoas. Depende do papel ou do desafio, como eu chamava. Algumas vezes a imagem não vem. É preciso desesperadamente ser guiado e direcionado. Eu tenho maus hábitos e preciso de ajuda. E nem sempre eu consigo ajuda pois eles acham que por eu ter sido do *Group Theatre*, eu estou sempre bem. *Mas os atores precisam usar uma imagem.* Eu diria que esta foi uma das coisas que me ajudou, especialmente no cinema.

P: Você discutiria a questão do relaxamento?

R: Acho que isto é uma coisa pessoal. Eu tiro isso pela tendência que todos os atores têm de se preocupar com o roubo de cenas — ficam sempre tentando passar na frente uns dos outros. Acho que eu encaro isto sob um outro ponto de vista. Eu deixo eles tomarem (a cena) e isso não é tão importante assim. Eu deixo a ação se desenrolar e digo: Deixa eles carregarem a bola por um tempo. Em *Test Pilot* Tracy estava fazendo uma cena emocionante. Alguém falava com ele e tudo o que ele fazia era ouvir. Geralmente, quando o cara está ouvindo no cinema, ele não é fotografado se não for um astro. Quando eu quero relaxar, eu fico ouvindo — a maior parte do tempo, eu odeio dizer isso, eu não ouço. Eu fico muito tenso na ocasião, particularmente nas cenas de amor porque eu sempre quero fazê-las bem indecentes. Eu sempre achei que os filmes são meios muito realistas, mas num casos destes você tem que ser real.

P: Em *Pride of the Marines*, como você se convenceu de que era cego?

R: Eu usei uma imagem. Não sei o que eu teria feito se eu não tivesse encontrado Al Schmidt. Descobri que certas coisas que eu fazia eram baseadas em uma idéia convencional que eu tinha dos cegos. Todas eram erradas. As pessoas cegas têm certos instintos. Eu falei e vi um psiquiatra cego. Eles realmente ouvem porque dependem de sua audição para muitas coisas. Eu achei que eles olhavam, assim como um pardal, como se nunca soubessem exatamente de onde o som estava vindo. Baseado apenas nisto, você pode fazer toda uma caracterização. Em *Tortilla Flat*, eu gostei do papel. Eu me diverti ao fazê-lo e isto é maravilhoso pois nem sempre a gente gosta do papel que pega. Quando penso no papel agora, vejo coisas que eu deveria ter feito e algumas coisas que eu gostaria de acrescentar. Eu nunca vou às estréias porque acho que as coisas não estão boas o bastante. Uma das coisas sérias da educação que eu tive foi ver que existem

tantas maneiras de se fazer as coisas, que quando você vai ficando mais velho supõe-se que você vai escolher a melhor. As estréias me fazem criticar, por isso eu fico de longe. Eu vi Laurette Taylor em New York, ela era terrível em suas escolhas. Eu tento aprender, mas a escolha tem muito a ver com o desenvolvimento do ator e principalmente no *Group*, no relacionamento com o personagem. Ir aos ensaios e falar sobre os papéis era tão emocionante. A imaginação funcionava em uma velocidade incrível. Aqui, a pessoa tem que se virar. A vida aqui nesta cidade é outra coisa. Se você é bem sucedido, você fica preguiçoso e descuidado, e não haverá desafios.

P: Os *retakes* não são a mesma coisa que repetições?

R: Na Metro, eles não usam a palavra *retake* e sim "cenas adicionais". Eu sinto que a coisa já terminou. Só para mim, é claro. (...) A gente tem que aprender a ser flexível. Espero não estar parecendo "teatral". Estou tentando ser realista, porque o negócio é realista.

P: A flexibilidade é muito importante. (Mas) eu não consigo ver você ignorando todas as coisas que você aprendeu com o método. Algumas vezes empregamos terminologias "muito elitistas". Temos que pensar nisto como em uma série de controles. Tem que trabalhar para preservar o que aprendeu.

R: *Todo o treinamento que você teve é importante, mas você deve ser capaz de mudar as coisas de vez em quando.*

P: Você mencionou as críticas nos jornais. Todo mundo faz isso. Muitos perdem sua objetividade quando olham para eles mesmos.

R: As pessoas de padrões altos tendem a fazer isto. (...)

P: Você acha que o cinema te prejudicou — se você fosse fazer um show?

R: Sim, e não. Eu herdei muitos maus hábitos, mas o que conta é com quem você trabalha.

P: E quanto às improvisações — você costuma improvisar?

R: *A improvisação é importante porque a imaginação é importante para um ator e ela estimula isso — como os exercícios com os dedos. Eu acho que uma escola como o Lab. é ótima para um ator. Eu não sou muito orgulhoso para ir, mas sou muito preguiçoso. Às*

vezes eu improviso, mas eu não gosto de falar nisso — é como falar sobre como escovar os dentes. Um exemplo que eu posso dar é o de *Pride of the Marines*. Tinha uma cena em que eu tinha que chorar. Bem, as falas e o ator com quem eu contracenava não me ajudaram, aí eu mudei a cena toda. Eu não acreditava nas falas e nem acreditava que eu era realmente cego.

P: Você acha que aprender as fases técnicas do cinema, como o corte, ajuda?

R: Sim, hoje o ator está em uma posição peculiar. Se ele tiver um interesse por este tipo de coisa, ele irá longe. Quero falar um pouco sobre a técnica. Eu acredito no treinamento, mas ele pode ser prejudicial se você não foi capaz de se adaptar às situações. Há vezes em que o método não é útil, mas o fato de eu ter trabalhado assim me ajudou. Eu tinha menos medo e mais vontade de fazer as coisas. É um reservatório. Muitas coisas me vieram a cabeça das aulas, apesar de eu ter tentado manter a sala de aula longe do palco. Isto é muito importante nesse tipo de mundo — mas eu poderia continuar falando nisso a noite inteira. Eu sou contra a religião no teatro. *Não há uma única maneira de se fazer as coisas. Cada pessoa tem que encontrar o caminho melhor para si. (...) A melhor maneira de se ser um ator é sendo. Existem pessoas que nunca tiveram um treinamento e são brilhantes.*

P: Eu acho que se você quiser salvaguardar a verdade do momento no teatro e expressá-la no seu estilo individual, haverá tantas maneiras de expressá-la quanto existem atores. Quando vamos para um outro meio ainda conseguimos obter a verdade, apesar de no cinema surgirem muitas dificuldades. O meio obriga o ator a ter mais consciência dos diferentes métodos de atuação.

R: O meu problema no cinema tem sido encontrar a verdade. Quando eu não consigo, me sinto pessimista. De um ponto de vista técnico, eu ignoro completamente a câmera. Eu não preciso mais ver o meu rosto em todas as cenas e eu preferia até virar de costas. Eu acho que quando você deixa mais por conta da imaginação do público, a coisa fica menos óbvia. Eu espero me virar com mais frequência. Em *Postman Always Rings Twice* eu estou (presente) no filme todo. Quando eu sugeri que cortassem um prólogo de sete páginas que era muito monótono, o diretor disse: "Essa é a primeira vez que eu vejo um ator tentando cortar o seu próprio papel." Mas afinal de contas, eu estou no fil-

me todo. Muitas vezes, quando fica difícil para eu acreditar no meu papel, eu preferiria deixar outra pessoa carregar a bola. Seria mais interessante. Eu ainda estou aprendendo. Nos próximos dez anos, o cinema virá a ser emocionante, e a ação terá um papel enorme. Haverá uma colaboração maior entre ator, escritor e diretor.

P: Quando você está trabalhando em um papel, além de pensar sobre o personagem, você ensaia a cena em casa? É ruim fazer isso?

R: No teatro, eu costumava ensaiar da 14th Street até o teatro. Como um astro não pode andar aqui — as pessoas acham estranho — eu costumava ir para o banheiro e escovar os dentes, etc. (...) Eu aprendi isso e agora não consigo fazer isso conscientemente sem que nada me atrapalhe. Um crítico disse que eu levo o cinema muito a sério, e ele estava certo. Já vi bons atores virem para a filmagem meio dormindo e eles são astros maiores do que eu. Mas eu tenho que viver a minha própria vida (...) Eu fico com saudades da minha infância. O resto é excitante, mas o teatro ainda é o mais emocionante. Estou falando agora de uma unidade de produção do *Group* no cinema. Acabei de chegar de New York, onde eu vi muitas peças. É parecido com Hollywood, as pessoas se sentam no "21" como se estivessem falando de cavalos. O único escritor decente é Tennessee Williams. (...) O teatro caiu muito: está com a qualidade de Coney Island. As pessoas estão fazendo musicais e nada é realmente excitante. Eu disse que o pior de Odets estava emocionando o teatro. Tinha o primeiro ato e o segundo e provavelmente não tinha um terceiro, mas por Deus, era excitante! Os jovens não têm para onde ir... eles estão perdidos. Pelo menos na minha época havia algum ideal. Hoje não há nada, um vazio, como um deserto. Não há um grupo de pessoas que trabalhe junto. Em todos os lugares que eu ia, as pessoas falavam no Actor's Lab e queriam saber sobre ele. Ele tem uma excelente reputação por lá. Esse tipo de coisa é que está faltando desesperadamente no teatro Americano.

P: Lewis Jacobs tem um cartaz na parede do escritório dele que diz o seguinte: "Quando as pessoas se preocuparem o bastante, o cinema vai melhorar."

R: Verdade! Eu não sou cínico. Eu dei uma entrevista a 50 adolescentes em New York. Eu pensei que elas fossem fazer aquelas mesmas perguntas de sempre, mas as garotas me fizeram perguntas bem ma-

duras. Eu estou aqui apenas há sete anos, mas há um certo tipo de maturidade entre os jovens. O cinema não pode continuar a dar porcarias para eles. Acredito que eles estão no caminho certo. Sinto que estes independentes que estão surgindo serão líderes.



(Extraído de *The Drama Review*, vol. 28, 4, winter, 1984 (T 104). Traduzido por Thais Elita M. Lowen. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC/RJ. Os grifos no texto são do editor).

## DIREÇÃO: NOÇÕES BÁSICAS

### II

*Trevor R. Griffiths*

## PUBLICIDADE E PROGRAMAS

Antes da peça entrar na fase de ensaios, é aconselhável já ter adiantado a maior parte da publicidade e resolvido que tipo de informação você quer incluir no programa. O diretor também deve guiar e supervisionar os responsáveis pela divulgação do espetáculo. Os cartazes devem servir a duas funções principais. Em primeiro lugar, devem ser chamativos. No entanto, o diretor deve observar que o título da peça esteja disposto de forma nítida, e que a imagem no cartaz indique o assunto da peça. A não ser que a peça tenha público garantido. Não há motivo para ser excessivamente sutil.

O tipo de programa pode ser uma escolha relativamente pessoal. Além das informações óbvias, como a lista dos personagens e os créditos, você pode pensar na hipótese de incluir informações a respeito do autor e as circunstâncias que envolvem a peça, bem como fotografias de montagens anteriores. Alguns diretores incluem até mesmo uma declaração pessoal sobre as razões de decidir montar a peça, mas isso é desnecessário e pode chegar a ser constrangedor.

## MARCANDO OS ENSAIOS

No teatro profissional, os atores estarão disponíveis para o trabalho durante o dia. No entanto, em companhias amadoras, as noites e os fins de semana talvez sejam as únicas ocasiões para os ensaios. É muito difícil fazer uma generalização a respeito da melhor maneira de dividir o tempo de ensaio. Os períodos de ensaio no teatro profissional variam muito. Em peças de repertório semanal, por exemplo, a peça é ensaiada uma semana e apresentada na semana seguinte, de modo que o elenco ensaie uma apresentação durante o dia e apresente outra à noite. Apesar desta abordagem

estar praticamente extinta em muitos lugares, é ainda uma prática comum nos Estados Unidos. Nas companhias grandes, nas subsidiadas sem fins lucrativos ou nas nacionais, os ensaios podem levar meses. A montagem recente da "Orestia" de Ésquilo no National Theatre em Londres exigiu seis meses de ensaios, mas mesmo este parece um tempo curto em comparação com o Teatro de Arte de Moscou, o qual pode chegar a um tempo de ensaio de mais de um ano. Um período médio de ensaio, no entanto, dura entre três e quatro semanas. Isso, em termos de teatro amador, pode ser equivalente a 10 ou 12 semanas com três sessões por semana.

Antes do começo dos ensaios o diretor deve determinar as datas da montagem, assegurando-se de que estas não coincidam com outras grandes produções locais ou feriados. Uma vez determinadas as datas da produção, monte o horário de ensaios juntamente com o diretor de cena. Tanto o elenco quanto a direção de cena vão preferir um horário básico detalhado a combinar os ensaios em caráter circunstancial. Entretanto é interessante averiguar se certas noites ou determinadas horas são particularmente problemáticas para os membros do elenco. Apesar dos atores e da equipe geralmente saberem que os ensaios se tornam mais freqüentes e levam mais tempo à medida em que se aproxima a noite de estréia, o diretor experiente não faz exigências excessivas ao elenco no início — principalmente que amadores abram mão de seu tempo livre.

## PRIMEIRA FASE DE ENSAIOS

A função dos ensaios é preparar a peça para a apresentação através da prática, envolvendo basicamente os atores, embora os projetistas, a equipe de direção de cena e outros membros da equipe técnica devam estar presentes em vários momentos,

Determinadas decisões devem ter sido feitas pelo diretor antes do elenco se reunir para o primeiro ensaio. Estas incluem, de um modo geral, o estilo dentro do qual a peça será representada, o tipo de cenário e figurino e os efeitos de luz e de som que vão ser usados. É importante que o diretor conheça a peça de trás para a frente, de modo que não se desperdice tempo por falta de trabalho em casa. As primeiras semanas de ensaio são o momento em que todos vão estar trabalhando no sentido de um conhecimento comum da peça. Durante este período fica a cargo do diretor ga-

rantir que todos tenham as mesmas idéias a respeito dos personagens, situações e outros aspectos da montagem.

A leitura integral da peça pode valer a pena no primeiro encontro entre elenco, diretor e técnicos. Alguns diretores não acham a leitura integral uma boa idéia, já que pode pressionar os atores a "representarem" a peça antes de terem-na estudado em profundidade. Entretanto é possível que suas vantagens superem essa preocupação. É bom que os atores ouçam a voz dos outros, corrijam erros de impressão ou omissões de texto e tenham uma idéia aproximada do tempo corrido do espetáculo desde o início, já que raramente uma peça é mais curta na montagem final do que na sua leitura integral.

### A ABORDAGEM DO TEXTO

Ainda existem alguns diretores que acreditam ser uma boa idéia começar a localizar ou "fazer a marcação" da peça logo de saída. Utilizando um modelo ou diagrama do cenário, em casa, antes do início dos ensaios, definem onde a "móvel" vai ser colocada e para onde querem que os atores se movam. Este tipo de abordagem, entretanto, é agora considerado antigo por muitos diretores profissionais. Obviamente é uma boa idéia ter um esboço aproximado do aspecto físico das cenas da peça, mas é igualmente vantajoso permitir aos atores que se movam instintivamente numa determinada cena e, caso haja problemas, tentar outras opções.

Numa peça naturalista, onde o diretor e o projetista já tenham determinado as posições do ensaio e as divisões de cômodos de acordo com o melhor efeito teatral, é ainda mais válido que os atores sigam seus instintos naturais. As linhas de visão também são imensamente importantes: durante a marcação o diretor não deve ficar sentado no meio da sala, mas procurar ver a ação de vários pontos, de forma a assegurar que a maior parte do público também possa enxergá-la.

Outros diretores preferem não trabalhar diretamente na peça logo no início dos ensaios. Quando o tempo permite, alguns preferem preparar suas companhias com uma série de atividades de laboratório ou exercícios de improvisação não relacionados com a peça, de modo que os atores se conheçam melhor e quebrem inibições tanto físicas quanto sociais. Existem muitos

jogos de improvisação com esse objetivo. É comum que um diretor profissional tenha a assistência de um especialista em movimento, que faz um aquecimento com o elenco, podendo incluir exercícios vocais e ginástica, o que, dependendo da natureza física da peça, pode render bons resultados. Estes tipos de exercícios são importantes em peças como "*Equus*" de Peter Shaffer ou "*Jumpers*" de Tom Sheppard, onde a natureza da peça depende enormemente da força, resistência e preparo físico do grupo. Atores profissionais costumam fazer um aquecimento individual antes dos ensaios e da apresentação. A maioria das escolas de teatro hoje em dia dá grande ênfase à educação da voz e dos movimentos — é importante desenvolver no ator a força necessária para essa profissão dura e cansativa.

É uma boa idéia para companhias amadoras considerar as vantagens de um aquecimento de meia hora antes do ensaio noturno com o propósito de permitir que pessoas que estiveram trabalhando em vários ambientes diferentes limpem suas mentes de seu trabalho diário, transfiram seu foco de concentração e aliviem tensões antes de começar o trabalho com o texto. Existem vários exercícios de respiração e relaxamento que podem efetivamente ajudar o grupo a trabalhar bem como tal. O aquecimento pode compensar o tempo gasto, pois ajuda os atores a formarem um grupo mais rápido, o que, nas companhias amadoras, onde o tempo de ensaio é limitado e o elenco talvez se encontre apenas uma ou duas vezes por semana, é, obviamente, uma vantagem.

Certos diretores profissionais, que têm a disponibilidade de um período de ensaio de 8 semanas em tempo integral, podem não abordar o texto em que vão trabalhar durante 10 dias ou duas semanas. Se estão fazendo uma peça de época, na qual a linguagem é estranha ou relativamente arcaica, pode ser válido trabalhar com textos como romances ou documentos políticos escritos no mesmo período, de forma que os atores se acostumem com a linguagem e a apresentação de idéias complexas. Esse tipo de trabalho pode ser particularmente proveitoso no caso de uma peça do Renascimento ou de Shakespeare. Neste tipo de peça é também uma boa idéia que o diretor não siga a leitura dos atores pelo texto, mas a escute de forma a ver o quanto os atores entenderam e como estão passando o argumento para alguém que esteja ouvindo a peça pela primeira vez. Dessa forma, qualquer coisa



que estiver obscura ou por maçante pode ser discutida no momento em que aparece revelando se os atores entendem o que está sendo dito. O diretor pode ajudar o ator a usar palavras e frases do texto que não são familiares ao público atual. Tente sugerir um gesto ou uma mímica que esclareça seu significado.

Outra maneira comum de abordagem de texto é aquela em que o diretor e os atores se sentam em círculo, discutem a peça e a lêem cena por cena, parando para esclarecer informações e pontos que a princípio parecem incoerentes, como o significado de palavras e dados sobre os personagens. Isso ajuda o elenco a criar um personagem inteiro a partir dos traços revelados pelo autor ao longo da peça. Hoje em dia as discussões, em ensaios, sobre as motivações do personagem e os objetivos da cena são quase inevitáveis. Tais questões foram primeiro tratadas pelo ator e diretor russo Constantin Stanislavsky (1863-1938). O trabalho de Stanislavsky no Teatro de Arte de Moscou realçava a importância das motivações de um personagem e da construção de um quadro sólido para o mesmo a partir do que é recolhido na peça. As teorias e o "método" de Stanislavsky foram influentes e controvertidas, mas agora muitas de suas idéias já são aceitas e utilizadas de uma maneira geral. A maioria dos bons atores amplia, por conta própria, as informações a respeito do personagem que estão representando. Um exercício proveitoso é dar aos atores uma cena de improvisação, onde os personagens que representam se encontram numa cena, relacionada com a peça, mas que não consta nela. Isso os possibilita a explorar, em sua imaginação, as reações de seus personagens na cena e os ajuda a se libertarem do confinamento do texto. Ao voltar para o texto, é provável que tenham uma visão mais clara de suas cenas.

Quando ainda estão usando seus textos ou "seguinto" o livro, a improvisação também pode ser um recurso útil, caso os atores tenham dificuldade em fazer uma determinada cena. Uma boa sugestão é refazerem a cena com suas próprias palavras, sem os roteiros, de forma a conseguir a mistura certa de emoções e descobrir os pontos principais da cena. Isso pode ajudá-los a ampliar sua percepção do ponto em que as mudanças de emoção e personagem ocorrem. O diretor pode achar útil agir como uma espécie de árbitro ou inquiridor, questionando atores em cena, de modo a ver como percebem a atuação dos outros. Essa abordagem é parti-

cularmente útil em cenas de amor, já que liberta os atores de seus "livros", permitindo que entrem mais no plano físico e elaborem o que provavelmente foi escrito de forma bastante sucinta pelo autor.

No período inicial de ensaios é uma boa idéia conversar sobre as rotinas habituais dos personagens. Por exemplo, no caso de estar trabalhando numa peça de ambiente doméstico, como as de J. B. Priestley, Simon Gray ou Neil Simon, pode ser útil discutir detalhadamente de que maneira os personagens passam seus dias, para que qualquer detalhe incorporado à montagem seja formulado verdadeiramente. Observe, por exemplo, quantas vezes uma mesa aparece no palco com o número exato de cadeiras para os personagens que vão sentar nelas e quantas vezes isto acontece na vida real.

## A UTILIZAÇÃO DO CENÁRIO

A marcação de cena é o posicionamento dos atores no palco em relação ao cenário e o planejamento de seus movimentos. Quando você for "fazer a marcação" da peça é importante que já se tenha demarcado o espaço para o ensaio precisamente de acordo com as medidas do palco. Não vale a pena fazer aproximações, pois os atores devem ter a sensação exata do espaço em que vão representar. Eles têm que saber onde ficam as janelas e portas e para que lado abrem, bem como se existem degraus. Se o cenário tem níveis diferentes, os atores devem ter uma réplica do cenário o mais rápido possível.

Desde o começo dos ensaios é importante que os móveis do cenário sejam os mais parecidos possíveis com os que vão ser usados na apresentação. Isto porque pode ser uma experiência assustadora para um ator ter que usar, na apresentação, uma cadeira mais baixa do que a usada nos ensaios. Pode parecer exagero, mas o diretor deve insistir em ter as peças verdadeiras o mais rápido possível, pois quanto mais os atores se habituarem a elas, mais segura será sua apresentação.

De certa maneira, é parte do papel do diretor proteger os atores de grandes mudanças de última hora. Representar pode ser uma experiência angustiante e quanto mais seguros os atores estiverem, maiores são as chances de que a montagem seja realmente bem sucedida perante o público. "Ensaio" é uma palavra mais bonita para "prática" — é aconselhável não trabalhar apenas na peça em si, mas também dedicar uma grande quantidade de tempo ensaiando as partes técnica e mecânica.

O modo de utilização do tempo de ensaio vai depender de muitos fatores diferentes. Se você está trabalhando num musical, é uma boa idéia que o diretor musical faça algum tipo de trabalho preliminar com a companhia de forma a ensinar aos atores as melodias das canções, ou que o coreógrafo comece a trabalhar o quanto antes. Assim, durante o ensaio principal você terá um quadro a ser desenvolvido. Alguns papéis exigirão um determinado tipo de ação ou "mímicas", como são chamados. Algumas peças podem exigir que o ator dance, toque piano, lute espada ou até faça truques de mágica. Os atores devem começar a aprender essas coisas a mais cedo possível para evitar pressões e falta de tempo nas semanas posteriores.

### TRABALHANDO A PEÇA DETALHADAMENTE

A maioria das observações feitas até agora são relativamente gerais e podem não variar muito de um diretor para outro. No entanto, a parte principal do tempo de ensaio é tomada pelo trabalho detalhado da peça com os atores, e esses métodos são muito subjetivos, dependendo do diretor. O diretor que faz a marcação de cena desde o primeiro dia de ensaios é, como já se disse, uma coisa do passado, na maioria das companhias profissionais, embora em companhias amadoras esta abordagem seja freqüentemente utilizada. Determinar rigidamente a ação da peça desde muito cedo pode ser uma abordagem errada, já que, conforme os atores vão conhecendo melhor seus personagens, eles naturalmente aprendem como e para onde se movimentariam, sentariam, etc. Nesse modo de trabalho os atores recebem, por exemplo, a ordem de entrar pelo meio do palco, descer pela esquerda e parar na frente à direita, deixando espaço para a entrada dos dois personagens seguintes pela esquerda. Esse tipo de abordagem pouco imaginativa é, infelizmente, bastante comum no teatro não-profissional.

