

**Giuseppe Salerio, um comediógrafo veneziano
na São Paulo de 1900: análise e tradução de *Un
Ammalato Per Forza***

Ivan Aparecido Gotardelo Pacheco Junior

Série: Produção Acadêmica Premiada

**Giuseppe Salerio, um comediógrafo veneziano
na São Paulo de 1900: análise e tradução de *Un
Ammalato Per Forza***

Ivan Aparecido Gotardelo Pacheco Junior

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

São Paulo, Junho de 2008

Série: Produção Acadêmica Premiada

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITORA: Profa. Dra. Suelly Vilela

VICE-REITOR: Prof. Dr. Franco Maria Lajolo

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DIRETOR: Prof. Dr. Gabriel Cohn

VICE-DIRETORA: Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini

SERVIÇO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Eliana Bento da Silva Amatuzzi Barros – MTb 35.814

Projeto Gráfico

Dorli Hiroko Yamaoka – MTb 35.815

Diagramação

Erbert A. Silva – MTb 35.870

COMISSÃO DE PUBLICAÇÃO ON-LINE

Presidente - Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini

Membros

DA - Profa. Dra. Rose Satiko Gitirana Hikiji

DF - Prof. Dr. Vladimir Safatle

DH - Profa. Mary Anne Junqueira (titular)

DH - Prof. Rafael de Bivar Marquese (suplente)

DL - Prof. Dr. Marcello Modesto dos Santos

DLCV - Prof. Dr. Waldemar Ferreira Netto

DLM - Profa. Dra. Roberta Barni

DLO - Prof. Dr. Paulo Daniel Elias Farah

DS - Profa. Dra. Márcia Lima

DTLLC - Prof. Dr. Marcus Mazzari

STI - Maurício Pereira Nunes

SCS - Dorli Hiroko Yamaoka

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P116 Pacheco Junior, Ivan Aparecido Gotardelo

Giuseppe Salerio, um comediógrafo veneziano na São Paulo de 1900 : uma análise e tradução de Un Ammalato per forza / Ivan Aparecido Gotardelo Pacheco Junior. - São Paulo : Serviço de Comunicação Social. FFLCH/USP, 2008
99 p. (Produção Acadêmica Premiada)

Originalmente apresentada como dissertação do autor (Mestrado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006).

1. Salerio, Giuseppe. 2. Goldoni, Carlos. 3. Literatura italiana. 4. Imigração italiana - São Paulo - 1900. 5. Teatro (Literatura) - Crítica e interpretação - São Paulo - Século 20. I. Título. II. Série.

ISBN 978-85-7506-157-2

21ª CDD 325.2450981

792.0150981

OS IMIGRANTES ITALIANOS NA SÃO PAULO NO INÍCIO DO SÉCULO XX	11
A VIDA ARTÍSTICA DA IMIGRAÇÃO E O TEATRO DE GIUSEPPE SALERIO: ANÁLISE DE <i>UN AMMALATO PER FORZA</i>	15
TRADUÇÃO DE “UN AMMALATO PER FORZA”, DE GIUSEPPE SALERIO	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
BIBLIOGRAFIA	67
APÊNDICES	69
ANEXOS	71

Resumo

Esta dissertação apresenta ao público um desconhecido escritor imigrante italiano da São Paulo de 1900. Durante sua vida em São Paulo, Giuseppe Salerio trabalhou como dentista na Av. São João no centro da cidade, quando ela mostra ao país seu grande potencial para ser a maior e mais industrializada cidade do Brasil. *Un ammalato per forza*, uma comédia em um ato. Esse trabalho possui muitos aspectos do teatro do imigrante italiano em São Paulo. A dissertação quer mostrar alguns valores da arte dos imigrantes, depois de momentos difíceis na terra natal: a Itália. Também será apresentada uma tradução e análise de *Un ammalato per forza*. A análise leva em conta as leituras feitas pelo autor, bem como a influência de Carlo Goldoni.

Palavras-chave

Giuseppe Salerio, Literatura Italiana, Imigração Italiana, Teatro do Imigrante Italiano, Tradução, Carlo Goldoni.

Abstract

This work seeks to present to the public an unknown Italian immigrant writer in São Paulo in the 1900's. During his life in São Paulo, Giuseppe Salerio worked as a dentist in the Av. São João, downtown, when the city was beginning to show what it would be in the future: the biggest and the most industrialized city in Brazil. *Un ammalato per forza* is a comedy in one act. This work reveals many aspects of the Italian immigrant theatre in São Paulo. This study wants to discuss some merits of the immigrants' art, after a very difficult life in their country: Italy. Besides there is a translation and an analysis of *Un ammalato per forza*. The analysis considers readings done by the author, as well as the influence of Carlo Goldoni on his work.

Keywords

Giuseppe Salerio, Italian Literature, Italian Immigration, Italian Immigrant Theater, Translation, Carlo Goldoni.

Riassunto

Questo lavoro intende presentare uno scrittore ancora sconosciuto; un imigrante italiano nella San Paolo del primo Novecento. Durante la sua vita a San Paolo, Giuseppe Salerio lavorò come dentista alla Avenida São João, in centro, quando la città cominciava