Se todos os elementos da peça são fixados muito cedo, existe a possibilidade de ocorrerem erros estúpidos e dos personagens não receberem a atenção necessária. Por exemplo, quando, no começo da peça "À Gaiivota" de Chekhov, Masha e Medvedenko entram em cena; certas considerações devem ser feitas: eles estiveram andando por algum tempo antes da abertura da peça e logo, devem estar com vontade de sentar; quem deve

entrar na frente? Medvedenko ama Masha, um amor não correspondido, já que ela está apaixonada por Constantin; logo é Medvedenko quem vai estar seguindo Masha. Suas respostas às perguntas dele na primeira cena são concisas e um tanto retóricas; as falas dele são longas; assim, é quase uma cena em que as pessoas estão falando consigo mesmas. A tarefa mais importante do diretor é trazer esses pontos à atenção dos atores e assegurar que eles os entendam, talvez sugerindo uma maneira que os ajudem a mostrar à audiência, física e imediatamente, algo a respeito da relação entre os personagens. Esse tipo de abordagem deve ser aplicado a todas as cenas na peça. Se esses assuntos forem discutidos e resolvidos na época da marcação da peça, a análise dos personagens poderá seguir paralelamente.

Existem vários pontos de vista diferentes quanto a validade de obedecer às direções de cena. Muitas companhias amadoras usam edições publicadas com rubricas detalhadas, o que pode ser bastante limitante. Ignorar as rubricas propositalmente é teimosia, mas nem todo escritor tem uma boa noção das possibilidades dramáticas ou da forma mais eficiente para representar uma cena. As rubricas de George Bernard Shaw são geralmente muito confiáveis, mas se o diretor achar que vale a pena tentar de outra maneira, não deve temer fazê-lo. O dramaturgo moderno inglês Harold Pinter é bastante cuidadoso em suas indicações, que são sucintas e tão fortes quanto as falas de seus personagens. Ele é preciso quanto a marcação de tempo, pausas e silêncios e sua orientação contribui grandemente para a concepção estilística de suas peças. Essa precisão não deve ser ignorada. Pinter tem um instinto agudo para o tipo de clima que deseja em suas peças e suas indicações são uma ajuda quanto a este propósito, enriquecendo a qualidade poética de seu trabalho.

Quando estiver dirigindo uma peça de Shakespeare, lembre-se de que poucas das rubricas que aparecem nas edições publicadas são do autor. Assim, seja cauteloso quanto a aderir a elas, principalmente se não fazem muito sentido.

Passar cada cena individualmente, fazendo a marcação e examinando a caracterização e a motivação em detalhe, tanto pode ser um processo lento quanto fazer com que o quadro geral de ensaio demore mais tempo para ser atingido. No entanto, na maioria dos casos, essa abordagem fornece uma base sólida sobre a qual

construir. Ela pode custar os primeiros 10 ensaios, mas significa que uma enorme quantidade de descobertas serão feitas desde o início, e que provavelmente poucas modificações terão que ser feitas em estágios posteriores.

Uma vez estabelecido o quadro inicial, pode-se começar um trabalho mais detalhado com cada cena individualmente. Se a peça não foi escrita com divisões de cena, é útil que o diretor divida os atos em partes mais convenientes de modo que alguns atores não tenham que ficar perambulando durante horas enquanto outros estiverem ensaiando. Durante este trabalho interno, um tempo maior pode ser gasto com experiências. Às vezes vale a pena tentar representar uma cena da maneira exatamente oposta a como seria representada normalmente. Por exemplo, se você está trabalhando numa cena triste e emotiva, pense sobre os pontos da cena onde ela pode ficar mais leve. Pense em quantas vezes as pessoas dizem "Como estou deprimido" e depois riem de si mesmas. É, sob alguns aspectos, uma maneira obstinada de trabalhar, mas geralmente vale a pena evitar o esperado e isso pode levar a uma montagem mais original. Também tente esquecer qualquer conhecimento prévio da peça e consiga que os atores façam o mesmo, de forma que ninguém seja influenciado por idéias preconcebidas a respeito da peça.

Esse trabalho interno é também o momento para que atores façam experiências de corpo e de voz. Um determinado sotaque é útil para um personagem? Geralmente atores menos experientes tendem a se entusiasmar demais com o uso de sotaques diferentes do seu próprio, e esse tipo de indulgência requer mão firme por parte do diretor. Assegure-se de que os atores só usem sotaques que possam ser mantidos até o final da peça. Quando vários atores usam sotaque, estes devem ser coerentes. Uma peça que se passa numa comunidade isolada, por exemplo, não deve ter alguns personagens com sotaque do norte e outros com sotaque do sul ou coisa que o valha. O mau uso do sotaque pode ser responsável pela falta de unidade de uma montagem. Entretanto, não é má idéia localizar uma peça sem cenário específico em algum lugar específico, de forma a atingir determinado objetivo.

Experiências "de corpo" também devem ser feitas nesse ponto. Os atores precisam ter consciência da presença física de seus personagens. Por exemplo, pessoas extrovertidas não tendem a se sentar encolhidas com os

braços cruzados sobre o peito, mas a ser mais expansivas e abertas. Vale a pena fazer alguns exercícios com o grupo para ajudar a trazer à baila estas facetas de seus personagens. Um jogo fácil e muito popular é pedir aos atores que imitem os movimentos dos personagens uns dos outros, em silêncio, e que tentem adivinhar quem é quem. Outro jogo deste tipo é o "jogo do advérbio". Uma pessoa sai da sala enquanto o grupo escolhe um advérbio que descreva as ações de seus personagens na peça — por exemplo sensualmente, maldosamente, intensamente. Então a pessoa que está do lado de fora volta e recebe instruções de ações a fazer, tendo que adivinhar o advérbio em questão. Isso ajuda aos atores a perceberem como os outros vêem sua atuação. É importante que tenham a medida física tanto quanto o estado mental dos personagens que vão representar. Alguns atores, por exemplo, acham importante saber, desde o início que tipo de sapato seu personagem vai usar.

Freqüentemente nesse segundo estágio de trabalho interno, os atores têm problema em estabelecer a consistência de seus personagens. Eles podem sentir que numa determinada cena seu personagem está agindo totalmente "fora do personagem". A coerência da caracterização é algo fortemente inculcado em estudantes de teatro em suas aulas de arte dramática e representação. Até um certo ponto ela é uma necessidade, mas geralmente pode atrapalhar as surpresas de uma representação. Na vida real as pessoas não são sempre coerentes em suas ações, e freqüentemente agem fora do personagem devido ao tipo de situação em que se encontram. No teatro, o diretor deve dar aos atores a confiança para fazer o mesmo dentro da peça. Enquanto a mudança for justificada de alguma maneira, não há necessidade de dar uma ênfase muito rígida à coerência da caracterização.

Durante os ensaios o diretor também deve tentar evitar que os atores representem de modo exagerado e se projetem muito. Projetando sua atuação muito cedo durante os ensaios eles podem falsear a verdade de sua caracterização, tornando-se retóricos e falsos. Os atores precisam aprender a dar um ritmo à sua atuação e o diretor deve guiá-los neste sentido quando necessário.

A inventividade individual de ator e diretor são os fatores que mais influenciam o sucesso de uma produção e, fora do contexto, é impossível ensinar talento ou carisma a alguém. Mas numa relação ideal deve ser

possível ao ator mostrar ao diretor algo que possa ser adicionado, desenvolvido ou modulado de acordo com as necessidades da produção. É impossível ensinar isso a alguém; é algo que vem com a prática.

O diretor deve estar atento para refrear a tendência de alguns atores a caracterizar muito fortemente os personagens que estão representando. Isso resulta numa atuação limitada, que mostra apenas facetas estreitas do personagem. Se um ator está fazendo o papel de um personagem desagradável, desprezível, o diretor pode achar útil sugerir razões pelas quais o ator goste do personagem, incluindo o que justifica seu comportamento e que circunstâncias contribuíram para formá-lo. Se os atores fazem um pré-julgamento do papel que estão representando e simplesmente comentam a respeito dele através da ação, isso indica falta de alcance na atuação e mostra que o ator não tem outra maneira de descobrir mais coisas a respeito do personagem. Da mesma forma, a platéia chegará rapidamente a uma decisão a respeito do personagem e perderá o interesse. Um personagem ardiloso pode ser representado de forma mais eficiente sendo charmoso do que agindo de modo suspeito. É sempre válido lembrar aos atores que devem procurar esquecer o desenlace da peça e representar o papel a cada momento. É extremamente ruim deixar o desfecho final da peça influenciar as cenas precedentes. É também importante evitar que atores que entram depois de uma cena de discussão ou de uma revelação chocante peguem o tom da cena anterior. Eles devem se restringir ao conhecimento do personagem sobre a peça, não ao seu conhecimento pessoal sobre a mesma.

O diretor deve ser capaz de criar uma atmosfera de trabalho agradável, onde cada um sinta que sua contribuição é importante. Muito freqüentemente pessoas fazendo pequenos papéis são ignoradas e têm sua contribuição subestimada. No entanto, se a representação de um papel pequeno é desconsiderada e a atuação conseqüentemente indisciplinada, isto pode pôr toda a produção em risco. Atores em papéis pequenos devem ser encorajados a ser inventivos e detalhados no que fazem e sua importância deve ser reconhecida. Algumas vezes é necessário marcar um prazo para que atores saibam suas falas de cor, pois um ator particularmente lento pode atrasar o desenvolvimento da atuação dos outros. Se possível, marque este prazo para pelo menos duas semanas antes da semana final de ensaios,

de modo que os ensaios corridos próximos ao fim do período não sejam protelados por muitos pontos. Ensaios corridos da peça devem ser feitos gradualmente de modo que os atores tenham uma sensação de continuidade e possam entrar no ritmo cena a cena, ato a ato, até que estejam prontos para passar a peça inteira. Se o tempo permitir, tente fazer um ensaio acelerado para garantir que as cenas estão sendo pegadas rapidamente e que os momentos importantes da montagem estão claramente estabelecidos.

Uma das partes mais difíceis ao dirigir uma peça é saber que decisão tomar e em que momento. É impossível fornecer uma regra geral a esse respeito. Saber quando consertar as coisas, fazer mudanças drásticas, cortes definitivos, retrabalhar certas cenas, etc., é uma questão de prática, instinto e, finalmente, uma questão de sorte. O diretor deve confiar em seu conhecimento do texto, na periodização da peça, em seu próprio gosto e na extensão em que esses fatores coincidem com a diversão do público.

#### PREPARAÇÕES FINAIS PARA A NOITE DE ESTRÉIA

Contando de trás para frente a partir da data da primeira apresentação é possível planejarmos os estágios finais da produção desde o início dos ensaios, de forma que todos os envolvidos saibam quais são os prazos a serem respeitados. É uma boa idéia fazer dois ensaios gerais com as roupas antes da estréia, bem como um ensaio técnico completo. Para economizar tempo o diretor pode fazer com que o ensaio técnico vá o mais rápido possível passando de uma deixa para a outra sem incluir o texto. Isso se chama passar o texto "deixa a deixa". No entanto, se os atores têm que mudar de roupa rapidamente, é sempre bom passar o texto apropriado para ter certeza de que há tempo para as mudanças. Deve ser possível no entanto, passar da entrada para a deixa de som e dessa para a mudança de luz. É vital que todas as questões técnicas sejam examinadas minuciosamente no ensaio técnico.

No teatro profissional os estágios finais da montagem podem levar três ou quatro dias e significar trabalho noite a dentro. No teatro amador, os ensaios técnicos geralmente acontecem nos fins de semana. É uma boa idéia que o diretor e o técnico de iluminação, tendo discutido a luz anteriormente aos ensaios, trabalhem juntos quando as luzes estão sendo focalizadas de forma

que os níveis de luz possam ser aproximadamente determinados. Isso também se aplica aos níveis de som.

O diretor pode economizar tempo e energia fazendo isso sem a presença dos atores. Obviamente, o técnico de iluminação deve ter comparecido a pelo menos um dos ensaios corridos da peça e definido as áreas que devem ser iluminadas, bem como quaisquer efeitos especiais necessários.

É muito importante deixar tempo suficiente para dois ensaios com roupas, de forma que haja chance para as mudanças e que os ajustes possam ser ensaiados outra vez e vistos pelo diretor antes da apresentação ser levada ao público. Se a peça é uma comédia, vale a pena fazer o segundo ensaio geral para um público convidado, de forma que os atores possam regular suas falas de acordo com as risadas. Isso geralmente é um problema para atores inexperientes, que não têm confiança suficiente para esperar que as risadas acabem e continuam a falar, fazendo com que o público perca o sentido do que está sendo dito. Obviamente a quantidade de risadas depende do público e pode variar enormemente. Mas é proveitoso para os atores ter uma idéia aproximada de quando as risadas vão entrar.

**INTERVALOS** — Considere com cuidado quando deve ser o intervalo. É importante que a ação termine em algum tipo de *climax*, num ponto alto. Se as divisões de atos não tiverem sido especificadas pelo autor, o diretor deve procurar esse ponto e levar a peça a este *climax*. É comum a primeira metade da peça ser mais longa do que a segunda e, de certa maneira, é importante respeitar este tipo de tradição. O tempo de concentração e as necessidades psicológicas, bem como físicas do público devem ser levadas em consideração. Na maioria dos casos é de certa maneira injusto para uma audiência não ter intervalo, mesmo que a inserção do mesmo pareça interromper a ação da peça. Isso se aplica principalmente caso a peça dure mais que uma hora e meia ou as poltronas sejam desconfortáveis.

**CHAMADAS À CENA** — A chamada à cena deve ser organizada antes da primeira apresentação pública. No final dos anos 60 e começo dos 70 as chamadas à cena saíram de moda para os grupos teatrais. Este tipo de chamada depende do efeito final atingido pela produção. No caso de um musical ou uma comédia, a chamada à cena pode ser bastante elaborada e divertida. No caso de uma tragédia ou uma peça profundamente séria, é melhor manter a chamada simples. Custe

o que custar, o importante é não subestimar a vaidade do elenco e fazer uma chamada justa e democrática, de acordo com o mérito, para evitar que ataques de mágoa aconteçam.

**NOTAS** — Depois da primeira apresentação o diretor deve fornecer aos atores comentários sobre suas atenções. Este tipo de comentário, geralmente conhecido como "notas", deve ser bem pensado e ter o objetivo de ajudar o elenco a conseguir melhores resultados, sendo sempre acompanhado de um tom positivo. É importante não desencorajar ou derrubar um ator que vai ter que representar outra vez fazendo comentários impróprios ou drásticos. As "notas" devem ser construtivas. É extremamente inútil dizer simplesmente "Não sei porquê, mas acho que não está muito bom". É importante fazer com que o ator se sinta seguro e confiante; assim, as mudanças que forem feitas devem ser cuidadosamente explicadas, levando-se em conta a condição do ego do ator.

A audibilidade é um fator que o diretor deve sempre ter em mente, tanto nos ensaios quanto nas apresentações. Talvez seja difícil para um diretor avaliar o quanto uma peça é audível por conhecê-la muito bem. Vale a pena arranjar alguém que não esteja tão familiarizado com o texto para assistir ao ensaio geral. Lembre-se de que a massa do público realmente absorve o som; logo, ele deve ser aumentado na sua presença.

Pode ser uma boa tática psicológica ter uma conversa para reforçar a confiança do grupo antes da primeira apresentação e fazer um aquecimento de corpo e de voz, sugerindo que continuem a fazê-los antes de cada apresentação. O entusiasmo do diretor em levar a produção adiante é um trunfo vital. É crucial que o diretor mantenha esse entusiasmo crescendo e fluindo dentro do grupo. O que geralmente acontece é que, se a companhia gosta do que está representando, o público participa de seu prazer. Afinal de contas, teatro é comunicação.

Finalmente, cabe ao diretor assegurar que todas as facetas da produção — elenco, cenário, iluminação, figurino, acessórios, etc. — funcionem bem juntos. Só assim a apresentação poderá corresponder ao objetivo de todos os envolvidos e o público poderá assistir à montagem na sua melhor forma.

(Extraído de *Practical Theater*, Quanto Books, 1982. Traduzido por Cláudia Roquette Pinto. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC/RJ).

T. Griffiths

A maior parte das montagens teatrais requer ruídos de fundo ocasionais. Os efeitos sonoros podem ser criados ou pela equipe de cena, nos bastidores, ou através do uso de uma gravação. Em algumas montagens, especialmente nos musicais, pode ser necessário o uso de microfones para realçar vozes fracas ou para fazer com que uma voz se sobressaia às outras. Se houver necessidade de equipamento de som eletrônico, os grupos de amadores às vezes tem que se valer de equipamentos que possam tomar emprestados, ao invés de comprá-los. Como os equipamentos de som são complicados e caros para um grupo que vise padrões profissionais, é prudente assegurar-se de que eles podem ser utilizados de forma adequada, que a má aplicação de equipamentos eletrônicos poderá estragar o espetáculo, ao invés de melhorá-lo.

A produção de efeitos sonoros requer imaginação e prática. Alguns grãos de feijão ou de ervilha sacudidos sobre um tambor de metal, por exemplo, podem ser usados para dar o efeito de chuva, de aplausos ou do ruído do mar, dependendo da quantidade de grãos e da velocidade com a qual são sacudidos. Para o efeito de mar, alguns gritos de gaiotas realçam o efeito geral. O ruído de uma multidão pode ser gravado em uma fita, mas pode também ser complementado por sons produzidos ao vivo, provenientes dos atores em cena ou nos bastidores. De maneira análoga, no caso de sons de combate, os berros podem ser complementados por um estrondo ocasional ou pelo som de um gongo. Os tiros de revólveres podem, é claro, ser simulados através do uso de cartuchos de festim, porém, este efeito freqüentemente é excessivo, e pode-se criar um efeito

mais autêntico forçando uma tábua de madeira para cima e soltando-a na hora exata do tiro.

Existem possibilidades infinitas para se criar tais efeitos, e, utilizando coisas do tipo que são encontradas em cozinhas e garagens, um diretor de cena imaginativo em geral pode conseguir tudo o que for necessário.

Se for decidido que equipamentos eletrônicos são necessários para produzir efeitos em uma produção, tente assegurar-se de que seu equipamento corresponde às necessidades. Muitos gravadores domésticos são do tipo cassette, porém, não é fácil usá-los no teatro, já que é difícil fazer a fita começar em um ponto muito exato. Entretanto, isto pode não ser necessário. Os gravadores de rolo produzem melhor som, mas ligar e desligá-los pode fazer muito barulho. Se forem utilizados em um teatro pequeno, isto poderia distrair a platéia. Os gravadores com fita de cartucho são talvez os melhores, mas podem ser difíceis de encontrar. As fitas devem ser gravadas com muito cuidado, e deve-se ensaiar e experimentar cada som no teatro antes de passá-lo para a fita definitiva. Um planejamento cuidadoso é vital se uma maior quantidade de sons for gravada em uma única fita que será ligada e desligada à medida que eles forem requeridos no decorrer da encenação. As deixas para os determinados sons devem ser observadas, e, depois, fitas coloridas (líderes) podem ser emendadas à fita para corresponderem a estas deixas. Freqüentemente, são necessários ruídos quando há muitas mudanças, e o diretor de cena indica uma deixa para que as luzes, o som e até mesmo a troca de cenários ocorram simultaneamente.

*Equipamentos de efeitos especiais* — A maioria destas máquinas de som pode ser facilmente construída na oficina do teatro.

1. Caixa de campanha dupla. É operada a pilha e possui uma tomada para a inserção de uma extensão.
2. Caixa de batida de porta. É simplesmente uma sólida caixa de madeira com uma porta com dobradiças. A porta contém uma série de trincos, linguetas, correntes, etc., para possibilitar uma variedade de efeitos.
3. Quebrador de vidro. Esta caixa de madeira é forrada por dentro. Para criar o som do vidro se espatifando, um pedaço de vidro é colocado sobre a parte superior da caixa e quebrado com uma marreta de madeira.

4. Folha de trovões. Um pedaço de ferro galvanizado, suspenso, é golpeado para criar uma trovoadada.

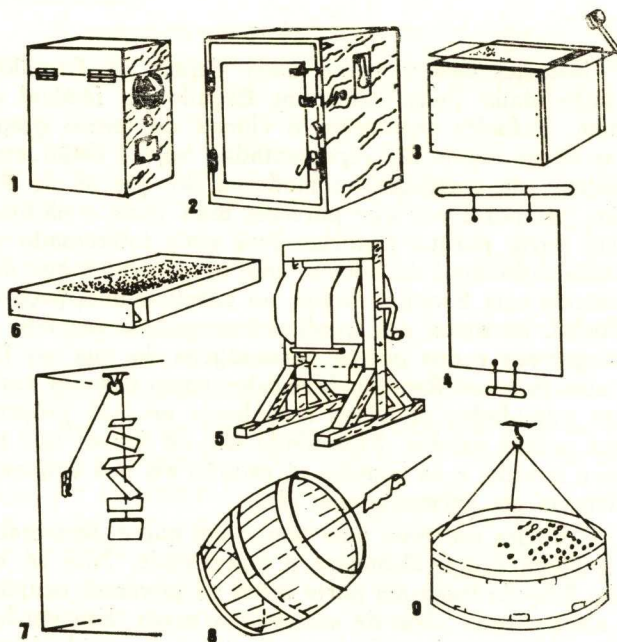
5. Máquina de vento. Uma tira de lona é colocada sobre um tambor giratório de ripas de madeira. Ao ser girada a manivela, produz-se o ruído do vento.

6. Bandeja de cascalho. Andar nesta bandeja produz o ruído de passos em um piso de cascalho.

7. Estrondo. Soltando-se a corda, os pedaços de madeira suspensos caem no chão.

8. Rangido de porta ou de navio. Um pedaço de corda é esticado através de um pequeno barril cujas extremidades foram removidas, sendo a inferior substituída por um compensado. Um pedaço de couro é esfregado na corda.

9. Ruído de chuva ou mar. Grãos de ervilha secos, ou chumbinhos, são revolidos em uma peneira de madeira.



(Extraído de *Practical Theater*, ed. por T. R. Griffiths, Chartwell Books, Inc. N. J., 1982. Traduzido por Gisah Campello. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-RJ. Reprodução dos desenhos por Ana Luiza Graça Couto.

Sófocles nasceu trinta anos depois de Ésquilo e quando ainda jovem derrotou Ésquilo no festival de drama. Sófocles representa o climax do teatro grego. Suas peças ainda são representadas hoje e estão mais próximas da compreensão moderna do que as de Ésquilo, em parte por que parecem mais reais e naturais, e em parte porque Sófocles está mais interessado na relação individual do homem com os deuses, o que não acontecia com Ésquilo. Assim, ao terminar uma peça de Sófocles, sentimos que conhecemos mais a respeito do protagonista e dos outros personagens do que no fim de uma peça de Ésquilo. Vemo-los como pessoas reais, cujas qualidades podemos reconhecer em nós próprios e em nossos amigos. Mas ainda são os deuses que regem o mundo, e os homens só estarão em paz enquanto estiverem em harmonia com eles.

Sófocles escreveu num tempo em que a democracia na política grega alcançara a maturidade. Não só ele como Ésquilo tomaram parte ativa no governo, ocupando altos cargos, além de escreverem peças. Era um homem muito amado pelo povo e viveu uma vida longa e ativa, tendo morrido aos 90 anos. Muitos acham que, excetuando Shakespeare, é ele o maior dramaturgo que o mundo conheceu.

O último dos três autores de tragédia — Eurípedes — galgou um outro degrau no progresso do drama grego, quando este começa a declinar das alturas a que foi erguido por Sófocles, continuando essa decadência até a época romana, um século mais tarde.

Gradualmente, a forma dramática mudou. Sófocles introduziu o terceiro ator que tomava parte, com o coro, nas peças. Eurípedes, contudo, nada mais acres-

centou. Pelo uso de máscaras diferentes, os atores podiam interpretar muitos e diferentes papéis. Ele mudou também a função do coro — o povo tomando parte na peça para a de comentador que intervinha com comentários esclarecedores dirigidos ao público. Também acrescentou o que se chamou de *prólogo*, no início da peça — uma introdução falada para os espectadores — e isto também teve grande influência no teatro, posteriormente.

A grande mudança introduzida por Eurípedes, entretanto, não foi na forma das peças, mas em seu significado. A autoridade dos deuses é questionada. Eles são apresentados, não como regentes divinos do mundo mas como possuidores da fraqueza humana, debatendo-se em rixas e querelas uns com os outros. Eurípedes criticou-os. Ele não se mostra tão interessado nos grandes problemas morais das relações do homem com os deuses como com as paixões dos homens e mulheres, seus amores e ódios e com as questões de sua época. De certa maneira ele foi o profeta de uma nova era, diferente do grande período clássico dos autores mais antigos. Como no século presente, essa foi uma era de problemas e incertezas, quando os velhos valores que regulavam a vida humana começaram a desaparecer e serem esquecidos. Apesar dos méritos dos novos tempos, o drama perdeu seu poder e nenhum dos últimos dramaturgos conseguiu aproximar-se da grandeza dos antigos autores.

O último dramaturgo de importância que viveu pouco depois de Eurípedes foi um autor de comédias — Aristófanes. Suas obras não abordavam idéias gerais como as relações humanas e divinas, mas os fatos e condições locais. O povo, importante na vida social e política, é mostrado em suas peças muitas vezes em situações desfavoráveis. Isso dava ao autor oportunidade de *satirizar* as pessoas de que não gostava (às vezes, políticos), levando a platéia a rir deles por apresentá-los em situações ridículas.

Alguns de seus ataques a eminentes personalidades são surpreendentemente ferozes e mordazes e, assim, parece que o governo, na antiga Grécia, era muito tolerante com os dramaturgos. Nem mesmo os países mais liberais da atualidade poderiam permitir ataques tão difamantes aos seus chefes.

É difícil para nós, hoje, apreciar inteiramente essas obras simplesmente por que não conhecemos as pessoas



de que se fala nelas; por isso, às vezes, elas são representadas com nomes de pessoas conhecidas na atualidade e substituição de locais e, assim, se tornam muito divertidas. Os problemas sociais e políticos da antiga Grécia não eram realmente muito diferentes dos de hoje.

### R. F. Clarke

Os primeiros teatros gregos, os da *belle époque* dramática, eram teatros de madeira. Muitas vezes, até os carros de Téspis transportavam seu próprio material. Os tabladros eram armados e formavam o palco e as arquibancadas eram dispostas em círculo e constituíam a platéia. Os atores representavam sobre o estrado, os coros evoluíam dentro do círculo limitado pelas arquibancadas onde o público se colocava.

Ésquilo não teve outro teatro, quando 500 anos antes de JC representou sua primeira tragédia *As Suplicantes*. Mas tendo se desmoronado um desses teatros temporários, acontecimento considerado como presságio de mau augúrio, os atenienses começaram a construção de um teatro de alvenaria na inclinação sudeste da Acrópole. Todavia, esse monumento — o teatro de Dionísios — só ficou terminado mais ou menos no ano 340 antes de nossa era. Mas é provável que ele tenha sido usado mesmo antes de concluído, assim que as partes principais o permitiram.

Durante esse longo intervalo, entre todos os povos da raça helênica, ergueram-se numerosos teatros, na própria Grécia, na Sicília e na Ásia Menor. Muitos desses monumentos tinham dimensões colossais, como o de Egine e o de Megalópolis. Um dos mais famosos no mundo antigo foi o teatro de Éfeso, na Ásia. A Sicília ainda conserva as ruínas do teatro de Siracusa.

Foi com o auxílio dessas ruínas que se pôde reconstituir o plano e o aspecto do teatro da antiguidade.

Esse plano comportava três divisões principais: a cena, destinada aos atores, a orquestra, reservada às evoluções do coro, e as arquibancadas ocupadas pelos espectadores.

As arquibancadas elevavam-se em anfiteatro umas acima das outras formando grandes arcos concêntricos. De distância em distância, duas filas consecutivas eram

separadas por largos corredores, onde, nos dias de enchente, uma considerável multidão aí se amontoava. Cada um desses corredores era limitado, do lado do palco, por uma parede com nichos onde se colocavam vasos de metal, destinados a amplificar os sons que vinham da orquestra e da cena.

As arquibancadas eram cortadas, de alto a baixo, por escadas que convergiam para o centro e dividiam o teatro em compartimentos cuneiformes. Finalmente, a parte superior terminava por um pórtico mais elevado que o alto da cena, certamente para melhorar as propriedades acústicas do edifício. Os espectadores tinham acesso a seu lugar por meio de corredores, a maioria subterrâneos.

A orquestra correspondia à platéia atual. Consistia num espaço circular que se estendia diante do público e estava ligado à cena. Este espaço era reservado aos coros que aí executavam seus movimentos e danças; era guarnecido de tábuas. No centro erguia-se o altar de Dionísios. Erguido sobre uma plataforma de muitos degraus, geralmente quadrado e de madeira, esse altar servia para diversos usos tanto de altar propriamente dito como de monumento fúnebre, etc., segundo as necessidades da ação.

O coro entrava na orquestra por duas passagens largas, uma de um lado e outra de outro e ia se colocar ao espaço compreendido entre a cena e o altar.

A cena, ou proscênio, com uma elevação de 1,50 m acima da orquestra, comunicava por duas escadas colocadas lateralmente e utilizadas pelo coro, toda vez que este devesse participar diretamente na ação dramática. Essa cena, fechada por uma parede de fundo tinha pouca profundidade. Nesse espaço é que se colocavam os atores quando falavam.

A parede de fundo da cena apresentava uma grande fachada com três portas. Ao centro, "a porta real" por onde penetrava o principal ator e que representava a entrada de um palácio ou de um templo. À direita e à esquerda, duas outras portas que figuravam seja como entrada de uma gruta ou de uma casa...

Apesar desse quadro, a partir do século V a.c., os cenários deram lugar a uma indústria. Pintavam-se telões que deslisavam sobre tapadas fixas. Eram usados três tipos de cenários: o trágico (um templo, um palácio, uma tenda, ou um campo), o cômico (a casa

de um particular), o satírico (paisagem marinha ou acidentada).

Em continuação, os gregos inventaram cenários que rodavam, espécie de prismas triangulares que giravam sobre um eixo e eram colocados de cada lado de um motivo central, fixo. Cada face tinha um cenário diferente.

Sabe-se, igualmente, que os gregos empregavam em seus teatros, numerosas máquinas. A falta de textos descritivos permite apenas suposições. Citam-se, entretanto, espécies de escadas por meio das quais as sombras dos mortos pareciam sair da terra; uma outra máquina do gênero das chamadas "glórias" no séc. XVII, servia para transportar os deuses e os heróis. Também uma outra máquina servia para dar ciência aos espectadores de um acontecimento que não poderia dar-se diante de seus olhos, um crime, por exemplo. Essa máquina era levada do fundo da cena para a frente, por meio de rodas ou rolos, de modo a expor o objeto que não se desejava mostrar em atos. Finalmente, usava-se um aparelho, sem dúvida muito complicado, para representar o Olimpo, quando os deuses tivessem que aparecer em toda sua majestade.

Os atores gregos só se mostravam no teatro com o rosto coberto por máscara que lhes servia de porta-voz.

O caráter das máscaras policrômicas de expressão estereotipada, determinada antecipadamente, estava relacionado com o papel que o ator representava; este acrescentava uma peruca que se ajustava à máscara de tal modo que toda a cabeça ficava coberta e transformada. As máscaras eram verdadeiras cabeças ocas, maiores que o natural, abertas na altura dos olhos. Eram feitas ou de casca ou de madeira, recobertas com uma tela trabalhava por um processo de estampagem ao qual se dava uma textura untando-se cola. A história confirma que Téspis foi o inventor das máscaras de tela e que foi Ésquilo que inventou as máscaras cobertas com um preparado.

Quanto aos tipos gerais atribuídos aos diferentes gêneros de máscaras, havia duas grandes divisões: as trágicas e as cômicas. Nas trágicas, contavam-se cerca de 20 espécies: seis para os velhos, sete para os jovens, nove para as mulheres e três para os escravos. O arranjo dos cabelos e da barba era diferente para cada uma delas, as quais possuíam, também, sua fisionomia e cor diferentes. Conhece-se também mais de 40 tipos de má-

caras cômicas: nove para velhos, dez para jovens, três para velhas, quatro para moços e sete para escravos. Fora todo esse arsenal, os deuses, os heróis e os grandes personagens legendários tinham marcas consagradas pelo uso que os tornavam reconhecíveis imediatamente.

Com a máscara, o elemento mais característico do ator era o "coturno", calçado de sola alta, destinado a aumentar a altura dos atores que, usando acessórios bem definidos estavam vestidos com roupas geralmente muito ricas. Essas roupas obedeciam a uma verdadeira hierarquia que, por suas formas e cores, situavam tradicionalmente os personagens.

Um dos elementos preponderantes de toda representação grega era constituído pelo coro. O coro, personificação do povo, que tomava parte direta na ação, que dialogava com o personagem principal e que às vezes se dividia em duas partes, interpelando-se e respondendo-se mutuamente, jamais deixava a cena e fazia-se ouvir mesmo durante os intervalos, tendo também como função preencher a imensa solidão da cena.

Sua história está intimamente ligada à do nascimento da tragédia; ele foi o berço do teatro antigo.

Primitivamente, cantavam-se hinos nas festas de Baco. Até a época de Téspis, o coro formara um personagem único, que ocupava continuamente a cena. Às vezes, um cantor se destacava, iniciando com ele uma espécie de diálogo. Téspis, então, tomou esse ator e compôs para ele narrativas tiradas da história do herói e incumbia-o de dizê-las. A princípio, o papel desse ator parecia acessório, depois o acessório se tornou o essencial: as recitações denominadas a princípio episódios receberam o nome de atos. Destronado definitivamente por Ésquilo, o coro, ator secundário, ficou com uma função determinada: tornou-se espectador interessado na ação, ora por simples curiosidade, como em *Prometeu*, ora por medo, como em *Os Sete contra Tebas*, ora por vingança, como nas *Eumênidas*, reunindo todas as vozes para cantar suas dores, sua indignação ou seu pavor, ou dialogando e declamando com o ator unicamente através de seu corifeu.

Concebe-se que uma instituição teatral de tanta importância tenha tido necessidade de uma organização sob severo controle. Esta era entregue ao corego, magistrado encarregado, em Atenas, dos pormenores da representação. Essa função era às vezes ruínosa para seu titular, verdadeiro encargo público a que não se

podia fugir e que todo ateniense rico tinha que assumir em vista de sua fortuna. Diria um autor grego: "Corego, nada mais vos resta a não ser trapos por terdes dado ao coro roupas cobertas de ouro."

De resto, o corego se arruinava de boa vontade, pois o cargo de que estava investido levava-o às mais altas posições da República.

As outras despesas de representação, referentes aos autores, atores e todo o material de cena cabiam ao Estado.

Os poetas e os músicos submetiam suas obras a um público restrito nos *Odeons*, edifícios de proporções modestas. Foi Péricles quem construiu em Atenas o seu primeiro *Odeon*. Os coregos dos diferentes grupos da Grécia vinham, na ocasião dos grandes concursos, vinham ensaiar aí com seu pessoal, ensinar aos coros e fazer aí seu ensaio geral.

Entre os gregos e mais tarde entre os romanos, a *mise-en-scène* adquiriu um alto grau de esplendor.

As representações, na Grécia, tinham o caráter de grandes comemorações nacionais às quais todo o povo era convocado.

Os atores gregos gozavam de grande consideração e alguns deles preencheram importantes funções no Estado, outros ocuparam postos de embaixadores e todos eram funcionários.

André Boll

## OS MENECCOS

(*Menaechmi*) de Plauto

Tradução: Jaime Brunc (USP)

### PERSONAGENS:

MENECCO *moço residente em Epidamo*

SÓSICLES *irmão gêmeo de Menecmo*

MATRONA *esposa de Menecmo*

VELHO *sogro de Menecmo*

ERÓCIA *rapariga, amante de Menecmo*

CILINDRO *cozinheiro de Erócia*

MESSENIAO *servo de Sóicles*

ESCOVINHA *parasita*

UMA SERVA *de Erócia*

SERVOS *do Velho*

MÉDICO

MARUJOS

### CENÁRIO

*Praça em Epidano. Numa casa da D. reside Menecmo; na casa fronteira, Erócia. Há ruas que partem da D. e da E.*

### PRÓLOGO

Senhores espectadores, em primeiro lugar, formulo votos de saúde e prosperidade para mim e para vocês. Trago-lhes Plauto; na ponta da língua, não na mão. Peço que o recebam com ouvidos benevolentes. Agora, ouçam o argumento e pres-

tem atenção; eu o resumirei em tão poucas palavras quanto puder.

É costume dos autores fazerem nas comédias o seguinte: apresentam toda a ação como passada em Atenas, para vocês acharem a coisa mais grega. Eu não; só mencionarei lugar onde fatos se deram. Este argumento também é grecizado, mas não atenizado e sim sicilianizado.

Baste isso como introdução. Passo agora a dar-lhes o argumento, não medido a quartas, nem a alqueires, mas a tulhas inteiras, tal a minha prodigalidade na exposição do assunto.

Vivia em Siracusa um velho mercador, a quem haviam nascido dois filhos gêmeos, meninos tão parecidos que a própria ama que lhes dava o seio não distinguia um do outro, nem tampouco a mãe que os dera à luz, segundo me contou quem viu os pequenos. Eu não os vi, não pense isso nenhum de vocês. Contavam os meninos sete anos, quando o pai carregou de mercadoria um navio grande, pôs a bordo um dos garotos gêmeos e levou-o consigo a mercar em Tarento, deixando o outro em casa com a mãe. Por acaso, quando chegou a Tarento, celebravam-se jogos ali. Muita gente havia acorrido, como sói acontecer por ocasião de jogos. O menino perdeu-se do pai no meio do povaréu. Estava lá um mercador epidanense, que pegou o menino e o levou para Epidano. O pai, perdido o menino, entregou-se ao desespero e desse mal se acabou poucos dias depois em Taranto. Quando chegou aos ouvidos do avô dos garotos em Siracusa a notícia que um deles fora roubado e o pai

morrera em Tarento, ele mudou o nome do outro gêmeo. Queria tanto àquele roubado, que deu ao que ficara em caso o nome de Menecmo, o mesmo do outro. O avô também tem esse mesmo nome. Se o guardei na memória com mais facilidade, foi por ter visto o povo chamando por ele aos brados. É para vocês não se atrapalharem que os previno desde já; os dois gêmeos têm o mesmo nome.

Agora tenho de passar a Epidano, para lhes poder contar a estória direitinho. Se algum de vocês tiver em Epidano alguma incumbência que me queira dar, pode falar e dar suas ordens sem receio, contanto que me dê com que possa desempenhar o encargo. Se não me der dinheiro, o negócio vai por água abaixo; se der, vai mais abaixo ainda.

Volto, porém, ao ponto donde me desviei e dali não mais arredo pé. O tal epidanense de quem estou falando, o que roubou um daqueles gêmeos, não tinha filhos, além da fortuna. Adotou como seu o garoto roubado e casou-o com uma mulher rica; quando veio a morrer, nomeou-o seu herdeiro. Com efeito, ia ele para a fazenda, depois de um grande temporal, quando entrou num rio rápido, não muito longe da cidade; a correnteza fez o raptor do menino perder o pé, arrastando-o para os quintos. Assim, foi ter às mãos deste uma fortuna imensa.

O gêmeo roubado continua morando naquela cidade. Agora, aquele que reside em Siracusa chegou hoje a Epidano com um escravo, à procura do irmão. A cidade de Epidano é aqui, enquanto durar esta peça. Quando se representar outra, outra cidade será. O pessoal também

costuma mudar assim; um ator hoje é um rufião, amanhã um mancebo, depois um velho, um pobre, um mendigo, um rei, um parasita, um adivinho...

## 1º ATO

### Cena 1

#### *Escovinha, só*

ESC. A rapaziada me pôs o apelido de Escovinha, porque, quando como, limpo a mesa. A meu ver, é tolice prender os cativos com cadeias e pôr travas nos pés dos escravos fujões. Quando ao sofrimento dum desgraçado novos sofrimentos se acrescentam, maior gana lhe vem de fugir e de se comportar mal. Eles sempre dão um jeito de se livrar das cadeias; quando não cortam o anel da trava com uma lima, fazem saltar fora o cravo com uma pedra. É canja. Quem quer guardar bem guardado um sujeito, de maneira que não fuja, deve segurá-lo com comida e bebida; prenda-o pelo bico a uma mesa cheia. Enquanto lhe fornecerem todo dia comida e bebida à vontade, para que se farte, nunca fugirá, palavra! Mesmo com a cabeça a prêmio. Será fácil conservá-lo, ligando-o com tais liames. Ah! Como são viscosos esses liames alimentares! Apertam com tanto mais força quanto mais folgados. Eu, por exemplo, estou vindo aqui a casa de Menecmo, a quem estou penhorado e adjudicado há muito tempo; venho de livre vontade, para ser amarrado. Ele é um tipo que não se limita a dar de comer aos outros; eles os cria e reanima; sua arte médica é insuperável. O moço é assim; comilão ele próprio, seus jantares são como banquetes da festa de Ceres, tão

sobrecarregadas são suas mesas, tamanhos montes de travessas se acumulam. Quem quer alcançar seja o que for lá em cima, tem de se pôr de pé no leito. Estes últimos dias, contudo, houve uma interrupção na minha assiduidade; estive retido em casa todo o tempo com seres que me são caros; eu não como nem compro senão o que há de mais caro. De mais a mais, os seres caros que eu ponho em linha já me vão desertando. Hoje venho visitá-lo. Mas a porta se abre. Eis que avisto Menecmo em pessoa; vem saindo.

### Cena 2

#### *O Mesmo e Menecmo*

MEN. (*para dentro*) — Se você não fosse uma criatura ruim, uma idiota, se não fosse rebelde e descontrolada, detestaria aquilo que visse o marido detestar. Doravante, a contar de hoje, se me fizer outro tanto, rua! Eu largo de você e mando-a de volta para casa de seu pai. Toda vez que desejo sair, você me segura, me chama de volta, indaga aonde vou, o que vou fazer, que negócios tenho, o que procuro, o que levo, o que fiz lá fora. Eu me casei com um guarda aduaneiro, a quem devo dar relatório de quanto fiz ou faço. Eu mimei você demais. Ouça como vou proceder doravante. Uma vez que a provejo bem de criadas, de sustento, de lãs, de jóias, de roupas, de púrpuras, e nada lhe falta, se você tem juízo, vai evitar o castigo e deixar de espionar o marido. Outrossim, para não ficar perdido o trabalho de espionar-me, vou recompensar o seu zelo; vou arranjar hoje uma rapariga e convidá-la a jantar fora nalgum lugar.

ESC. (*à parte*) — Ele finge estar passando uma raspança na mulher, mas o negócio, deveras, é comigo; se vai jantar fora, quem ele castiga sou eu, em vez da mulher.

MEN. (*à parte*) — Ufa! Com esse destampatório, caramba! Consegui afastar a mulher da porta. (*ao público*) Que é dos maridos bilontras? Por que demoram em vir em massa trazer-me presentes e parabéns pela minha valorosa luta? Esta mantilha (*mostra-a, sob o manto*) eu acabo de surripiar lá dentro à minha mulher e vou levá-la a uma rapariga. É assim que se faz; tapear com finura a carcereira finória. Isso é que é um feito bonito, decente, fino, de mão de mestre. Com dano meu, tomei esta peça àquela danada e agora será levada à minha perdição. Tomei despojos ao inimigo sem um arranhão de meus aliados.

ESC. (*por trás*) — Eh! moço! Tenho algum quinhão nessa presa?

MEN. (*sem se voltar*) — Levou a breca! Cai numa emboscada!

ESC. — Qual nada! Você caiu, mas é em braços amigos. Nada receie.

MEN. — Quem é você?

ESC. — Sou eu.

MEN. (*voltando-se*) — Oh! Minha Providência! Minha Hora Oportuna! Salve!

ESC. — Salve.

MEN. — Que é que você anda fazendo? (*estende-lhe a mão*).

ESC. — Estou segurando pela destra o meu gênio tutelar.

MEN. — Não me podia chegar em momento mais oportuno que este.

ESC. — É do meu feitio; conheço os folhos e refolhos da Oportunidade.

MEN. — Quer ver um trabalho supimpa?

ESC. — Cozinhado por quem? Basta-me ver os restos e já aponto os eventuais deslizes.

MEN. — Diga-me; você já viu alguma vez pintada nalguma parede uma águia arrebatando Ganimedes ou Vênus carregando Adônis?

ESC. — Quantas vezes! Mas que tenho eu com essas pinturas?

MEN. — Vamos, olhe para mim. (*Abre o manto, mostrando a mantilha*) Tenho alguma coisa de parecido?

ESC. — Que traje é esse?

MEN. — Diga que sou o mais elegante dos homens.

ESC. — Onde vamos comer?

MEN. — Diga apenas o que pergunto.

ESC. — Pois não. (*sem convicção*) Oba! que elegância!

MEN. — Não arrisca mais nada, de lavra própria?

ESC. (*no mesmo tom*) — E que bizarria!

MEN. — Adiante.

ESC. — Não continuo, ora bolas! Só se souber a troco do quê. Você está brigado com a mulher; tanto maior razão para que eu me previna.

MEN. — Sei dum lugar onde nos podemos divertir à larga, sem a mulher saber, e cremar o cadáver deste dia...

ESC. (*alegre*) — Oba! Isso é que é falar! Quando é que devo acender o fogo? Este dia já está meio morto, morto até o umbigo.

MEN. — Você, com suas interrupções, está atrasando a si mesmo.

ESC. — Arranque-me os olhos das órbitas, Menecmo, se eu disser mais uma palavra sem ordem sua.

MEN. — Afaste-se dessa porta para cá.

ESC. — Pois não. (*afasta-se da porta de Menecmo*)

MEN. — Mais para cá.

ESC. — Pronto.

MEN. — Venha mais para longe do covil da leoa, coragem!

ESC. — Com a breca! A meu ver, daria nas corridas um cocheiro e tanto.

MEN. — Como assim?

ESC. — Você volta e meia olha para trás, de medo que a mulher o siga.

MEN. — O que me diz você?

ESC. — Eu? Ora, digo ou deixo de dizer o que você quiser.

MEN. — Você, cheirando alguma coisa, poderia dizer, pelo cheiro, de quem...

ESC. — ... consultado o colégio dos áugures.

MEN. — Então, vamos; cheire esta mantilha, que estou segurando. Que cheiro tem? Você refuga?

ESC. — Roupa de mulher a gente só cheira a parte de cima. Dessa outra, o nariz fica contaminado de um odor que não se lava nunca.

MEN. — Então, cheire deste outro lado, Escovinha. Como você lança bem o grã-fino!

ESC. — Vai bem comigo.

MEN. — E então? Que cheiro tem? Responda

ESC. — Cheiro de furto, de rapariga, de jantar.

MEN. — Ora vá para o... Adivinhão! Roubei-a de minha mulher; agora vou levá-la aqui à minha amiga, a mundana Erócia, e já vou mandar preparar um jantar para mim, para você e para ela.

ESC. — Belo!

MEN. — Depois, até surgir a Estrela d'Alva de amanhã, poderemos...

ESC. — Belo! Você já falou como se quer. Posso bater à porta?

MEN. — Bata. Ou, espere um pouco.

ESC. — Você atrasou o garrafão de um quilômetro.

MEN. — Bata de leve.

ESC. — Você parece temer que a porta seja de porcelana.

MEN. — Espere, espere, caramba! Ei-la que sai em pessoa. Oh! Você viu o sol como escureceu em comparação com a alvura desse corpo?

### Cena 3

#### Os Mesmos e Erócia

ERÓ. (*entrando*) — Menecmo, meu coração, salve!

ESC. — E eu?

ERÓ. — Você, para mim, não entra na conta.

ESC. — É como costumam tratar os extranumerários, no exército.

MEN. — Quero que se prepare hoje aí em sua casa uma batalha para mim.

ERÓ. — Será feita hoje.

MEN. — Nessa batalha nós dois beberemos. Aquele que se revelar o melhor combatente no garrafão, esse é tropa sua; você vai ser o juiz de quem será o seu companheiro esta noite. Minhas delícias, quando vejo você, que ódio sinto de minha mulher!

ERÓ. — Mesmo assim, não pode passar sem usar alguma peça da roupa dela. Quem vem a ser isso?

MEN. — Isso, minha rosa, é vestimenta para você e *despimenta* para minha mulher.

ERÓ. — Quão facilmente você supera os demais requeridores na minha preferência!

ESC. — Basta uma rascoa ver o que possa bispar e já fica toda derretida! Ora, se você o amasse, já lhe devia ter arrancado o nariz com uma dentada.

MEN. (*despe o manto*) — Segure isto, Escovinha; quero despir os despojos que consagrei.

ESC. — Dê cá. Mas, raios! com essa mantilha às costas... Dance um pouquinho para mim, sim?

MEN. — Eu dançar? Irra! Você está é maluco.

ESC. — Maluco eu? Ou antes você? Se não vai dançar, dispa-a.

MEN. — Corri hoje um grande perigo para surripiá-la. Na minha opinião, Hércules outrora não correu perigo tamanho quando tirou o cinturão a Hipólita. (*dando a mantilha a Erócia*) Tome-a para você, uma vez que você é a única que vive para me dar gosto.

ERÓ. — Assim é que devem pensar os amantes sinceros.

ESC. (*devolvendo o manto*) — Pelo menos, os ansiosos por se precipitar na indignância.

MEN. (*vestindo o manto*) — Eu a comprei para minha mulher por quatro minas o ano passado.

ESC. (*à parte*) — Feitas as contas, quatro minas jogadas fora.

MEN. — Sabe o que eu quero que você providencie?

ERÓ. — Sim? Providenciarei o que você quiser.

MEN. — Então, mande aprontar em sua casa um jantar para nós três

e comprar no mercado algumas iguarias: uma arraigada de porco, uma presuntada, meia cabeça de porco ou coisa assim, acepipes que, servidos à mesa bem tenrinhos, me dêem um apetite de gavião. E depressa!

ERÓ. — Pois não, caramba!

MEN. — Nós vamos ao foro e logo estaremos de volta. Enquanto cozinham, iremos bebendo.

ERÓ. — Venha quando quiser, que tudo estará pronto.

MEN. — Mas apresse-se. (*Esc.*) Venha comigo.

ESC. — Palavra de honra! Eu seguirei você sem o perder de vista; hoje eu não o largaria nem pelas fortunas dos deuses. (*sai com Menecmo*)

ERÓ. (*para dentro*) — Mandem cá fora Cilindro, o cozinheiro, depressa!

#### Cena 4

##### Erócia e Cilindro

ERÓ. (*a Cil., que entra*) — Peque uma cesta e dinheiro; olhe, aqui estão três patacas. (*entrega dinheiro a Cil.*)

CIL. — Aqui as tenho.

ERÓ. — Vá comprar gêneros. O bastante para três pessoas. Que não falte nem sobre.

CIL. — Que espécie de fregueses são?

ERÓ. — Eu, mais Menecmo e seu parasita.

CIL. — Isso faz dez pessoas; o parasita cumpre sem esforço a obrigação de oito.

ERÓ. — Já lhe disse quais os convidados; cuide do resto.

CIL. (*saindo*) — Pois não. Já está pronto; chame-os para a mesa.

ERÓ. — Volte logo.

CIL. — Num instante estarei de volta. (*sai*)

#### 2º ATO

##### Cena 1

##### Sósicles e Messenião

SÓS. (*entra; seguem-no Messenião e marujos carregando malas*) — A meu ver, Messenião, o maior prazer de quem navega é do alto-mar avistar a terra ao longe.

MES. — Para dizer a verdade, é ainda maior, se a terra avistada em chegando é a sua. Mas, afinal, para que viemos agora a Epidano? Estaremos, à semelhança do mar, dando a volta a todas as ilhas?

SÓS. — Vimos à procura de meu irmão gêmeo.

MES. — Ora, quando terá fim essa procura? Não fazemos outra coisa há mais de cinco anos. Já percorremos a Hístria, a Espanha, Marselsa, a Ilíria, todo o Adriático, a Grécia exterior, toda a costa da Itália banhada pelo mar. Se o senhor estivesse procurando uma agulha, há muito, penso, a teria achado, desde que fosse visível. Andamos entre os vivos procurando um morto; se vivo estivesse, de longa data o teríamos encontrado.

SÓS. — Então, procuro quem me dê certeza disso, quem diga saber que ele está morto; depois disso, não me entregarei mais ao trabalho de procurá-lo. Mas, sem isso, jamais na vida desistirei das buscas. Eu é que sei quanto ele me é caro ao coração.

MES. — O senhor está procurando chifre em cabeça de égua. Por

que não voltamos daqui para casa? Não pretendemos escrever a História Universal. Pretendemos?

SÓS. — Você faça o que mando, coma o que lhe dou, se não quer apanhar. Não me apoquente; isto será feito à minha maneira e não à sua.

MES. — Hum! Isso é para me lembrar que sou escravo; não se poderia dizer mais com tão poucas palavras. Contudo, não posso ter mão em mim que não fale. O senhor está ouvindo, Sr. Menecmo? Quando examino a bolsa, nossos recursos estão na estação da seca, palavra de honra! Se o senhor não voltar para casa, caramba! o dinheiro se acaba e, em vez de achar um gêmeo, penso que vai achar uns gemidos. Ora, sabe qual o feitio do povo daqui? Em Epidano vivem os maiores sensuais e beberrões do mundo; depois, moram nesta cidade incontáveis intrigantes e bajuladores; quanto a mundanas, não há sobre a terra outras mais cativantes. Sabe por que chamam a esta cidade Epidano? Porque daqui quase ninguém volta sem dano.

SÓS. — Tomarei eu as precauções. Passe a bolsa para cá.

MES. — Para que a quer o senhor?

SÓS. — Depois do que me cause dano em Epidano. Você é um grande apaixonado por mulheres, Messenião, e eu sou um homem irascível, de gênio explosivo; ficando com o dinheiro em minhas mãos, acautelome de dois perigos: do seu erro e da minha cólera.

MES. (*entregando a bolsa*) — Tome-a e guarde-a; para mim será um prazer.

## Cena 2

### Os Mesmos e Cilindro

CIL. (*entra com uma cesta*) — Fiz boas compras, a meu inteiro gosto; vou servir aos convivas um bom jantar. Mas aí vejo Menecmo. Pobre de meu lombo! Os convidados estão passeando diante da casa, já antes de eu voltar das compras. Vou falar com ele. Salve, Sr. Menecmo.

SÓS. — Os deuses o guardem, seja você quem for.

CIL. — Que quer dizer com isso? Não sabe quem sou eu?

SÓS. — Palavra, que não.

CIL. — Os demais convidados onde estão?

SÓS. — De que convidados você indaga?

CIL. — Do seu parasita.

SÓS. — Parasita meu? Esse homem está maluco.

MES. — Eu não disse ao senhor que aqui havia vigaristas à beça?

SÓS. — Que parasita meu você está procurando, moço?

CIL. — Escovinha.

SÓS. — Ah! trago uma aqui na maleta, sã e salva.

CIL. — Sr. Menecmo, o senhor chega cedo para o jantar; estou voltando do mercado agora.

SÓS. (*impaciente*) — Responda-me, moço: a como vendem aqui leitõesinhos sem mácula para sacrifício?

CIL. — A uma pataca.

SÓS. — Tome aqui uma pataca; faça-se benzer por minha conta; estou seguro de que você perdeu o juízo; seja você quem for, está molestando uma pessoa estranha.

CIL. (*sem aceitar a moeda*) — Eu sou Cilindro; o senhor não se lembra de meu nome?

SÓS. — Cilindro ou Dodecaedro, vá para o raio que o parta! Não o conheço nem quero conhecer.

CIL. (*após momentos de pasmo*) — O senhor se chama Menecmo?

SÓS. — Sim, tanto quanto sei. Quando você me chama pelo nome, fala como gente de senso. Mas de onde me conhece?

CIL. — De onde conheço o senhor? se o senhor é amante de minha ama, D. Erócia!

SÓS. — Ora essa! Isso eu não sou, nem sei quem você é.

CIL. — Como não sabe quem sou eu, se tantas vezes encho o seu copo, quando bebe em nossa casa?

MRS. (*à parte*) — Que azar o meu, não ter aqui com que rachar a cabeça dessa besta!

SÓS. — Você encher o meu copo? se vejo Epidano pela primeira vez hoje e nunca antes vim aqui?

CIL. — O senhor o nega?

SÓS. — De pés juntos.

CIL. — O senhor não mora aí nessa casa?

SÓS. — Que um raio parta quem mora aí.

CIL. (*à parte*) — O homem está louco; se não, não rogava pragas sobre si mesmo. (*alto*) Ouça, Sr. Menecmo.

SÓS. — O quê?

CIL. — Se quer um conselho, com aquela pataca que me queria dar há pouco, visto como, palavra de honra, Sr. Menecmo! o senhor está indubitavelmente maluco, a ponto de rogar pragas sobre si mesmo, é melhor que mande comprar para si o leitãozinho, se pensar bem.



SÓS. — Hom'essa! Que sujeito amolante e detestável!

CIL. (*a Mes.*) — Ele costuma fazer dessas brincadeiras comigo. É um grande pândego, na ausência da mulher. (*a Sós.*) O que acha o senhor? O que me diz? Estas compras parecem-lhe suficientes para três, ou devo comprar mais para o senhor, o parasita e a mulher?

SÓS. — Que mulher? Que parasitas? De quem você está falando?

MES. — Que raio lhe deu na cabeça para se pôr a molestar esse homem?

CIL. — Que é que você tem com isso? Não o conheço; estou falando com este senhor, meu conhecido.

MES. — Bolas! Você está maluco, tenho certeza.

CIL. — Eu vou tratar já de aprontar isto; não vai demorar. Por isso, não se afaste muito de casa. Com licença.

SÓS. — Pode ir... para os quintos dos infernos.

CIL. — Oh! sugiro que vá o senhor... sentar à mesa, enquanto eu exponho estes viveres à violência de Vulcano. Vou entrar e dizer a D. Erócia que o senhor está aqui, para que ela o faça entrar em vez de ficar à porta. (*sai*)

SÓS. — Ele já se foi? Palavra, estou verificando que não era estória o que você dizia!

MES. — Vá só observando. Ai deve morar uma marafona, pelo que disse aquele maluco que acaba de ir embora.

SÓS. — Em todo caso, é esquisito conhecer ele o meu nome.

MES. — Ora, não é nada esquisito. É o costume das mulheres da vida. Mandam ao porto seus escrava-

vinhos e escravinhas. Quando aporta algum navio do exterior, indagam de onde é, como se chama o dono; depois se põem sem tardança a campo, grudam nele e, se conseguem seduzi-lo, só o largam arruinado. Ora, (*apontando a casa de Erócia*) aí nesse porto está fundeado um navio pirata, do qual penso que nos devemos guardar.

SÓS. — Sim, caramba! É um bom conselho.

MES. — Só saberei se o meu conselho foi bom, se o senhor se precaver bem.

SÓS. — Cale-se um pouco. A porta rangeu. Vejamos quem sai.

MES. — Enquanto isso, vou descansar esta mala. (*aos marujos*) Vigiem-se, por favor, vocês, remadores, que são os pés do navio.

### Cena 3

#### Os Mesmos e Erócia

ERÓ. (*vindo de casa, diz para dentro*) — Deixe a porta assim e vá embora; não a quero fechada. Prepare as coisas lá dentro, cuide de tudo, providencie; faça-se o que é preciso; estendam os leitos; queimem os aromas. O asseio é a isca dos apaixonados. Um ambiente agradável arruína os amantes e a nós enriquece. (*à parte*) Mas onde está o homem que o cozinheiro disse estava à porta? Ah! aí vejo quem me é tão útil e proveitoso. Outrossim, de minha parte, eu retribuo, como merece, pois é ele o freguês predileto de minha casa. Agora, vou-me aproximar e falar com ele. (*alto*) Benzinho, estou estranhando que você permaneça aqui fora, quando para você a minha porta está mais aberta que a de sua própria casa,

quando esta casa é sua! Tudo está preparado como mandou e queria, e lá dentro não precisará esperar nada. O jantar foi aí providenciado como você mandou; pode ir para a mesa quando quiser.

SÓS. (*a Mes.*) — Com quem fala essa mulher?

ERÓ. — Ora, com você.

SÓS. — E que temos ou jamais tivemos que ver um com o outro?

ERÓ. — É que, palavra! Quis Vênus que eu quisesse bem só a você no mundo e você bem o merece. Porque, eu lhe juro, só você com sua munificência me traz prosperidade.

SÓS. — Sem dúvida, Messenião, essa mulher ou está maluca ou está bêbada, para tratar com tamanha intimidade um homem estranho.

MES. — Eu não disse que era assim? Por enquanto são folhas que caem, comparando com o que será quando fizer três dias que estamos aqui; então desabarão árvores sobre o senhor. Com efeito, as rameiras daqui são assim; são a sedução de nosso dinheiro, todas elas. Mas deixe-me falar um pouco com ela. Eh! mulher! Falo com a senhora.

ERÓ. — O que é?

MES. — Onde a senhora conheceu esse homem?

ERÓ. — Na mesma cidade onde ele me conhece há muito; em Epidano.

MES. — Em Epidano? Mas se ele jamais pusera o pé nesta cidade até hoje!

ERÓ. — Ora, você está brincando. Menecmo, meu bem, por que não faz o favor de entrar? Dentro, você estará melhor.

SÓS. (*a Mes.*) — Caramba! Não é que essa mulher me está chamando

pelo nome, sem errar? Esse negócio me está deixando pasmado.

MES. — Bem, ela sentiu o cheiro da bolsa que o senhor traz.

SÓS. — Palavra! você faz bem de me avisar. (*dá-lhe a bolsa*) Segure isto; vou já saber a quem ela quer mais se a mim, se à bolsa.

ERÓ. — Entremos para jantar.

SÓS. — Agradeço o convite; é muita amabilidade.

ERÓ. — Então, por que você me mandou há pouco preparar um jantar?

SÓS. — Eu mandei preparar um jantar?

ERÓ. — Naturalmente, para você e seu parasita.

SÓS. — Bolas! para qual parasita? (*a Mes.*) Essa mulher com certeza está maluca.

ERÓ. — Para Escovinha.

SÓS. — Que escovinha? A de limpar sapatos?

ERÓ. — Ora, o homem que há pouco o acompanhava, quando você me trouxe a mantilha surripiada à sua mulher.

SÓS. — O quê? Eu lhe dei uma mantilha surripiada à minha mulher? Você está em juízo perfeito? Essa mulher, não há que ver, sonha de pé, como as cavalgadas.

ERÓ. — Que graça tem troçar comigo e negar o que se passou?

SÓS. — Diga-me; que foi que eu fiz e estou negando?

ERÓ. — Ter-me dado a mantilha de sua mulher.

SÓS. — Torno a negá-lo. Ora, mulher eu nunca tive nem tenho, nem jamais, desde que nasci, pus os pés adentro dessa porta. Eu almocei a bordo; vim do navio para cá e a encontrei.

ERÓ. — Ess'agora! Pobre de mim! De que navio está você falando?

SÓS. — Um de madeira, muitas vezes lixada, muitas vezes pregada, muitas vezes martelada. Parece até oficina de peleiro; tem um pau ao lado do outro.

ERÓ. — Vamos lá, deixe de grajeos e venha aqui comigo.

SÓS. — Mulher, não é a mim que procura, mas qualquer outra pessoa.

ERÓ. — Então, eu não o conheço como Menecmo, filho de Mosco, nascido, segundo consta, em Siracusa, na Sicília, onde reinou um dia Agátocles, depois Píntias e em terceiro lugar Liparão, que, ao morrer, deixou o trono a Hierão, Hierão que reina atualmente?

SÓS. — O que você diz é verdade, mulher.

MES. (*baixo, a Sós.*) — Barbaridade! Será que essa mulher andou por lá, para conhecer o senhor tão bem?

SÓS. (*baixo, a Mes.*) — Palavra, que não vejo como continuar a dizer-lhe não!

MES. (*como acima*) — O senhor não faça isso! Se passar essa soleira, estará perdido.

SÓS. (*como acima*) — Ora, cale-se. Tudo vai bem. Concordarei com tudo que a mulher disser e assim talvez ganhe a hospitalidade. (*alto*) Mulher, eu, há pouco, a contradizia de propósito. Temia que esse homem fosse contar a minha mulher a estória da mantilha e do jantar. Agora, quando você quiser, entremos.

ERÓ. — Não vai esperar o parasita?

SÓS. — Não o espero; não lhe dou mais valor que a um figo podre, nem quero que o deixem entrar, se vier.

ERÓ. — Isso farei com prazer, palavra! Mas sabe você o que agradeceria que me fizesse?

SÓS. — Seus desejos são ordens.

ERÓ. — Quero que você leve ao passamaneiro a mantilha que me deu, para consertar e fazer uns dourados que desejo.

SÓS. — Palavra! você tem toda a razão; não será reconhecida, se for vista na rua; assim, minha mulher não saberá que está com você.

ERÓ. — Então, logo mais, quando você se for, leve-a consigo.

SÓS. — Com todo o prazer.

ERÓ. — Entremos. (*sai*)

SÓS. — Já vou. Quero ainda falar com esse homem. Eh!

MES. — Do que se trata? O senhor precisa de mim?

SÓS. — Preciso. Sei o que vai dizer.

MES. — Tanto pior.

SÓS. — Apanhei uma boa presa. Dei começo a um empreendimento colossal. Vá quanto mais longe puder; leve esses homens sem demora a uma estalagem. Trate de vir ao meu encontro antes do pôr do sol.

MES. — Meu amo, o senhor não conhece essas cróias!

SÓS. — Cale-se, repito. Se eu fizer alguma asneira, quem sofre sou eu, não você. Essa mulher é tola e néscia. Segundo acabo de ver, tenho aqui uma presa rica. (*sai*)

MES. (*à parte*) — Ai de mim! Já se vai! Está perdido duma vez; um navio pirata vai rebocando nossa chalupa para o seu fim. Mas, idiota sou eu, que pretendo governar o meu amo. Ele me comprou para que ouça as suas ordens e não para ditar-lhe as minhas. (*alto*) Vocês

acompanhem-me; quero estar de volta a tempo, como me foi mandado. (*saem*)

### 3º ATO

#### Cena 1

##### *Escovinha, só*

Esc. — Nasci há mais de trinta anos e em todo esse tempo nunca fiz asneira pior nem mais desastrosa que hoje, quando, para meu mal, me meti no meio daquele comício. Enquanto eu ali bocejava, Menecmo se desvencilhou de mim; parece que foi a casa da amiga e não me quis levar. Que os deuses todos danem quem primeiro se lembrou de fazer comícios, dando trabalho a gente ocupada. Não ficaria melhor escolher para isso pessoas ociosas e, se não atendessem à convocação, confiscar-lhes os bens imediatamente? Há pessoas demais que comem só uma vez por dia, não têm nada que fazer e não são convidadas, nem convidam ninguém para jantar. Essas é que deviam ocupar-se de assembleias e comícios. Se fosse assim, hoje eu não teria perdido o jantar que — (*sarcástico*) estou disso tão certo como de estar vivo — ele me queria oferecer. Vou lá. A esperança das sobras ainda alenta meu coração. Mas o que vejo? Menecmo está saindo, de coroa na cabeça! A mesa já foi retirada, ora bolas! chego a seu encontro mesmo em cima da hora. Vou observar o que ele faz; depois irei falar com ele. (*põe-se a um canto*)

#### Cena 2

##### *O Mesmo e Sósicles*

Sós. (*vindo de casa de Erócia, diz para dentro*) — Você pode ficar

sosegada. Eu a trarei ainda hoje, consertada como se quer e muito bem. Farei até você dizer que não é a mesma, tão irreconhecível vai ficar.

Esc. (*à parte*) — Ele vai levar a mantilha ao passamaneiro, terminado o jantar, bebido todo o vinho e deixado à porta o parasita. Palavra de honra, que não sou quem sou, se não tomar disto uma desforra magnífica. Olhem só a peça que lhe vou pregar.

Sós. (*à parte*) — Deuses imortais! A quem no mundo, que menos esperasse, destes mais, alguma vez, num só dia? Jantei, bebi, desfrutei a rapariga e saí com esta mantilha, cuja dona nunca mais a verá.

Esc. (*à parte*) — Aqui do esconderijo não posso escutar o que ele diz. Agora, de barriga cheia, estará falando de mim e de meu quinhão?

Sós. (*à parte*) — Ela dizia que eu a tinha surripiado à minha mulher e dado a ela. Quando percebi que laborava em erro, passei logo a concordar, fingindo que tinha alguma coisa que ver com ela; tudo quanto ela dizia, eu confirmava. Para que tantas palavras? Nunca paguei tão pouco para passar tão bem.

Esc. (*à parte*) — Vou ter com ele. Estou seco por uma encrenca.

Sós. (*à parte*) — Quem será esse que vem em minha direção?

Esc. — Que explicação me dá você, sujeito mais leve que uma pena, o mais baixo dos calhordas, vergonha da humanidade, seu traidor ordinário? Que mal lhe fiz eu para que me arruinasse? Então, é assim que se planta um homem no foro? Você fez o enterro do jantar sem mim! Como se atreveu a tanto, se eu tinha um quinhão igual ao seu?

Sós. — Moço, por favor, que tenho eu que ver com você, para me vir aqui insultar, sem mais nem menos, se nem me conhece? Está querendo uns maus bocados em paga de seus desaforos?

Esc. — Ora bolas! Maus bocados já me fez passar, pelo que vejo.

Sós. — Diga-me uma coisa, moço; como se chama?

Esc. — Ainda por zombaria finge ignorar o meu nome?

Sós. — Palavra! Que me lembre, nunca o vi mais gordo em minha vida. Mas, quem quer que seja, o certo é que, se tem juízo, cuidará de não me aporrinhar.

Esc. — Menecmo, acorde.

Sós. — Estou acordado, ao que sei, ora sebo!

Esc. — Não me reconhece?

Sós. — Se reconhecesse, não o negaria.

Esc. — Não reconheço o seu parasita?

Sós. — Moço, pelo que estou entendendo, você não anda bom da cabeça.

Esc. — Diga-me uma coisa; você não surripiou hoje essa mantilha a sua mulher, para dá-la a Erócia?

Sós. — Ora, eu não tenho mulher, nem dei esta mantilha a Erócia, nem a surripiei a ninguém. Você por acaso não está maluco?

Esc. — Adeus, minhas encomendas! Então, eu não vi você sair de casa envolto nessa mantilha?

Sós. — Vá para os quintos! Pensa que toda gente é pederasta só porque você é? Então, eu vestia esta mantilha?

Esc. — Naturalmente, ué!

SÓS. — Ora, vá para... onde merece. Ou então, vá-se benzer, seu doido varrido!

Esc. — Ah! Você pode-me suplicar quanto quiser, que eu não deixarei de contar à sua mulher tintim por tintim tudo que se passou. Todos os seus insultos recairão sobre sua cabeça. Farei que não tenha comido o jantar impunemente. (sai)

SÓS. — Que diabo está acontecendo? Terá mesmo de se divertir a minha custa toda gente que vejo? Mas a porta rangeu.

### Cena 3

#### Sósicles e Serva

SERVA (vindo de casa de Erócia) — Senhor Menecmo, D. Erócia mandou dizer que agradeceria muito, se, aproveitando a ocasião, o senhor levasse também este bracelete ao ourives e mandasse aumentar aí uma onça de ouro e deixá-lo novo. (entrega-lhe a jóia)

SÓS. — Sim; diga-lhe que providenciarei isso e tudo mais que ela quiser providenciado, seja o que for.

SER. — Não sabe que bracelete é?

SÓS. — Só sei que é de ouro.

SER. — É aquele que o senhor uma vez disse ter surripiado à sua mulher, tirando-o do armário às escondidas.

SÓS. — Juro que nunca fiz semelhante coisa!

SER. — Não se lembra, não? Então, já que esqueceu, devolva-me o bracelete.

SÓS. — Espere. Lembro-me, sim, como não? É o que dei a ela!

SER. — É.

SÓS. — E onde estão as pulseiras que dei juntamente?

SER. — Pulseiras o senhor nunca deu.

SÓS. — Ora, dei, sim, junto com isto.

SER. — Digo que o senhor vai providenciar?

SÓS. — Diga; será providenciado. Farei que a mantilha e o bracelete sejam devolvidos juntos.

SER. — Caro Sr. Menecmo, por favor, dê-me umas arrecadas, sim? Mandé fazer uns penduricalhos de duas patacas, para que eu tenha prazer em vê-lo quando o senhor vem a nossa casa.

SÓS. — Pois não; forneça-me o ouro, que eu pago o serviço.

SER. — Dê tudo de seu bolso, por favor; eu o reembolso depois.

SÓS. — Isso não; dê-o você, que eu lhe devolverei o dobro.

SER. — Mas eu não tenho.

SÓS. — Então, dê quando tiver.

SER. — Posso ir? (sai)

SÓS. — Diga que vou cuidar destas coisas... (à parte) para obter quanto antes o quanto valem. Ela já entrou? Já se foi; fechou a porta. É de ver que os deuses todos me ajudam, me acrescentam e me amam. Mas por que me demoro nestes antros de perdição, quando me é dada ocasião e tempo de me afastar? Apressa-te, Menecmo; põe-te em marcha, acerta o passo! É bom tirar esta coroa e jogá-la para a banda esquerda; assim, se me seguirem, pensarão que tomei esse rumo. Vou-me encontrar com o meu escravo, se puder, para que ele saiba por mim destes favores que os deuses me dispensam. (sai pela D.)

### 4º ATO

#### Cena 1

#### Matrona e Escovinha

MAT. (entrando, com Esc.) — Então, hei de aturar semelhante esbulho em meus direitos conjugais, quando meu marido, a ocultas, passa a mão em tudo que tenho em casa, para levar à sua amante?

Esc. — Caluda, sim? Eu farei a senhora apanhá-lo em flagrante, logo logo. Venha só comigo. Ele estava bêbado e coroadado; levava ao passamaneiro a mantilha que lhe furtou hoje em casa. Mas aqui está a coroa que ele trazia. Estou mentindo? Olhe; ele foi por aqui, se a senhora quiser seguir as pegadas. Upa! Ai vem ele voltando; mas não traz a mantilha.

MAT. — E agora? Como devo agir com ele?

Esc. — Como sempre. Trate-o mal; é minha opinião. Afastemo-nos para aqui. Fique de atalaia, espreitando.

#### Cena 2

#### Os Mesmos e Menecmo

MEN. (vindo da E.) — Que costume mais do que imbecil e extremamente insuportável é este nosso! Quanto mais aristocrática é a gente, mais fielmente observa tal usança! Todos querem uma clientela numerosa. Se é boa ou má, ninguém indaga. Indaga-se mais da fortuna dos clientes do que da reputação de sua honradez. Quem é pobre, mas honesto, passa por calhorda; quem, ao contrário, é rico, mas velhaco, é tido como um cliente de bem. Eles

não têm o mínimo respeito às leis e, ao bom direito e causam dissabores aos patronos; negam ter recebido o que lhes foi dado, vivem metidos em processos, são ladrões, são fraudulentos e devem a sua fortuna à usura ou a perjúrios. Só pensam em litígios. Quando os intimam em juízo, intimam igualmente aos patronos, que lá têm de ir defender as maroteiras deles, pois o caso é levado ao júri popular, à pretoria ou ao tribunal. Assim foi que um de meus clientes me trouxe hoje numa rodaviva; não pude fazer nada do que projetava, tanto ele me reteve e deteve. Tive que defendê-lo perante os edis por causa de suas incontáveis patifarias; andei propondo arranjos tortuosos, embrulhados. Eu tinha dito mais ou menos quanto era preciso para se chegar a um compromisso. E ele? Ofereceu ao menos uma fiança? Nem vi jamais ninguém tão claramente convicto. De cada uma de suas patifarias havia três testemunhas encarniçadas. Que o danem todos os deuses por me haver estragado o dia, e a mim também, por ter ido meter o bedelho no foro exatamente hoje. Estraguei o meu melhor dia. Eu tinha mandado aprontar um jantar; a amiga me esperava; eu estava certo disso. Assim que tive uma brecha, tratei logo de sair do foro. Ela agora estará zangada comigo, penso eu; mas há de acalmá-la a mantilha que lhe dei, a que hoje roubei à mulher e levei aí a Erócia.

Esc. (*baixo, a Mat.*) — O que me diz a senhora?

Mat. (*baixo, a Esc.*) — Que me casei com um canalha...

Esc. (*como acima*) — Está ouvindo bem o que ele está dizendo?

Mat. (*como acima*) — Sim.

MEN. — Pensando bem, vou entrar aqui e passar uns bons momentos.

Esc. — Espere. Maus momentos é o que vai passar.

Mat. — Palavra, que me pagará com juros!

Esc. — Tome essa.

Mat. — Pensava que podia fazer essas maroteiras escondido?

MEN. — Do que se trata, mulher?

Mat. — A mim o pergunta?

MEN. (*afagando-a*) — Queria que o perguntasse a ele?

Mat. — Longe daqui com seus afagos!

Esc. — Firme!

MEN. — Por que está zangada comigo?

Mat. — Você deve saber.

Esc. — Bem que sabe, mas finge, de malandro que é.

MEN. — O que há?

Mat. — A mantilha...

MEN. — Mantilha?

Mat. — Sim, alguém a... Mas do que você está com medo?

MEN. — Eu? De nada. (*à parte*) Só uma coisa; a tal mantilha me desmantela.

Esc. — Isso é para você não comer jantares escondido de mim. Adiante! A ele!

MEN. (*baixo a Esc.*) — Ora, cale essa boca!

Esc. — Não calo coisa nenhuma. Ele está acenando para que não fale.

MEN. — Eu? Não senhora! Não fiz gesto nenhum, nem pisquei nada!

Esc. — É o cúmulo do descaramento! Negar o que a senhora está vendo.

MEN. — Juro, mulher, por Júpiter e por todos os deuses — é suficiente? — que não acenei para ele.

Esc. — Quanto a isso, ela já acredita em você. Volte ao ponto.

MEN. — Que ponto?

Esc. — Bem, à passamanaria. Leve lá a mantilha.

Esc. — Já agora me calo, pois ela esquece os seus próprios interesses.

Mat. — Palavra, que sou uma mulher infeliz!

MEN. — Infeliz por quê? Explique-me. Algum escravo cometeu alguma falta? As servas ou os servos respondem a você? Diga; não ficará sem castigo.

Mat. — Não diga asneiras.

MEN. — Ela está muito zangada. Isso não me agrada muito.

Mat. — Não diga asneiras.

MEN. — Aposto que está furiosa com algum escravo.

Mat. — Não diga asneiras.

MEN. — Pelo menos, não é comigo que você está furiosa.

Mat. — Agora não foi asneira.

MEN. — Mas se eu não fiz nada de errado!

Mat. — Epa! Asneira de novo.

MEN. — Diga, mulher querida; o que aflige você?

Esc. — O bonito está adulando a senhora.

MEN. — Você não pode passar sem importunar-me? Quem o chamou aqui? (*volta a afagar Matrona*)

Mat. — Tire a mão de cima de mim!

Esc. — Tome essa. Agora, volte a jantar sem mim, ande; depois,

bêbado, de coroa na cabeça, faça pouco caso de mim na rua!

MEN. — Mas, palavra! eu não jantei, nem pus o pé aí dentro hoje!

Esc. — Você o nega?

MEN. — De pés juntos, hom'essa!

Esc. — Não há ousadia maior que a dele. Então, eu não o vi há pouco parado aqui em frente de casa, com uma coroa de flores, a dizer que eu não estava bom dos miolos, que não me conhecia e era estrangeiro?

MEN. — Ora! desde que nos separamos há algum tempo, agora é que estou voltando para casa.

Esc. — Eu o conheço. Você pensava que eu não havia de tirar desforra. Eu contei tudo a sua mulher, palavra!

MEN. — Contou o quê?

Esc. — Eu sei lá? Pergunte a ela.

MEN. — O que foi, mulher? O que foi que ele lhe andou dizendo? O que é? Por que se cala? Por que não diz o que é?

MAT. — Como se você não soubesse!

MEN. — Ora, se eu soubesse, não perguntaria.

Esc. — Que sujeito canalha! Como sabe fingir! Não pode esconder nada; ela sabe bem de tudo, que eu lhe relatei, caramba!

MEN. — O que é?

MAT. — Já que você não tem vergonha nenhuma e não o quer confessar espontaneamente, ouça sem arredar pé. Farei que você saiba por que estou zangada e o que ele me contou. Roubaram-me de casa uma mantilha.

MEN. — Roubaram-nos uma mantilha?

Esc. — A senhora está vendo como o tratante a quer embrulhar? (a Men.) Foi roubada a dela, não a sua; se tivessem roubado a sua, a dela agora estaria salva.

MEN. — Não se meta onde não é chamado. Você, o que diz?

MAT. — Uma mantilha, repito, desapareceu de casa.

MEN. — Quem a surriprou?

MAT. — Hom'essa! Isso quem a surriprou deve saber.

MEN. — E quem foi?

MAT. — Um certo Menecmo.

MEN. — Mas isso é um crime! Caramba! Quem é esse Menecmo?

MAT. — É você, digo eu.

MEN. — Eu?

MAT. — Você.

MEN. — Quem me acusa?

MAT. — Eu mesma.

Esc. — Eu também. Você a levou a Erócia, essa sua amante.

MEN. — Eu o dei?

MAT. — Você, sim, aí onde está, repito.

Esc. — Quer que traga uma coruja, que lhe fique repetindo *tu, tu, tu*? Olhe que nós já estamos cansados.

MEN. — Juro, mulher, por Júpiter e todos os deuses — é suficiente? — que não a dei.

Esc. — Essa é boa! Nós é que juramos que não mentimos.

MEN. — Dar eu não dei. Foi, por assim dizer, emprestada.

MAT. — Ess'agora! Eu não empresto a sua clâmide ou o seu manto a ninguém de fora. Roupas de mulher só a mulher pode emprestar; a de homem, só o homem. Por que não traz a mantilha de volta para casa?

MEN. — Farei que seja devolvida.

MAT. — Será para seu próprio bem, acho eu, porque nunca entrará em casa sem a trazer consigo. Eu vou para dentro.

Esc. — E que ganho eu, que prestei à senhora esse serviço?

MAT. — Ele será retribuído, quando lhe surripiarem de casa alguma coisa. (sai)

Esc. — Isso, caramba! não vai acontecer nunca; em casa não tenho o que perder. Marido! Mulher! Que os deuses os danem. Vou a pressa ao foro. Desta família, pelo que entendo, estou expulso no duro. (sai)

MEN. (só) — Minha mulher pensa que me castiga fechando-me a porta; como se eu não tivesse lugar mais agradável onde me meter. Se não gosta de mim, tanto faz; Erócia aqui há de gostar. Essa não me vai fechar a porta na cara, mas me encerrará consigo lá dentro. Agora me vou; vou pedir de volta a mantilha que lhe dei há pouco. Eu lhe comprarei outra melhor. Olá! Há alguém para atender à porta? Abram e vá alguém chamar Erócia para a frente da casa.

## Cena 2

### Menecmo e Erócia

ERÓ. (à porta) — Quem me está procurando?

MEN. — Alguém mais inimigo de si próprio do que de você.

ERN. — Menecmo, meu bem, por que está parado na rua? Entre.

MEN. — Espere. Sabe por que razão vim a sua casa?

ERÓ. — Sei. É para eu lhe dar momentos de prazer.

MEN. — Não é isso, caramba! Por favor, devolva-me aquela mantilha que lhe dei há pouco. Minha mulher soube de tudo que se passou, tintim por tintim. Eu lhe comprarei outro, do dobro do valor, a que você quiser.

ERÓ. — Ora, eu a entreguei a você há poucos momentos, para que a levasse ao passamanheiro, e bem assim aquele bracelete, para que o levasse ao ourives a reformar.

MEN. — Você me entregou a mantilha e o bracelete? Saiba que isso nunca aconteceu. Se eu, depois que lhe dei há algumas horas, fui ao foro e só agora estou voltando e tornando a vê-la depois disso!

ERÓ. — Já vi tudo! Você está forjando desculpas para me fraudar do que lhe confiei.

MEN. — Palavra, que não é para fraudá-la que a reclamo! Não estou dizendo que minha mulher descobriu?

ERÓ. — Eu não pedi a você que ma desse; foi você mesmo que a trouxe espontaneamente e ma deu de presente. Agora a reclama. Paciência! Fique com ela; leve-a; use-a você mesmo, ou sua mulher, ou mesmo soquem-na em suas arcas. Mas de hoje em diante não porá mais os pés nesta casa, pode estar certo. Uma vez que me despreza, a despeito dos favores que lhe tenho feito, se não me trouxer dinheiro, perderá o tempo, que não me pode ter às suas ordens. Doravante, procure outra a quem ludibriar. *(entra e bate a porta)*

MEN. — Papagaios! Que fúria! Eh! Espere! quero falar com você.

Volte! Não quer parar? Não se anima a voltar para fazer-me um favor? Entrou. Fechou a porta. Agora estou mais do que nunca no olho da rua. Ninguém acredita em mim, nem em minha casa, nem na da amante. Vou consultar os meus amigos, a ver o que acham que devo fazer. *(sai)*

## 5º ATO

### Cena 1

#### Sósicles e Matrona

SÓS. *(com a mantilha no braço)* — Fiz há pouco uma asneira muito grande, quando entreguei a Messenião a bolsa com o dinheiro. Acho que ele se afundou por aí nalguma baiúca.

MAT. *(entrando, à parte)* — Vou espiar quando volta para casa o meu marido. Mas eis que o vejo. Estou salva; ele traz a mantilha de volta.

SÓS. *(à parte)* — Gostaria de saber por onde anda agora Messenião.

MAT. *(à parte)* — Vou abordá-lo e recebê-lo com as saudações que merece. *(alto)* Não tem vergonha de aparecer na minha frente com esse traje, ó figura abjeta?

SÓS. — Que há? Que é que a abala, dona?

MAT. — Seu descarado, ainda tem o topete de pronunciar uma palavra, ou de falar comigo?

SÓS. — Mas, afinal, que mal fiz eu para não ousar falar?

MAT. — E ainda pergunta? Que atrevimento e falta de vergonha!

SÓS. — Você não sabe, mulher, por que os gregos diziam que Hécuba era uma cadela?

MAT. — Realmente, não.

SÓS. — Era porque ela fazia o mesmo que você está fazendo; enchia de tudo quanto é desaforo quem quer que ela visse. Por isso, com toda razão, passaram a chamá-la de cadela.

MAT. — Eu não posso tolerar mais essas afrontas. Preferiria passar a vida sem marido a agüentar esses ultrajes que me faz.

SÓS. — A mim, pouco me importa que você suporte a vida de casada ou largue do marido. É costume daqui contar novelas a quem chega do exterior?

MAT. — Que novelas? Doravante, repito, não agüentarei mais; antes viver sozinha do que suportar o seu comportamento.

SÓS. — Por mim, ora bolas! você pode viver sozinha até o fim do reinado de Júpiter.

MAT. — Há pouco você negava ter-me surripiado a mantilha e agora a tem no braço diante de meus olhos; não tem vergonha?

SÓS. — Ufa! Que mulher atrevida e maldosa! Ousa dizer que esta mantilha lhe foi surripiada, quando outra mulher ma confiou para a mandar consertar?

MAT. — Sim, juro por minha honra! Eu vou já chamar meu pai e contar-lhe as sujeiras de sua conduta. *(para dentro)* Decião, vá procurar meu pai e não volte sem ele. Diga-lhe que é preciso que venha. *(à Sós.)* Eu já lhe conto essas suas sujeiras.

SÓS. — Está doida? Que sujeiras?

MAT. — Você rouba de casa à sua mulher e leva à sua amante mi-

nhas mantilhas e minhas jóias. Expliquei bastante claro?

SÓS. — Hom'essa! Escute, mulher; se você sabe, diga-me o que devo beber para poder suportar até o fim a sua insolência. Não sei quem você imagina que eu seja; eu a conheço há tanto tempo quanto ao sogro de Hércules.

MAT. — Se você ri de mim, palavra! Não poderá rir dele, de meu pai, que vem para cá. Olhe para trás! Você o conhece? (*aponta o Velho, que entra*)

SÓS. — Sim! Conheci-o ao mesmo tempo que a Teseu; eu já o vi antes, no mesmo dia em que vi você.

MAT. — Você diz que não me conhece? Que não conhece meu pai?

SÓS. — Ora sebo! Direi o mesmo, se quiser trazer o seu avô.

MAT. — Juro por minha alma! É assim mesmo que você costuma fazer!

## Cena 2

### Os Mesmos e Velho

VEL. (*trôpego, gesticulando e resmoneando, à entrada*) — Vou estugar o passo e apressar a marcha na medida em que minha idade o consente e as circunstâncias o exigem. Mas não tenho a ilusão de que seja fácil fazê-lo. Falta-me ligeireza; estou acabado de velho, o corpo me pesa e as forças se me foram. Velhice é artigo ruim! Mercadoria ordinária! Quando ela chega, traz um mundaréu de males, que se fosse enumerar, levaria longe a conversa. Mas o coração cá no peito está aflito por saber o que aconteceu, para minha filha me mandar chamar assim de repente, sem me informar do que

deseja. Para que me chama? Bem, de certo modo, já sei do que se trata; deve ter surgido alguma rusga com o marido. É o que sucede sempre com aquelas viragos que, fortes de seu dote, pretendem escravizar o marido. Estes também muitas vezes não estão isentos de culpa. Em todo caso, o que a mulher deve suportar tem um limite e, caramba! uma filha jamais manda chamar o pai sem que alguma falta ou injúria dê motivo. Mas, seja o que for, já vou ficar sabendo. Mas eis que a vejo diante da casa e mais o marido; ele está zangado. É isso que eu desconfiava. Vou chamá-la.

MAT. (*à parte*) — Vou ao seu encontro. (*alto*) Muito boa tarde, papai.

VEL. — Boa tarde. Está tudo bem por aqui? Algo errado, para me mandar chamar? Por que você está carrancuda? E ele, por que se mantém arredado de você, de cara fechada? Houve alguma escaramuça entre vocês dois? Fale; diga em poucas palavras, sem longos arrazoados, qual dos dois tem a culpa.

MAT. — Eu, de fato, não cometi nenhuma falta; dessa dúvida eu o livro em primeiro lugar, papai. Mas absolutamente não posso viver aqui, nem suportar mais. Por isso, leve-me embora. (*põe-se a chorar*)

VEL. — O que está acontecendo?

MAT. — Estou sendo desprezada, papai!

VEL. — Por quem?

MAT. — Pelo homem a quem o senhor me confiou, o meu marido.

VEL. — Brigados novamente! Quantas vezes lhe recomendei evitar que qualquer dos dois me venha dar queixa do outro?

MAT. — Mas como posso evitar isso, papai?

VEL. — A mim o pergunta? Basta querer. Quantas vezes lhe expliquei que deve ser obediente a seu marido e não espionar o que ele faz, aonde vai, no que se ocupa?

MAT. — Mas é que ele ama a rapariga da casa em frente.

VEL. (*à parte*) — E tem bom gosto. (*alto*) E, por causa desta iniciativa que você tomou, imagino que ainda mais há de amá-la.

MAT. — E ele bebe em casa dela.

VEL. — Então, só por atenção a você, há de deixar de beber, ali ou onde mais lhe aprover? Que petulância é essa, ora bolas?! Você podia, do mesmo passo pretender que ele fosse proibido de aceitar um convite para jantar ou de convidar alguém para sua casa. Você pretende que os maridos virem servos? Da mesma forma, você poderia querer que ele fiasse uma tarefa de lã, que se sentasse entre as escravas, que cardasse a filaça.

MAT. — Pai, parece que o chamei para defender, não a mim, mas a meu marido! O senhor está do meu lado, advogando a causa do lado oposto!

VEL. — Se ele cometeu alguma falta, eu lhe farei muito mais acusações do que a você. Uma vez que ele a conserva com bastantes jóias e vestidos, que a provê devidamente de víveres, o melhor, menina, é que você se mostre razoável.

MAT. — Mas ele me furta jóias e mantilhas das arcas de casa; ele me despoja e às escondidas leva meus atavios às raparigas.

VEL. — Se ele faz isso, está procedendo mal; se não o faz, procede mal você, acusando um inocente.



MAT. — Inocente? Pai, ele ainda tem a mantilha e um bracelete que tinha levado para ela. Agora os está trazendo de volta porque eu o descobri.

VEL. — Eu já vou saber dele como foi. Vou ter com ele e falar-lhe. Diga-me, Menecmo, para que eu o saiba; por quê vocês estão brigando? Por que você está zangado? Por que ela se afasta de você, de cara amarrada?

SÓS. — Quem quer que o senhor seja, velho, como quer que se chame, eu invoco o testemunho de Júpiter Altíssimo e dos deuses...

VEL. — Sobre o quê? Ou do que entre tudo neste mundo?

SÓS. — De como não fiz nenhum mal a essa mulher, que me acusa de ter roubado e levado de casa coisas suas.

MAT. — É um falso juramento!

SÓS. — Se eu jamais pus o pé na casa onde ela mora, quero ser o mais desgraçado dos desgraçados.

VEL. — Você está em juízo perfeito, para rogar essa praga ou negar que alguma vez tenha posto pé aí na casa onde mora, seu doido varrido?

SÓS. — Acaso, velho, o senhor está dizendo que eu moro nessa casa?

VEL. — Você o nega?

SÓS. — De pés juntos.

VEL. — Não senhor; está mentindo, salvo se vocês mudaram esta noite. Venha cá, minha filha. Que me diz você? Vocês mudaram daqui?

MAT. — Para onde e por que motivo, santos deuses!

VEL. — Eu sei lá?

MAT. — Ele está zombando do senhor, não há que ver. Não o percebe?

VEL. — Menecmo, agora basta de brincadeira. Falemos sério.

SÓS. — Afinal, que tem o senhor que ver comigo? De onde vem e quem é? Que fiz eu ao senhor ou a essa mulher, que me aporrinha de todas as maneiras?

MAT. — O senhor está vendo como os olhos dele esverdearam? Está vendo como lhe desce uma lividez das têmporas e da fronte? Olhe como os olhos dele estão faiscando!

SÓS. (*à parte*) — Se eles dizem que estou louco, o que melhor para mim do que fingir de louco e assim afugentá-los? (*espreguiça-se e boceja*)

MAT. — Como ele se espreguiça e boceja! Que farei agora, papai?

VEL. — Venha para cá, minha filha, o mais longe possível dele.

SÓS. — Evoé! Evoé! Brômio! Em que mato me chamas a caçar? Estou ouvindo, mas não posso afastar-me destas bandas, porque do lado esquerdo me espreita aquela cadela raivosa e, por detrás, aquele bode calvo, que tantas vezes na vida, com seus falsos estemunhos, desgraçou cidadãos inocentes.

VEL. — Ai de você!

SÓS. — Pronto! Apolo, de seu oráculo, ordena-me que lhe queime os olhos com velas acesas.

MAT. — Estou perdida, papai; ele ameaça queimar-me os olhos!

VEL. — Filha, escute!

MAT. — Que é? O que vamos fazer?

VEL. — Que tal chamar aqui os escravos? Vou buscar alguns que agarrem esse homem e o amarrem em casa, antes que ele faça mais desatinos.

SÓS. (*à parte*) — E agora? Estou numa embrulhada. Se não descobro

alguma saída, essa gente me carrega para sua casa. (*alto*) Tu proibes que poupe meus punhos em sua cara, caso ela não se arrede de minha vista para os quintos dos infernos? Farei como mandas. Apolo.

VEL. (*a Mat.*) — Fuja para o mais fundo da casa, para que ele não a magoe.

MAT. — Estou fugindo. Por favor, pai, vigie-o, para que não vá daqui para nenhum lugar. Que desditosa sou, de ouvir coisas assim! (*sai*)

SÓS. (*à parte*) — Essa eu afastei sem dificuldade. (*alto*) Agora, esse Titono impuríssimo, barbado e trêmulo, que passa por filho de Cícno, tu mandas que lhe despedace os membros, os ossos e as juntas com aquele bordão que ele tem nas mãos?

VEL. — Se me tocar ou se chegar mais perto, você vai ver!

SÓS. — Farei como mandas; vou pegar um machado de dois gumes e escalavrar até os ossos as carnes desse velho, picando-as em pedacinhos.

VEL. — Está tudo muito bem, mas eu tenho de me precaver e cuidar. Com as ameaças que ele faz, temo que me faça algum mal.

SÓS. — Quantas ordens me dás, Apolo! Agora mandas que pegue uma parelha de cavalos não domados e bravios, suba num carro e esmaque esse leão velho, catíngudo e desdentado. Já montei no carro (*re-correndo à mímica*); já estou segurando as rédeas; o agulhão já está na mão; vamos, cavalos, fazei ouvir o tropel dos cascos, dobrai a ligeireza de vossos pés numa carreira veloz. (*galopa pela cena*)

VEL. — Você me ameaça com uma parêlha de cavalos?

SÓS. — Pronto, Apolo! De novo me ordenas que atrole e mate o homem que está ali de pé? Mas quem é este que me arranca do carro pelos cabelos? Ele muda as tuas ordens, os decretos de Apolo!

VEL. — Ufa! que doença terrível e cruel! Misericórdia! E que saúde gozava há instantes esse agora louco! Estava bem e de repente uma doença tão grave! Vou buscar um médico quanto antes. (*sai*)

### Cena 3

Sósicles, só

SÓS. — Já se foram, afinal, de minha presença aqueles que, apesar de são, me forçaram a loucuras. Por que demoro a ir daqui para bordo, enquanto posso fazê-lo a salvo? Peço a vocês todos um favor; se o velho voltar, não lhe digam por qual rua me escapei. (*sai*)

### Cena 4

Velho, só

VEL. (*entrando*) — As costas me doem de estar sentado e os olhos de estar olhando, à espera do médico, até ele voltar dos chamados. Como tardou a regressar de suas visitas o antipático! Dizia que tinha encanado uma perna quebrada a Esculápio e um braço a Apolo. Agora fico duvidando se estou trazendo um médico ou um ferreiro. Mas aí vem ele. Estugue esse passo de formiga!

### Cena 5

Velho e Médico

MED. (*entrando*) — Que doença o senhor disse que ele tem? Conte,

velho. Está possesso, ou enfeitado? Explique-me. Está tomado de letargia, ou de hidropisia?

VEL. — Ora, se eu o fui buscar, foi para o senhor me dizer isso e curá-lo.

MED. — Nada mais fácil. Ele ficará são, prometo-lhe sob palavra.

VEL. — Eu quero que ele seja tratado com extrema solícitude.

MEL. — Eu terei com ele solícitudes tão extremas, que suspirarei mais de seiscentas vezes por dia.

VEL. — Mas aí vem ele em pesoa. Observemos o que vai fazer. (*põem-se ambos a um canto*)

### Cena 6

Os Mesmos e Menecmo

MEN. (*entrando*) — Com a breca! Tive hoje um dia azarento e lazarento. Tudo quanto eu imaginava fazer às ocultas pôs a descoberto o parasita, que me encheu de vergonha e de medo, esse meu Ulisses, que tantos transtornos causou ao seu soberano. Esse sujeito, se o céu me der vida, vou acabar com a dele. Mas que tolo sou eu, dizendo *dele* o que é *meu*, pois é com comida minha e a minha custa que ele foi criado! Eu vou é arrancar-lhe a alma. Já essa vagabunda procedeu como era de esperar, no estilo de sua classe; porque lhe peço a mantilha de volta, para devolvê-la a minha mulher, ela diz que ma entregou. Bravos! Raios! Que vida desgraçada esta minha!

VEL. — O senhor está ouvindo o que ele diz?

MED. — Está-se queixando da vida.

VEL. — Aborde-o, tenha a bondade.

MED. — Boa tarde, Menecmo. Diga-me uma coisa; por que está com o braço nu? Não sabe quanto você agrava o seu estado?

MEN. — Ora, vá-se enforçar!

VEL. — O doutor nota alguma coisa?

MED. — Não havia de notar? Um alqueire de heléboro talvez não baste. Mas diga-me uma coisa, Menecmo.

MEN. — O que quer?

MED. — Responda a esta pergunta; o senhor bebe vinho branco ou tinto?

MEN. — Por que o doutor não vai para os quintos dos infernos?

MED. — É bem um principiozinho de loucura, apre!

MEN. — Por que não me pergunta se costume comer pão vermelho, roxo ou amarelo? Ou então, galinha sem escamar e peixe sem depenar?

VEL. — Papagaios! O doutor ouviu as palavras de seu delírio? Por que não receita logo uma poção, antes que a fúria se apodere dele?

MED. — Espere um pouco; ainda tenho outras perguntas.

VEL. — Essas conversas é que me matam!

MED. — Diga-me isto: seus olhos costumam ficar duros?

MEN. — Como? Imagina que eu seja um gafanhoto, seu pedaço d'asno?

MED. — Diga-me; alguma vez os seus intestinos dão estalos, que tenha notado?

MEN. — Quando estou de barriga cheia, eles nunca estalam; dão estalos é quando estou com fome.

MED. — Essa resposta, positivamente, nada tem de louca. Dorme

um sono só até clarear? Adormece facilmente, quando se deita?

MEN. — Quando as dívidas estão pagas, eu durmo um sono só. Que Júpiter e todos os deuses o danem, sujeito xereta!

MED. — Agora está começando a endoidar. Ouviu-o? Cuidado com ele!

VEL. — Ora, essas palavras, pertodas que ouvi há pouco, são discursos de Nestor. Há momentos ele chamava a mulher de cadela raivosa.

MEN. — Eu disse isso?

VEL. — Quando abalado, quero dizer.

MEN. — Quem? Eu?

VEL. — Sim, você; chegou a ameaçar que me derrubaria com as parrelhas duma quadriga. Eu vi com os meus olhos você fazer isso; disse eu mesmo o acuso.

MEN. — Se assim é, eu sei que o senhor roubou a coroa sagrada de Júpiter e por isso o socaram na cadeia e, depois de solto, sei que lhe meteram umas cangalhas no pescoço e lhe deram uma surra de vara; depois o senhor matou o pai e vendeu a mãe. Revidei satisfatoriamente para um homem são aos seus desaforos?

VEL. — Doutor, misericórdia! ande com isso, faça o que tem de fazer. Não vê como ele está louco?

MED. — Sabe o melhor que o senhor pode fazer? Mande levá-lo a minha casa.

VEL. — O doutor acha?

MED. — Por que não? Ali poderei cuidar dele a meu gosto.

VEL. — Faça como lhe apraz.

MED. (a Men.) — Vou submetê-lo a regime de heléboro por vinte dias.

MEN. — E eu vou pendurá-lo e esfuracá-lo com um agulhão por trinta dias.

MED. (ao Velho) — Ande, vá chamar pessoas que o levem para minha casa.

VEL. (ao Méd.) — Quantas?

MED. (ao Velho) — Pelo grau de loucura em que o vejo, quatro, nada menos.

VEL. (ao Méd.) — Estarão aqui num instante. Vigie-o, doutor.

MED. (ao Velho) — Não. Eu vou para casa preparar o necessário. O senhor mande os servos levá-lo a minha casa.

VEL. (ao Méd.) — Vou providenciar para que logo esteja lá.

MED. — Até já. (sai)

VEL. — Até já. (sai)

MEN. — Foi-se o sogro; foi-se o médico. Estou só. Por Júpiter! Que aconteceu que essa gente me dá por louco? Ora eu, desde que nasci, nunca estive doente um só dia. Não estou louco; não provoço brigas, nem demandas; estou em são juízo e considero os outros em juízo perfeito; reconheço as pessoas, falo com elas. Loucos não estarão aqueles que, sem razão, me declaram louco? Que vou fazer agora? Quero ir para casa, a mulher não deixa; aqui, por outro lado, ninguém me abre a porta. A situação está ruim demais. Não vou sair daqui; pelo menos, ao anoitecer, espero, me deixarão entrar. (recolhe-se a um canto)

Cena 7

Menecmo e Messeniã

MES. (entra, detendo-se ao canto oposto ao de Menecmo) — Sinal de

bom servo é devotar-se aos interesses do amo, olhar por ele, por as coisas no lugar, pensar em tudo, de sorte que, na ausência do senhor seus bens sejam preservados diligentemente, como se ele estivesse presente, ou ainda melhor. Se tem a cabeça no lugar, deve pensar antes no lombo do que na goela, antes nas pernas do que no estômago. Não pode esquecer que prêmio dão os amos aos servos sem valor, aos indolentes, aos desonestos. Varadas, peias, moinhos, canseiras enormes, fome, a dureza do frio; esses, os prêmios da indolência; esse, o castigo que mais temo. Por isso, resolvi ser antes bom que mau. Com efeito, muito mais fácil me é suportar as turras e inspiram-me profundo horror as surras. Sinto mais prazer em comer a farinha que os outros moem, do que em moer farinha que os outros comam. Por isso, cumpro as ordens de meu amo; observo-as sem erro nem revolta. Isso me traz proveito. Que outros sejam como bem lhes parece; eu serei tal como devo ser. Conservar-me-ei respeitoso, evitando faltas, para estar pronto ao serviço de meu amo em toda ocasião. Os servos temerosos, mesmo quando nenhuma falta cometeram, esses costumam ser úteis a seus amos. Aqueles que nada receiam, esses se apavoram depois de merecerem um castigo. Não terei de temer muito tempo; não está longe o dia em que meu amo me dará a recompensa de meus serviços. Que padrão de bem servir observo eu? Aquele que, a meu ver, melhor protege o meu lombo. Instalei na estalagem a bagagem e os servos, como ele me mandou, e venho ao seu encontro. Agora vou bater à porta para ele saber que estou aqui e tirá-lo são e salvo deste desfiladeiro da perdição.

Receio, porém, estar chegando tarde, acabada a batalha.

Cena 8

Os Mesmos, Velho e Servos

VEL. (*entrando, com quatro servos*) — Eu conjuro vocês, pelos deuses e pelos homens, a cumprir com zelo e juízo minhas ordens, que repito. Ergam esse homem do chão e carreguem-no sem demora para casa do doutor, se dão algum valor a suas pernas e lombo. Nenhum de vocês dê a mínima importância às ameaças dele. Por que estão parados? Por que hesitam? Já o deviam ter erguido e levado. Eu vou ao médico. Estarei lá à espera, quando vocês chegaram. (*sai: os servos vão agarrar Meneceo*)

MEN. (*à parte*) — Estou morto. Que negócio é esse? Por que avançam sobre mim esses homens? (*alto*) Misericórdia! Que querem vocês? O que procuram? Por que me cercam? Para onde me arrastam? Aonde me levam? Estou perdido! Por sua honra, cidadãos de Epidano, socorro! Larguem-me!

MES. (*à parte*) — Deuses imortais! Misericórdia! Que estou vendo com os meus olhos? Desconhecidos erguendo do chão e carregando o meu amo? Que afronta!

MEN. — Há algum valente que me acuda?

MES. — Eu, meu amo, com toda bravura! Que brutalidade, cidadãos de Epidano! Que afronta! Aqui, numa cidade pacífica, arrebatarem na rua, em pleno dia, o meu amo, um homem livre, que visita os senhores! Larguem-no!

MEN. — Eu lhe suplico, quem quer que seja o senhor, que me so-

corra e não deixe que me façam tão escandaloso ultraje.

MES. — Não! Eu vou socorrê-lo, defendê-lo e acudi-lo zelosamente. Nunca permitirei que o senhor peça; antes eu! Arranque o olho desse que lhe segura o ombro, meu senhor, eu lhe peço. A estes outros eu já lhes vou arrotear a cara e semear meus socos. Por Hércules! Juro que muito caro lhes custará carregar o meu amo. (*atalhando-os*) Larguem-no!

MEN. — O olho deste eu já peguei.

MES. — Faça que lhe apareça o lugar do olho na cara. Bandidos! Ladrões! (*distribuindo socos*) Bandidoleiros!

SERVOS. — Estamos perdidos! Piedade, por Hércules!

MES. — Então, larguem-no.

MEN. — Com que direito vocês põem a mão em mim? Meta-lhes os punhos! (*os servos largam Meneceo e fogem*)

MES. — Fora daqui! Sumam-se daqui para os quintos! (*com um pontapé no traseiro do último a sair*) Tome para você! É o seu prêmio por ser o derradeiro. Cheguei em momento por demais oportuno e para meu inteiro prazer. Caramba, meu amo! que apareci bem a tempo para socorrê-lo!

MEN. — Que os deuses o cubram sempre de bênçãos, moço, quem quer que você seja. Não fora você, eu hoje não chegaria vivo ao pôr do sol.

MES. — Pois bem, meu amo; se o senhor quer ser bom, caramba! Alforrie-me.

MEN. — Eu alforriá-lo?

MES. — Sim, meu amo, uma vez que eu o salvei.

MEN. — Como? Moço, você está enganado.

MES. — Enganado? Por quê?

MEN. — Por Júpiter, nosso pai, juro que seu amo não sou eu.

MES. — Não diga isso!

MEN. — Não estou mentindo. Servo meu nunca me fez o que me fez você.

MES. — Pois então, se o senhor diz que não lhe pertença, deixe-me partir em liberdade.

MEN. — Ora, por mim, pode ser livre e ir aonde lhe aprouver.

MES. — Sério? Permite?

MEN. — Permito, ora bolas! se tiver algum poder sobre você.

MES. — Eu o saúdo, meu patrono! (*imaginando diálogo com amigos*) "Muito prazer em ver você livre, Messenião! — Bem o creio, obrigado!" — Mas, meu patrono, eu lhe peço, continue a mandar em mim tanto quanto antes, quando era seu escravo. Morarei com o senhor e, quando partir, irei consigo para casa.

MEN. — Ah! isso, não!

MES. — Agora vou à estalagem, buscar as bagagens e o dinheiro. A bolsa com o dinheiro da viagem está inviolada na mala. Eu a trarei num instante.

MEN. — Não demore.

MES. — Eu a restituirei intacta, como ma entregou. Espere-me aqui. (*sai*)

MEN. — Quanta coisa esquisita me aconteceu hoje! Que estranho! Uns a dizer que não sou quem sou e fechando-me a porta, e este escravo a asseverar que é meu e eu acabo de alforriá-lo! Diz que me vai trazer uma bolsa de dinheiro. Se ma trouxer dir-lheei que se vá em liberdade

para onde quiser; isso para não me vir reclamar o dinheiro quando der pela estória. O sogro e o médico a dizerem que eu estou louco. Que será? pergunto com espanto. Isto tudo me parece não passar de um sonho. Agora vou entrar em casa dessa rapariga, apesar de sua zanga comigo; talvez a possa convencer a devolver-me a mantilha, a fim de levá-la para casa. (sai)

### Cena 9

#### Sósicles e Messenião

SÓS. (entra, seguido de Mes.) — Então, seu atrevido, você ousa afirmar que se encontrou comigo hoje nalgum lugar, depois que lhe mandei vir ter comigo aqui?

MES. — De mais a mais, junto desta casa, eu o arrebatei a quatro homens, que o carregavam. O senhor estava apelando para os deuses e todo o mundo, quando eu acorri, arranquei o senhor a poder de punhaladas, apesar da resistência. Por isso, porque o salvei, o senhor me alforriou. Mas, quando eu disse que ia buscar o dinheiro e a bagagem, o senhor correu adiante quanto deram as pernas, para poder negar o que fez.

SÓS. — Eu lhe dei liberdade?

MES. — Claro!

SÓS. — Ora! Se a alguma coisa estou decidido, é a antes me tornar servo eu próprio do que dar alforria a você.

### Cena 10

#### Os Mesmos e Menecmo

MEN. (deixando a casa de Erócia, para dentro) — Ainda que vocês

jurem pelos olhos da cara, nem assim — palavra de honra! conseguirão fazer que eu tenha levado daqui o manto e o bracelete, suas ordinárias!

MES. — Deuses imortais! O que estou vendo?!

SÓS. — O que é que você está vendo?

MES. — A sua imagem!

SÓS. — O quê?

MES. — É o seu retrato: tão igual quanto pode ser.

SÓS. — É verdade, caramba! Quando me lembro dos meus traços, ele é tal qual!

MEN. (a Mes.) — Salve, moço, seja quem for, que me salvou.

MES. — Moço, por favor, diga-me o seu nome, se não vê inconveniente.

MEN. — Oh! não, caramba! Não há inconveniente nenhum em fazer-lhe uma gentileza que quiser, visto como lhe devo tanto. Chamo-me Menecmo.

SÓS. — Não diga! Menecmo sou eu!

MEN. — Eu sou siciliano, de Siracusa.

SÓS. — Esse é meu lar e minha pátria.

MEN. — O que me diz?

SÓS. — A realidade.

MES. (indicando Men.) — Estou reconhecendo este; é o meu amo. Eu, de fato, sou servo deste e pensei que era desse. Eu pensava que ele era o senhor e cheguei até a importuná-lo. Peço que me perdoe, sem o saber, disse alguma asneira.

SÓS. — Você parece que delira; não se lembra de ter desembarcado hoje comigo?

MES. (a Sós.) — Ora, o que o senhor diz é verdade. O senhor pode procurar outro escravo. (a Sós.) Ao senhor, minhas saudações; (a Men.) ao senhor, meus adeuses. Declaro que este é que é Menecmo.

MEN. — E eu declaro que Menecmo sou eu.

SÓS. — Que estória é essa? Menecmo o senhor?

MEN. — Afirmo que sim; Menecmo, filho de Mosco.

SÓS. — O senhor, filho de meu pai?

MEN. — Não do seu, moço; do meu. Não pretendo tomar do senhor o seu, nem arrebatá-lo.

MES. (à parte) — Deuses imortais! Dai-me que se concretizem inesperadamente as minhas esperanças, como imagino. Se não me iludo, estes são dois irmãos gêmeos; declararam ambos de modo igual qual a sua pátria e quem o seu pai. Chamarei meu amo à parte. (alto) Sr. Menecmo!

MEN. { Que é?

SÓS. {

MES. — Não quero os dois; só aquele dos senhores que viajou comigo no navio.

MEN. — Não sou eu.

SÓS. — Sou eu.

MES. — Então, é ao senhor que quero. Venha aqui.

SÓS. — Aqui estou. Que é?

MES. — Aquele homem ou é um embusteiro ou é o seu irmão gêmeo. Eu nunca vi um homem parecer mais com outro; duas gotas de água ou de leite não se parecem mais do

que ele com o senhor e o senhor com ele, acredite-me; depois, ele mencionou a mesma pátria e o mesmo pai. O melhor é ir ter com ele e inquire-lo.

SÓS. — Palavra, que você me deu um bom conselho e lho agradeço. Toque o negócio para diante, eu lhe peço, caramba! Se apurar que ele é meu irmão, você será livre.

MES. — Assim espero.

SÓS. — Eu também espero que assim seja.

MES. (*a Men.*) — Diga-me uma coisa; o senhor, parece, dizia que se chama Menecmo?

MEN. — Realmente.

MES. — Ele igualmente se chama Menecmo. O senhor diz ter nascido em Siracusa, na Sicília; ele nasceu lá. O senhor diz que seu pai era Mosco; também o era o dele. Agora podem ambos prestar um obséquio a mim e ao mesmo tempo a si próprios.

MEN. — Você merece obter de mim tudo quanto pedir. Eu, apesar de livre, servirci a você como se me tivesse comprado a dinheiro.

MES. — Eu tenho esperança de apurar que os senhores são dois irmãos gêmeos, nascidos no mesmo dia, do mesmo pai e da mesma mãe.

MEN. — É maravilhoso o que você diz! Oxalá possa cumprir a promessa.

MES. — Poeta. Mas agora, vamos, diga me cada um o que eu perguntar.

MEN. — Quando quiser, pergunte, eu responderei; não calarei nada do que sei.

MES. (*a Men.*) — O senhor se chama Menecmo?

MEN. — Sim.

MES. (*A Sós.*) — O senhor também?

SÓS. — Eu também.

MES. (*a Men.*) — O senhor diz que seu pai era de Mosco?

MEN. — Sim, de fato.

SÓS. — Também o meu.

MES. (*a Men.*) — O senhor é siacusaro?

MEN. — Sem dúvida.

MES. (*a Sós.*) — E o senhor?

SÓS. — Como não?

MES. — Os indícios até aqui se combinam perfeitamente. Continuem atentos. (*a Men.*) Diga-me qual sua mais remota lembrança da pátria.

MEN. — Que parti com meu pai para Tarento, a negócios. Depois me perdi de meu pai no meio do povo e de lá me levaram embora.

SÓS. — Júpiter Altíssimo, vem em meu socorro!

MES. (*a Sós.*) — Por que está gritando? Cale-se. (*a Men.*) Quantos anos tinha quando seu pai deixou a pátria consigo?

MEN. — Sete, pois estava perdendo os dentes de leite. Depois disso, nunca mais vi meu pai.

MES. — Outra coisa; quantos irmãos eram os senhores?

MEN. — Segundo ainda me lembro, dois.

MES. — Qual dos dois era o mais velho? O senhor ou o outro?

MEN. — Tínhamos a mesma idade.

MES. — Como é possível isso?

MEN. — Éramos gêmeos.

SÓS. — Os deuses me querem salvo!

MES. (*a Sós.*) — Se o senhor interrompe, eu me calo.

SÓS. — Não; eu fico calado.

MES. (*a Men.*) — Diga-me; os dois tinham o mesmo nome?

MEN. — Não, eu tinha o mesmo nome de hoje, Menecmo; a ele então chamavam Sósicles.

SÓS. — Reconheço os indícios; não posso mais ter mão em mim, que não o abraçe. Meu mano, meu irmão gêmeo! Eu o saúdo! Sósicles sou eu! (*vai abraçá-lo mas Menecmo o detém*)

MEN. — Como foi então que passou a chamar-se Menecmo?

SÓS. — Quando nos comunicaram o seu desaparecimento e a morte de papai, vovô mudou o meu nome, dando-me o de você.

MEN. — Acredito que foi como diz; mas responda-me uma coisa.

SÓS. — Pergunte.

MEN. — Como se chamava nossa mãe?

SÓS. — Teuximarca.

MEN. — Combina. (*abraçando-o*) Salve, ó inesperado, que torno a ver depois de tantos anos!

SÓS. — Salve também você, meu irmão, que venho procurando até hoje através de tantos sofrimentos e fadigas e encontro com tanta alegria!

MES. (*a Sós.*) — É por isso que essa rapariga o chamava pelo nome dele; ela cuidava que o senhor fosse ele, penso eu, quando o chamava para jantar.

MEN. — Ora, eu realmente mandei hoje preparar ali um jantar, a escondidas de minha mulher, a quem há pouco sorripiei de casa uma mantilha, que dei a essa.

SÓS. — Você se refere a esta mantilha que eu trago, mano?

MEN. — É essa. Como foi parar em suas mãos?

SÓS. — Essa rapariga, que me levou aí para jantar, dizia que eu lha havia dado. Jantei otimamente, bebi

e deitei ao lado da rapariga. Sai com esta mantilha e esta jóia. (*mostra o bracelete*)

MEN. — Palavra! folgo de que tenha tido bons momentos por minha causa, porque quando ela o chamou, cuidava fosse eu.

MES. (*a Sós.*) — Importa ao senhor que eu me considere livre, como me autorizou?

MEN. — O que ele pede, mano, é o que há de mais certo e mais justo. Faça-o por mim.

Sós. — Seja livre.

MEN. — Muito prazer em ver você livre, Messenião.

MES. — Porém, para que eu permaneça livre para sempre, requer-se um auspício melhor.

Sós. — Meu irmão, já que tudo saiu como quiséramos, voltemos juntos para nossa terra.

MEN. — Farei como você quer, mano. Farei aqui um leilão para vender tudo. Entretanto, mano, vamos entrar

Sós. — Vamos.

MES. — Os senhores sabem o que lhes peço?

MEN. — O que é?

MES. — Que me dêem o encargo de leiloeiro.

MEN. — Será seu.

MES. — Quer que anuncie o leilão já?

MEN. — Sim, para dentro de uma semana. (*sai com Sósicles*)

MES. (*ao público, apregoando*) — Menecmo vai vender os seus bens em leilão daqui a uma semana. Serão vendidos os escravos, a mobília, o terreno, a casa. Tudo será vendido ao correr do martelo, à vista. A mulher também, se aparecer compra-

dor. Acho que o leilão todo mal renderá uns cinqüenta centavos. Agora, espectadores, adeus e dêem-nos aplausos vibrantes.

- Pano -



## CURRICULUM VITAE

*Rubem Fonseca*

Eu estou deitado na cama enquanto, de costas para mim, sentada em frente a um espelho, ela penteia os cabelos. Daqui a pouco ela vai embora, mas isso já não tem a importância que tinha antes. Ela sempre demora um tempo enorme penteando os cabelos. Usa pente, usa escova; depois pinta os olhos, a boca — o tempo todo olhando o próprio rosto com amor, e nobreza. É um momento muito bonito, esse. Penso: talvez ainda dure muito, talvez eu ainda sinta muitas vezes o que estou sentindo agora; e me espreguiço na cama, enquanto ela, os dois braços levantados, escova tranqüilamente os cabelos.

Agora ela me olha pelo espelho. Você não vai se vestir? pergunta. Ela sabe que eu não vou me vestir. Eu me espreguiço. Ela: você é muito preguiçoso. Sabe de uma coisa, você é muito parecido com aquele seu amigo do bongô. Você acha?, respondo eu, alerta. Acho, diz ela, o que aconteceu depois? Você não quer ouvir, digo eu, quando você se penteia você não ouve nada. Ao que ela responde que ouve sim, que ouve tudo que eu digo.

Ele foi à casa da mocinha que ele amava, com o bongô debaixo do braço, e um disco. Quando ele entrou a mocinha disse, você não cortou o cabelo, ah, que bom que o papai não está em casa, ele cismou com o teu cabelo. O teu pai não está em casa? perguntou ele. Não, disse ela. Quer dizer que nós estamos sozinhos, disse ele. Os dois estavam sozinhos em casa, pela primeira vez. Eles se abraçaram e se beijaram uma porção de vezes, até que ela se afastou e disse que era melhor eles pararem, pois estavam sozinhos. Mas eu estou com vontade de te beijar, disse ele. Eu também, respondeu ela, mas é melhor nós pararmos. Mas eu estou com muita vontade, insistiu ele. Eu também, repetiu ela, mas vamos tirar isso da

cabeça. Como? perguntou ele. Pensa em urubu morto, disse ela. Sentaram-se os dois num sofá e ficaram pensando em urubu morto, ela mais do que ele. Depois ele pegou o disco que havia trazido, colocou na vitrola, e começou a acompanhar a música no bongô. Ela veio e sentou-se perto dele, e quando a música acabou disse, meu bem, que coisa mais bonita, que coisa linda, que música é essa? me deu até vontade de chorar. Jesus, Alegria dos Homens, respondeu ele, meu amigo Zezinho me deu idéia de tocar essa música no bongô. Os dois ficaram então de mãos dadas um longo tempo.

Você não está ouvindo, digo eu, para a mulher que continua se penteando. Estou sim, diz ela.

Nesse mesmo dia a mocinha perguntou ao meu amigo que tocava bongô, por que ele não arranjava um emprego. Papai vive dizendo que você é um vagabundo, que não estuda, que não trabalha, que não tem onde cair morto. Mas por que que eu tenho de ir trabalhar? perguntou ele. Para ninguém chatear a gente, respondeu ela. Mas ele não queria trabalhar, não via razão para isso. Ele morava com a irmã, que trabalhava há muito tempo, desde que ele era pequeno, e já devia estar acostumada, e não se importava, e talvez até gostasse. Dinheiro ele não precisava — ele gostava de praia, de tocar bongô, e da menina de 17 anos, e tudo isso não custava um tostão. Nem fumar ele fumava. Então, por que trabalhar? Mas resolveu procurar um emprego. Colocou o único terno que tinha, botou uma gravata, e saiu com vários recortes de jornal no bolso. O senhor tem prática comprovada para controle contábil de materiais em Kardex? perguntaram-lhe no primeiro lugar em que chegou. No outro, se tinha idoneidade moral, capacidade de chefia, conhecimentos de prevenção contra incêndio e alto nível de vigilância. E ainda, em vários lugares, se sabia inglês, datilografia, contabilidade, topografia, relações humanas, cálculos de importação, racionalização de métodos e sistemas. Todos pediam o seu curriculum vitae.

Ele não tinha curriculum vitae, digo eu para a mulher que está comigo dentro do quarto. Ela me olha, pois já acabou há algum tempo de se pentear e espera que eu, como das outras vezes, despenteie o seu cabelo. Eu me levanto e despenteio o seu cabelo, mas meu coração está em outra coisa, será que essa louca não entende? meu coração está longe, cortado pelo meu pensamento. Ela murmura baixinho, dá pequenos grunhidos, e ri. Estamos abraçados, ela finge que quer se



desvencilhar e por instantes rodamos no quarto até perdermos o equilíbrio e cairmos na cama. Agora estamos na cama, e eu não faço um gesto, o gesto que ela espera. O que que há com você, meu bem, você está esquisito, sério. Não é nada, digo eu. Cretina, idiota, imbecil, penso, sem raiva. Ficamos calados algum tempo. O que que há benzinho, insiste ela. Eu digo: ele não tinha curriculum vitae. E daí, ela responde, ele era um preguiçoso, isso é o que ele era, por que não foi tocar bongô numa orquestra? Ele foi, digo eu, foi fazer um teste na orquestra de um tal de El Cubanito. Ah, já sei — a mulher me interrompe — e em pouco tempo ficou famoso, rico, e festejado como o maior tocador de bongô do mundo, enquanto a mocinha de 17 anos se casava com um oficial administrativo do Ministério da Fazenda e o pai dela se mordida de inveja e arrependimento. Não é nada disso, digo eu, (louca, imbecil, cretina, idiota, vou pensando) não é nada disso, você pensa que eu estou te contando uma história de fadas?

Começaram com um cha-cha-cha. El Cubanito parou a orquestra no meio da música e disse, olha aqui, meu filho, o bongô tem uma certa liberdade dentro da música, você pode fazer tum-tum-tum-pactum-tum ou pac-pa-tum-pac-tum-pac ou ainda pac-tum-pac-tum-pac-tum, variando, mas não pode é sair do ritmo, entendeu? Vamos meter lá um mambo para ver se dá certo: pac-pac-pa-tum-pac, O.K.?

Eu estou na cama tenso, pensando naquilo. Digo para a mulher: ele só sabia tocar bongô acompanhando Bach, e assim o El Cubanito não pode aproveitá-lo, ninguém podia aproveitá-lo. Ela responde: e depois, o que aconteceu? mas sem o menor interesse, a nossa brincadeira já terminou e hora de ir para casa. (Sem saber a verdade). Digo para a mulher: a menina de 17 anos esqueceu o rapaz, e ele também esqueceu a mocinha. (Não, não, ele não esqueceu a mocinha, mas devia tê-la esquecido: todo homem é uma ilha, vamos deixar de poesia).

---

(Estamos apresentando neste número e no anterior (110) uma série de trabalhos sobre temas básicos, extraídos da obra *Practical Theater*, de T. R. Griffiths. Por descuido nosso no entanto, os artigos publicados no nº 110 foram atribuídos ora a um tal de T. Skiffiths, ora a um tal de I. Trevor, que, existindo ou não, não são os autores de fato e de direito dos trabalhos em questão).

(continuação)

## A LAVANDERIA

David Guerdon

### ATO TRÊS

O mesmo cenário. Cedo na manhã seguinte. Os personagens estão exatamente nas mesmas posições que ocupavam no fim do Ato Dois. Todos permanecem imóveis em quadro vivo exceto o Senhor Armando, que se dirige a eles:

ARMANDO — Quietos, todos, ouçam — e prestem atenção! Cada um de vocês sabe o papel que se espera dele. (As três mulheres imediatamente iniciam um frenesi de atividades, correndo prá baixo e prá cima no palco, à medida que dobram os lençóis, espanam a mobília e rearranjam o cenário como se preparando-se para uma recepção formal. Somente Laurent permanece sentado, olhando fixamente para a frente, taciturno) Em alguns minutos eu me encontrarei com nossa miraculosa monstruosidade e explicarei a ele sua parte na cerimônia. Toda a cidade — poderia dizer todo o país — aguarda sua aparição. Quando estiver tudo pronto, a banda do circo irromperá nu-

ma fanfarra de trumpetes, anunciando a chegada do chefe de polícia. O prefeito subirá ao pódio construído do lado de fora da lavanderia e em frente à multidão de cidadãos reunidos, repórteres de jornais, rádio, câmaras de cinema e televisão, apresentará ao público ansioso o Milagroso Daniel — O Minotauro do Século Vinte. Que entrada! Daniel levantará suas mãos sagradas e a multidão cairá de joelhos, — lavada, purificada, redimida! Toda a população renascerá — redesperta para uma vida de amor em que os pobres sorriem sobre os ricos compadecidos. As crianças da escola irromperão na canção "A Nós o Minotauro", que por acaso eu mesmo compus ontem à noite. Então uma garotinha se adiantará e oferecerá um buquê de flores a Daniel. Imaginem, se puderem, o espetáculo tocante quando Daniel toma a criança em seus braços e lhe dá no rosto um beijo de nureza. Beijos sempre fazem sucesso com o público. (Estelle sai)

LENA — (À medida que continua a dobrar lençóis) A garotinha vai ficar com tanto medo que vai acabar chorando.

ARMANDO — Nada disso. Escolhi uma leiteira. Ela está acostumada com vacas.

YVONNE — Daniel não é nenhuma vaca! No mínimo ele é um touro — um lindo touro!

LENA — E eu o que sou, Mamãe?

YVONNE — Você, seja digna de seu irmão!

LENA — Vou tentar, mamãe. (Ela olha com ternura para Laurent)

ARMANDO — Todo mundo vai ter uma porcentagem. Tenho oiten-

ta artistas que me procuram pelo pão de cada dia — oitenta, dos quais quatro são crianças e três bebês de peito. Não se deve nunca esquecer a maternidade!

YVONNE — Por honra de meu filho eu fundarei a Sociedade da Gota de Leite Internacional!

ARMANDO — Excelente idéia. Eu a nomeio diretora!

YVONNE — O diretor está lá em cima.

LENA — É Papai George!

ARMANDO — Mas no momento tenho que preparar nosso Minotauro para sua entrada triunfal.

LENA — Vou pegá-lo. (Ela sai)

ARMANDO — Devo aproveitar este momento de intimidade, minha cara Yvonne, e confiar-lhe meu ardor — muito rapidamente. Um velho solteirão como eu que passou a vida entre palermas e engolidores de espada...

YVONNE — Cuidado! Talvez Laurent esteja ouvindo!

ARMANDO — Não importa. Desde ontem à noite ele está cego, surdo e mudo — tão inofensivo como um boneco... Yvonne, se eu me atrevesse — se eu me atrevesse. Beijo-lhe as mãos — as mãos diligentes de uma trabalhadora. Se eu as pudesse ver passando a ferro minha roupa. Imagine eu poder dizer que minhas camisas foram passadas pela mãe do Minotauro!

YVONNE — Armando, mio amore!

ARMANDO — Desde o momento em que nos conhecemos, estamos vivendo um moderno conto de fadas. Continuaremos a lenda — Daniel será ofertado com um pai! Aceite-me como seu marido.

YVONNE — Mas nós acabamos de nos conhecer! Eu mal o conheço.

ARMANDO — Tanto melhor! Dispense-nos as banalidades da burguesia! *(Lena entra)*

YVONNE — Ah, Lena, se você soubesse o que me aconteceu...

ARMANDO — Uma grande felicidade, senhorita.

YVONNE — Tive a sensação mais estranha. Não sei como explicar. De repente eu me senti — como di-rei? — bem!

LENA — Dói?

YVONNE — Não... mas parece que perdi minha resistência.

ARMANDO — Chega de romance... vamos aos negócios! Onde está seu irmão? *(Do lado de fora pode-se ouvir os primeiros murmúrios da multidão que começa a se reunir)*

LENA — Não sei. Procurei por toda a casa e não consigo achá-lo.

YVONNE — Ele fugiu com Estelle outra vez... e sem minha permissão!

ARMANDO — *(Olhando para fora pela janela)* Ele não pode ter ido longe. A multidão lá fora o reconheceria.

YVONNE — *(Chamando)* Daniel! Estelle! Onde estiverem, façam a gentileza de se mostrarem! Todo mundo está esperando por vocês!

LENA — Eles provavelmente saíram pela janela. Espero que ele não falte a seu dever...

YVONNE — Se pelo menos Papai George estivesse aqui!

ARMANDO — Eles não podem escapar sem passar por aqui.

YVONNE — *(Ela tira uma das cordas de roupa e a enrola zangada)* Daniel! Daniel! É sua mãe!

Venha cá imediatamente! *(Ela sai através do labirinto de lençóis perdurados)*

ARMANDO — Onde eles devem estar? Vão me arruinar. Eu empatei todo meu capital nesse negócio. *(Olha para fora pela janela)* Eles estão começando a ficar impacientes lá fora. Não se deve fazer a multidão esperar indefinidamente. Em assuntos desta espécie tudo depende do timing.

YVONNE — *(Off)* Vocês vão me fazer escalar o telhado atrás de vocês com a minha idade? Se eu cair, a culpa é de vocês.

ARMANDO — Ele não imagina a oportunidade que eu estou lhe apresentando?

LENA — É tudo culpa da Estelle! *(Ela vai até Laurent, que até esse momento permaneceu impassivo, olhando pro nada)* Laurent, por favor! Pare de sonhar e faça alguma coisa! Daniel sumiu.

LAURENT — *(Falando de uma forma distante, sonhadora)* O que você disse?

LENA — Daniel... ele fugiu com Estelle!

LAURENT — *(Repentinamente assustado)* Fugiu! Ele não tem o direito de fugir! Ele não deve me abandonar. Daniel! Daniel! *(Ele sai chamando)*

LENA — Laurent! Espere! O que há com você? *(Ele se vira para o Senhor Armando)* Daniel deve ter posto um feitiço nele.

ARMANDO — Espero que sim. Isso mostra seu potencial de energia. Mas não consigo entender porque ele iria querer ir embora. Tudo depende de ele seguir minhas instruções ao pé da letra.

LENA — Não se preocupe. Mãe vai tomar providências para que ele faça o que tem que fazer.

ARMANDO — Tenho certeza que sim. Tenho confiança na capacidade dela!

LENA — O senhor sabe, é engraçado. Todos esses anos lá estava o Daniel — meu próprio irmão — escondido no sótão — um monstro, algo para se manter em segredo, para se ter vergonha. E agora...

ARMANDO — Minha cara senhorita, nós todos temos monstruosidades de alguma espécie ou outra escondidas em nossos sótãos. Felizes são aqueles que são sábios o bastante para apresentar seus monstros ao público — com dignidade e orgulho.

LENA — Eu sou irmã de um Minotauro!

ARMANDO — Eu vou me sentir melhor depois de ter uma conversa com ele. Em 'show business' não se pode ter certeza de nada. *(Yvonne entra e, com certa delicadeza, puxa a corda atrás dela em cuja extremidade está amarrado Daniel, com as mãos atadas. Eles são seguidos por Estelle, com os olhos baixos tristemente)*

YVONNE — Que essa seja a última vez — compreendeu?

ARMANDO — *(Ele tenta não mostrar sua excitação interior)* Bem, agora... onde você estava tentando ir? A multidão está esperando por você.

LENA — Estavam brincando de esconder?

YVONNE — Cala a boca, Lena! Vá se aprontar para a cerimônia *(Lena sai)* Você, Estelle — pro seu quarto até segunda ordem. E você, meu caro Armando... *(Ela*

entrega a Armando a ponta da corda) Confio a você nossa presa. Seja bonzinho e não brigue com ele. *(Armando toma timidamente a corda, olhando para Daniel com curiosidade e medo. As mulheres deixam os dois sozinhos. Armando apanha um banquinho, e o coloca no centro do palco, fazendo um movimento para convidar Daniel a se sentar. Daniel o faz. Armando põe a ponta da corda suavemente no chão. Ele começa a andar em torno de Daniel, com cuidado, como um domador treinando um leão em uma jaula)*

ARMANDO — Aqui estamos sozinhos afinal — cara a focinho, se me permite a expressão. Você é um belo espécime, devo admitir — não tão grande, talvez, como eu esperava, mas — tudo bem. Vamos dar um jeito. Você nos deu um trabalho por um momento! *(Ele enxuga a testa com um lenço)* Mas agora ficou tudo prá trás. Se vamos fazer uma fortuna juntos, é hora de nos entendermos. Sozinhos não valemos muito, mas juntos o potencial é infinito. Você é a matéria de que são feitos os sonhos uma combinação do grotesco, o fantástico, o impossível. Em suma — você é poesia.

DANIEL — A simplicidade de uma folha de grama...

ARMANDO — Desde que eu era menino eu me interessava por anormalidades biológicas. Eu costumava fazer desenhos delas nos meus cadernos de escola. Eu tinha meu próprio museuzinho e colecionava todos os tipos de deformidades da natureza — insetos, flores, peixe — oh, sim, há aberrações entre eles também. Eu queria dar-lhes um lugar de distinção em sua ordem social.

DANIEL — A maravilha do nascer do sol...

ARMANDO — Cheguei à conclusão que eles eram os verdadeiros heróis dos tempos modernos! Você me compreende, não? Você, a mais perfeita das monstruosidades...

DANIEL — A limpidez de um riacho na montanha...

ARMANDO — Desculpe, parece que não consigo seguir sua linha de raciocínio. Um momento atrás quando o descrevi como uma poesia, não era um convite para conversar nessa área. Vamos voltar à semântica básica. Vamos nos ajudar a fazer fortuna e o mundo a encontrar sua derradeira salvação? Esta é minha pergunta, e tudo o que quero de você é um sim ou não direto.

DANIEL — O senhor crê em mim?

ARMANDO — Claro, meu filho. Que pergunta! Todo mundo crê em você.

DANIEL — O senhor realmente acha que eu tenho o poder de fazer milagres?

ARMANDO — Certamente... — *(Daniel faz um movimento animal súbito na direção do Senhor Armando, que pula prá trás com medo)* Épa, épa, nada de seus truques animais! Mas você pegou a idéia e está interpretando a sua parte excelentemente. A próxima etapa é representar isso perante a multidão... Bem, então, está decidido. Temos sua cooperação? E agora vamos encontrar o público. *(Ele chama) Yvonne!*

DANIEL — Deixe-me com minhas flores profundas, com meus lençóis de lavanderia secando que me escondem do mundo. Não nasci para ser uma atração em um show paralelo.

ARMANDO — Meu caro, pequeno Daniel — minha linda, delicada flor — acalme-se, relaxe! Fique certo, nós vamos todos envelhecer tornando a vida agradável para você! Você vai ter todas as flores artificiais que seu coração puder desejar, enxarcando-se com tantos lençóis quantos você quiser. Não somos tiranos! *(Ele chama outra vez) Yvonne! Yvonne!* O que está fazendo essa mulher?

DANIEL — Não tenha medo. Sou incapaz de matar — nem mesmo uma barata!

ARMANDO — Obrigado, meu filho. Tudo vai dar certo. Você vai ver. Só que você tem que me compreender. Esta é minha última chance, também. *(Yvonne entra)*

YVONNE — Meu querido, o Senhor Armando lhe disse nosso segredo?

ARMANDO — Segredo?

YVONNE — Nosso casamento!

ARMANDO — Um pequeno detalhe a ser discutido mais tarde. *(Ele toma Yvonne pelo braço e a afasta de Daniel)* As coisas não estão indo bem. Ele resolveu dificultar. Agora você tem que representar seu papel. Faça a mãe desolada!

YVONNE — Vou tentar...

ARMANDO — *(Voltando a Daniel)* Um momento sagrado. Daniel — o beijo de uma mãe *(Yvonne vai até o filho. O Senhor Armando permanece discretamente afastado dos outros dois à medida que fala para si mesmo)* Afinal de contas, o que é a vida senão o cinema?

YVONNE — O que é o cinema senão a vida? Espero, meu querido, que você aproveite completamente este dia abençoado. É para

isso que vivemos — todos aqueles imbecis lá fora esperando sua vítima e nós, por fim, nos desforrando dos anos de humilhação que sofremos — pelas mentiras e o medo.

DANIEL — Eu fui feliz aqui, Mãe.

YVONNE — Ah, sim, é bonito, não é... nosso palácio de espelhos! Estas barricadas de lençóis úmidos que nunca secam completamente, esta sujeira humana que tivemos que purificar — a vergonha dos outros deixada a nossos cuidados... sempre lavando, esfregando, fervendo, procurando as manchas, o cheiro, o resíduo de pecado...

DANIEL — Nossa linda lavanderia...

YVONNE — Contos de fadas para os fregueses! Tem sido um pesadelo, sim, com você sempre nos fundos — tendo de esconder o fato de sua existência para manter a boa vontade de nossos clientes. Você, a flor de minha juventude, a lembrança viva de um maravilhoso sonho...

DANIEL — Sempre meu pai...

YVONNE — Na noite passada, por sua causa, ele subitamente irrompeu na minha memória como um guerreiro bárbaro — postando-se brilhante e incandescente no centro de um raio de sol. Lá estava ele, exatamente como você está agora, e ele fez o mesmo movimento para mim que havia feito uma vez antes... Vou encontrá-lo outra vez algum dia nas minhas viagens com o circo!

DANIEL — É por isso que você vai se casar com o Senhor Armando?

YVONNE — Nesta vida não podemos viver sempre em um mundo de sonhos! Chega um momento em que se deve criar raízes e labutar pelo pão de cada dia de alguém.

Devo confessar-lhe a verdade, meu filhinho, para que você possa se defender contra a realidade. Comparado com seu pai, você é um substituto muito frágil — muito frágil de verdade!

ARMANDO — Não podemos recuar agora — não vê? Mesmo se quiséssemos. O público sabe de sua existência e não pode ser decepcionado.

YVONNE — Se eu me casar com Armando, talvez ele possa lhe proteger. *(Ela vai até a janela)* Sim, aqueles imbecis lá fora podem se tornar perigosos. A praça está superlotada. Eles estão esperando por seus milagres — os paraplégicos, os tuberculosos, os gagos, Não são somente seus corpos, mas seus corações que estão doentes também! Sei que você pode curá-los!

DANIEL — Talvez, Mãe, mas eles valem o sacrifício? *Estelle entra)*

ESTELLE — Está tudo bem, Daniel?

ARMANDO — Ah, aí está você, minha pequena Estelle. Venha, venha, cara menina. É de você que estamos precisando. Daniel quer sua confiança. A voz do coração, você sabe... Você deve convencê-lo. Não temos um minuto a perder.

ESTELLE — *(Dirigindo-se a Daniel)* Daniel! Oh, meu querido, o que fizeram com suas mãos? Estão todas vermelhas. *(Ela se vira para Yvonne)* Desamarrem-no! Não vê que machucaram seus pulsos?

ARMANDO — Claro, ele deve ser desarmado. *(Ele começa a desamarrear Daniel)* Um mero descuido. Vem cá, Estelle. Você não se esqueceu do que eu lhe disse mais cedo? Você vai persuadir Daniel, não vai? É para seu próprio bem —

para o bem de todos. Você deve evitar que ele seja obstinado. *(Ela afasta Yvonne dos outros dois)*

ESTELLE — Daniel sabe que deve continuar a fazer seus milagres.

ARMANDO — Como invejo vocês dois, meus pombinhos. Que futuro se abre para vocês! Mas vocês devem se apressar. As delegações oficiais estão para chegar.

ESTELLE — *(Ela se senta no chão aos pés de Daniel)* Daniel, você compreende, não é, que você vai ser livre, que você vai deixar a lavanderia para sempre e abandonar essa vida miserável no sótão? Mesmo que você não esteja completamente de acordo com tudo que o Senhor Armando quer fazer, você poderá viajar comigo e fazer o bem a todos a sua volta. Daniel, não faça com que passe minha vida nesta casa decadente. Não me deixe aqui para apodrecer, envelhecendo, com minhas mãos ásperas de anos de água e sabão escaldante e água de lavagem gelada... Olhe as minhas mãos, Daniel. Estão vermelhas e rachadas. No inverno mal posso mexer os dedos. Tenha pena de minhas mãos... Daniel — você sabe que eu te amo.

DANIEL — Você faz de conta que me ama — e só o que você pensa é nas suas mãos.

ESTELLE — Eu faço de conta! Peça-me para morrer por você — e eu me mato agora mesmo.

DANIEL — Mas você faria uma a viver... com as mãos rachadas?

ESTELLE — Por que você iria querer isso, meu querido? Hoje nos ofereceram a nossa chance — para que possamos estar juntos — não escondidos no sótão, mas lá fora no mundo, livres e respeitados! Claro que tenho medo do que nos aconte-

cerá, mas uma vez que vou estar com você, tudo vai dar certo de alguma forma — porque nosso amor será mais forte do que qualquer outra coisa!

YVONNE — Você não vai recusá-la, vai, Daniel?

DANIEL — Ficar no meu sótão ou viajar numa jaula dourada. Em qualquer caso, não tenho muita liberdade. Quero viver no descampado, no campo em liberdade.

ARMANDO — Mas você irá, meu filho. Você irá.

ESTELLE — Daniel, eu te amo. Você não me acredita? Eu acabei de provar agora mesmo quando me ofereci para fugir com você — desistir de tudo por você. E ainda o faria. Se você tem medo, Daniel — medo do que lhe podem fazer — e se você me ama — somente um pouco, poderíamos ir para algum lugar, começar tudo outra vez...

DANIEL — Eles acreditam que sou alguma espécie de falso deus! Eles não me compreendem.

ARMANDO — Nós o compreendemos — e sabemos que você é um deus verdadeiro!

ESTELLE — Farei tudo que você pedir, meu querido. Ficarei com você aqui no sótão, ou irei com você junto com eles — ou partirei com você se você quiser. Passaremos pela multidão de alguma forma.

YVONNE — E até onde vocês acham que chegariam — nas condições... dele?

DANIEL — Se eu pudesse pelo menos encontrar a palavra — a chave — que explicasse a razão de eu ser assim. Laurent disse que eu apareci em seus sonhos — mesmo antes que ele me visse, antes de ele saber que eu existia. Deve haver

alguma razão, alguma fórmula secreta.

ESTELLE — Você vai encontrá-la em meu amor! Nós lhe ensinaremos como ser Deus Daniel. Já posso sentir estrelinhas nas pontas de seus dedos.

DANIEL — Gostaria de poder senti-las também — se eu pudesse!

ESTELLE — Você sentirá! Vamos ajudá-la a senti-las — sua família e eu. Você vai ver. Prometo.

DANIEL — Nada pode nos corromper mais. Esconda-se aqui em meus braços. Nossa noite vai cair como a neve, e estaremos salvos. *(Euvolidos nos braços um do outro, os dois parecem completamente alheios aos que os cercam)*

ARMANDO — Acho que podemos depender dele afinal de contas. Não está certo?

YVONNE — Daniel, o Senhor Armando está falando com você.

ARMANDO — Quero saber se podemos contar com sua cooperação.

DANIEL — Eu — eu posso não ser capaz de fazer o que quer.

ARMANDO — Claro que pode, e você não se arrependerá disso, meu filho. Posso garantir! *(O som da multidão da lado de fora aumenta. Lena entra)*

LENA — Mamãe, a multidão lá fora está aumentando sempre. Estão agitando cartazes e bandeiras. Mas alguns deles estão assobiando e gritando para o show começar. Tenho medo que haja um conflito.

ARMANDO — Turba enfurecida? Bem, o que poderia ser melhor? É exatamente como Roma durante a Ascensão e Queda!

ESTELLE — Não se esqueçam, todos, sou eu a responsável! Eu fiz com que ele mudasse de idéia.

ARMANDO — Claro, minha querida, e somos gratos. Como prova, dou-lhe a permissão para se casar com Daniel.

YVONNE — O que? Casar com o único herdeiro da Lavanderia do Futuro?

LENA — Quem é o senhor para dar permissão?

ARMANDO — Sou seu futuro pai.

LENA — Mamãe!

ARMANDO — Onde está Laurent? Ele devia estar aqui. Preciso dele para nossa entrada.

LENA — Ele está tomando um banho para despertar. *(Yvonne toma Estelle nos braços)*

YVONNE — Venha pros meus braços, minha norinha!

ARMANDO — Uma cena tocante — duas mulheres de status diferentes, rompendo a barreira de classes! Temos que encená-la outra vez para os fotógrafos!... Muito bem, crianças. É hora de nos apresentarmos ao público. Em fila, todos.

LENA — Vou pegar Laurent.

YVONNE — Tarde demais. Não podemos esperar por ele.

ARMANDO — Daniel, você será o último a entrar, depois de todos nós. Formaremos uma guarda de honra prá você e cada um de nós agitará uma flâmula do circo. *(Ele dá uma flâmula a cada um)* Estelle, pouco antes de você sair, vá até a janela e abra-a. É o sinal para as trombetas.

YVONNE — Meu filho!

ARMANDO — *(Para Daniel)* Olhe, eu vou fazer a maior parte da fala prá você, portanto não há com que se preocupar. Claro, eles vão querer ouvir você dizer alguma coisa — logo diga a eles... oh, não sei o que, mas deve ser algo que eles não compreendam — algo que

pareça extravagante e floreado. Tenho total confiança em você.

DANIEL — Falarei para eles sobre o amor.

ARMANDO — Magnífico — mas seja cuidadoso. Não queremos ser cortados pela censura. (*O som da multidão cresce. Laurent entra*)

LENA — Laurent! Graças a Deus que você chegou a tempo. Íamos começar sem você.

LAURENT — Daniel, Daniel, onde está você? Aquela fera peluda está a minha espera. Eu subo no patíbulo. Daniel, não me deixe morrer.

DANIEL — (*Abraçando-se com Estelle*) Tá ouvindo? E os outros lá fora na praça? De todos os corações doloridos vem o mesmo grito.

LAURENT — O sangue de Tony.

YVONNE — De que que ele está falando?

E.TELLE — Ele ficou louco!

LAURENT — Baixinho, baixinho eu costumava ouvir aquela voz além das janelas — sombria com a chuva. Eu apertava o nariz contra a vidraça, e minha respiração embaciava o vidro no formato de um coração. Eu esperava por um milagre, pela queda da neve que me provaria que tudo ainda era possível, que eles estavam ali, me protegendo — que eles me salvariam do momento escolhido — exatamente como Tony explicou. Nos dois partilhariamos juntos nossas vidas aos sabores do vento. Estávamos esperando o milagre que nunca chegou.

ARMANDO — Você tem razão. Ele está louco! Lena, leve-o de volta para baixo daquele chuveiro! Temos que encontrar nosso público.

LAURENT — Daniel, você não tem o direito de se mostrar! Você não tem o direito de jogá-los na

água fervente do despertar, somente para deixá-los mais tarde com seu próprio espelho! Olhe prá mim pro que eu virei: um ninguém inútil! E eu tinha aquela força.

LENA — Está certo, Daniel. Ele mudou e a culpa é sua!

LAURENT — Vê? Até Lena tem compaixão por mim agora. Ninguém olha mais prá mim — e não tem mais medo de mim. Quando você salvar as pessoas, deve salvá-las completamente. Senão é melhor deixá-las com sua miséria!

ARMANDO — Por favor — deixe essa discussão prá mais tarde.

LAURENT — Ainda posso sentir o gosto de sangue na boca.

DANIEL — Gostaria de curá-lo se pudesse — gostaria mesmo.

ARMANDO — Devemos começar a cerimônia! A qualquer minuto a multidão vai ficar fora de controle.

LAURENT — Eu me lembro que havia um grande carvalho do lado de fora da casa da mulher que tomava conta da loja de balas. Eu me escondi nele, com meus joelhos arranhados pela casca áspera dos galhos — e fiquei suspenso no espaço, preso no azul do céu — como uma gota d'água.

DANIEL — Estas são suas memórias. O que elas têm a ver comigo?

LAURENT — Apague-as — apague tudo para que eu possa começar do nada.

YVONNE — Um milagre, Daniel!

ESTELLE — Sim, faça um milagre! Levante as mãos!

LENA — Converta-o!

LAURENT — Depois que vi que Tony estava morto, tudo que me restava era correr — correr, correr,

correr. Corri porque tinha medo e tinha medo porque corri. Deixei meu campo ensolarado à beira mar e viajei — cruzei muitas fronteiras. Queria parar e começar a viver outra vez, mas sempre um rosto horrível com estrelinha vermelha de sangue vinha me seguir, me acordava na noite — e assim comecei a correr outra vez. Estava buscando a paz, por algum lugar escondido onde o rosto do meu sonho não estivesse esperando por mim. E finalmente pensei que o tivesse achado. Era a lavanderia. Mas era aqui que ele estava me esperando — o mesmo rosto com os mesmos olhos, o mesmo gosto de sangue na boca! Foi aqui que achei você.

DANIEL — Pare! Por favor! Eu gostaria de ajudá-lo! Gostaria de ajudar a todos vocês — todos eles.

LAURENT — Então me diga. Tenho que saber porque estou vivendo e porque estou correndo. A chave! Você a tem, Daniel, e você tem que me dá-la. Diga porque tenho sido torturado todos esses anos pela visão de seu rosto. Você sabe e vai me dizer!

DANIEL — Não sei nada exceto das quatro paredes de meu sótão, Laurent — as quatro paredes, algumas saídas até a floresta ao luar, o som da água num riacho, o cheiro de algumas flores. É tudo que sei da vida. Como poderia ajudar alguém?

LAURENT — Você pode me dar seu segredo.

DANIEL — Não tenho nenhum segredo, Laurent.

LAURENT — Durante todos esses anos você se divertiu em me fazer correr. Bem, acabou; terminou. Você é meu sonho tornado realidade, e a realidade tem que explicar o sonho.

ARMANDO — Prontos, todos! Em fila! Prá frente, marchem! (*Daniel começa a sir*) O que houve? Onde você vai?

DANIEL — De volta ao sótão. De volta a meus lençóis. Devo desaparecer nas águas correntes e borbulhantes da lavanderia. E tudo deve ser lavado. Não quero tomar parte nisso.

ARMANDO — Mas e o público? Pense no público!

DANIEL — Não fui feito para me exhibir em um picadeiro de circo.

YVONNE — Você não pode fazer isso conosco! Pense em sua mãe!

LENA — Pense em meu bebê!

ESTELLE — Pense em minhas mãos!

LAURENT — Você não vai lá pra cima!

DANIEL — Saiam da minha frente! (*Ele começa a sair, Laurent bloqueia sua passagem. De repente ele tira um canivete, que ele abre. O grupo recua com horror*)

YVONNE — Devemos arrastá-lo prá fora!

LENA — Não deixe ele ir embora, Laurent!

ESTELLE — Por favor, Daniel, por favor volte!

ARMANDO — Capturem-no — a aberração do show paralelo! Vou atijar meus leões nele!

ESTELLE — Não deixe ele fugir!

LENA — É, pegue-o! Ele é um cachorro louco! Pegue-o!

YVONNE — Daniel! Daniel!

ARMANDO — Pegue-o!

TODOS — Pegue-o! Pegue-o! Pegue-o! (*A multidão lá fora se junta aos gritos dos que estão no palco.*)

*Laurent e Daniel foram para o labirinto atrás dos lençóis. Há um súbito silêncio seguido pela alegre explosão de uma fanfarrinha espanhola)*

ARMANDO — (*Tirando o chapéu*) Minha música! "A Nós o Minotauro"! (*Após um momento, Laurent aparece enxugando o canivete em um lençol. A música lá fora continua. Laurent se chega ao grupo, que recua dele*)

LAURENT — Tai — está terminado! O sonho acabou.

LENA — Ele está morto. Estamos arruinados!

ARMANDO — Talvez nem tudo esteja perdido. Poderíamos preservar o corpo em álcool. Talvez a multidão aceitasse isso.

ESTELLE — Agora jamais poderemos deixar a lavanderia!

LENA — Por que você fez isso?

ESTELLE — E nós o deixamos! Nós até queríamos isso. Por que?

LAURENT — Quando um sonho se torna realidade, ele deve ser amado ou destruído. Nada mais é possível.

YVONNE — (*transfigurada*) Estelle, minha filha... Lena. É hora de acender a fornalha. Ainda tem muita roupa para ferver. (*Ela se aproxima do lençol que está manchado de sangue*) E receio que estas manchas jamais sairão (*Ela começa a dobrar o lençol à medida que...*)

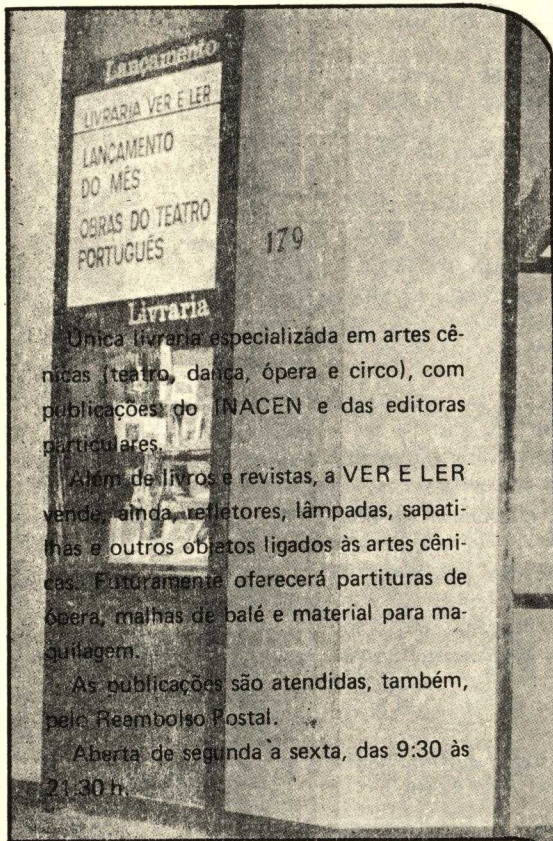
A Cortina Desce





# LIVRARIA

# LER E VER

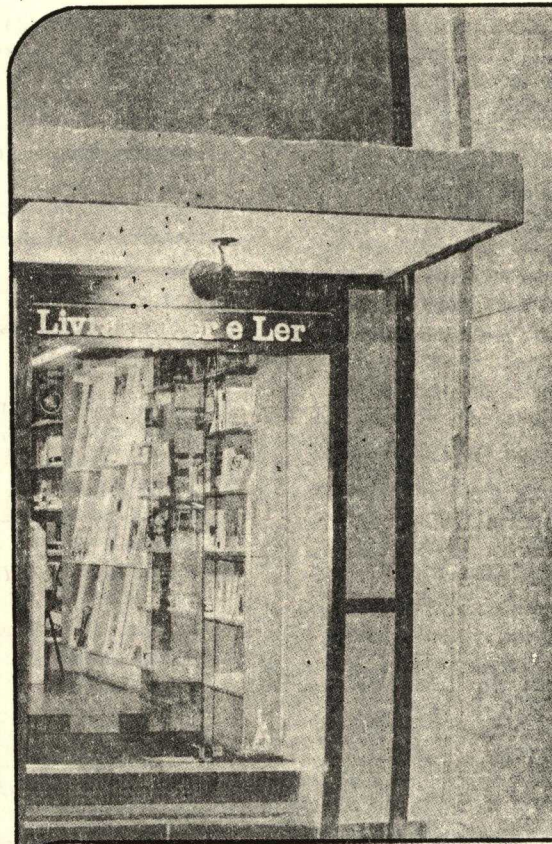


Única livraria especializada em artes cênicas (teatro, dança, ópera e circo), com publicações do INACEN e das editoras particulares.

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

As publicações são atendidas, também, pelo Reembolso Postal.

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



# LIVRARIA

# LER E VER

Av. Rio Branco, 179.

CEP 20040.

Serviço Brasileiro de Teatro  
Ministério da Cultura

**INACEN** Instituto Nacional de Artes Cênicas  
**CENACEN**

## Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

- Albee, E. — *A História do Zoo*, nº 85.
- Aldomar Conrado — *O Vôo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.
- Anouilh, J. — *Húmulus, o Mudo*, nº 92.
- Araújo, Alcione — *Cinco Movimentos a Duas Vozes*, nº 92; *A Caravana da Ilusão*, nº 100/1.
- Arrabal, Fernando — *A Bicicleta do Condenado*, nº 90.
- Artaud, A. — *O Jato de Sangue*, nº 95.
- Azevedo, A. — *A Consulta*, nº 88.
- Beckett, S. — *A Catástrofe*, nº 102.
- Bethencourt, João — *Planejamento Familiar — A Solução Brasileira*, nº 109.
- Brecht, Bertolt — *O Mendigo e o Cão Morto*, nº 93; *A Expulsão do Demônio*, nº 109.
- Büchner, G. — *Woyzeck*, nº 93.
- Byron, L. — *Caim*, nº 89.
- Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.
- Cabrujas, José Ignácio — *Ato Cultural*, nº 80.
- Checov, Anton — *O Pedido de Casamento*, nº 85.
- Coutinho, Paulo Cesar — *A Lira dos Vinte Anos*, nº 103.
- Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.
- Frappier, J. — *O Jogo de Adão*, nº 93.
- Garcia Lorca — *Amor de D. Perlíplim com Belisa em seu Jardim*, nº 79.
- Ghelderode — *Os Velhos*, nº 98.
- Girandoux, J. — *O Apolo de Billac*, nº 92.
- Guerdon, D. — *A Lavanderia*, nº 110/111.
- Ibsen, H. — *O Inimigo do Povo*, nº 100/1.
- Kafka, F. — *O Guarda do Túmulo*, nº 97.
- Kaiser, G. — *Proscrição do Guerreiro*, nº 97.
- Linhares, Ricardo — *O Dia em que John Lennon Morreu*, nº 102.
- Machado, M. C. — *Os Embrulhos*, nº 100/1; *Minha Infância Querida*, nº 100/1.
- Martins Pena — *O Caixeiro da Taverna*, nº 60.
- Machiaveli, N. — *A Mandrágora*, nº 95.
- Molière — *Médico à Força*, nº 108.
- Musset, A. de — *Fantasio*, nº 104.
- Obaldia, R. de — *O Defunto*, nº 90.
- Oliveira, Domingos — *O Triunfo da Razão*, nº 99; *Era uma vez nos anos 50*, nº 105.
- Oliveira, José Carlos de — *Good-bye, anarco-sindicalistas*, nº 88.
- O'Neill, Eugene — *Antes do Café*, nº 81.
- Pinter, Harold — *Noite*, nº 82.
- Pirandello, Luigi — *O Homem da Flor na Boca*, nº 81.
- Qorpo-Santo — *Hoje Sou um, Amanhã Sou Outro*, nº 88.
- Renard, J. — *Pega-Fogo*, nº 109.
- SaintExupéry, A. — *O Pequeno Príncipe*, nº 89.
- Santiago, Thiago — *O Auto do Rei*, nº 106.
- Shakespeare, W. — *Sonho de Uma Noite de Verão*, nº 91; *Uma Peça Como Você Gosta*, nº 107.
- Silveira Sampaio — *A Vigarista*, nº 84; *Treco nos Cabos*, nº 81; *Triângulo Escaleno*, nº 90.
- Tardieu, Jean — *A Fechadura*, nº 89.
- Wagner, Felipe — *Eternamente Nunca*, nº 106.
- William, Tennessee — *Algo que não é Falado*, nº 99; *Essa Propriedade Está Condenada*, nº 104.
- Wilde, Oscar — *Salomé*, nº 103.



## ATIVIDADES D'O TABLADO

### CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA CRIANÇAS:

*edelvira fernandes*  
*aracy m. mourthé*  
*vera motta*

### DANÇA MODERNA:

*andréa fernandes*

### IMPROVISAÇÃO:

*aracy m. mourthé*  
*bernardo jablonski*  
*carlos wilson silveira*  
*dina moscovici*  
*fernando berditchevsky*  
*guida vianna*  
*louise cardoso*  
*maria clara machado*  
*maria clara mourthé*  
*maria vorhees*  
*milton dobbin*  
*ricardo kosovski*  
*sura berditchevsky*  
*thais balloni*  
*toninho lopes*

### PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

### CADERNOS DE TEATRO

assinatura (4 n.ºs) ..... Cz\$ 35,00

## ÍNDICE

— Sobre a representação no cinema — J. Garfield	1
— Direção: Noções Básicas II — T. R. Griffiths	5
— Efeitos Sonoros — T. R. Griffiths .....	12
— Teatro Grego — R. F. Clarke e A. Boll .....	14
— Os Menecmos — Plauto .....	18
— Curriculum Vitae — Rubem Fonseca .....	38
— A Lavanderia (cont.) — David Guerdon ....	40

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes — O TABLADO, pagável no Rio de Janeiro. Em caso de vale postal, o mesmo deverá ser remetido à agência dos correios do Jardim Botânico - RJ, sempre em nome de Eddy Cintra de Rezende Nunes. Números atrasados podem ser adquiridos da mesma forma, pelo preço atual.

Impresso pela Gráfica Editora do Livro Ltda.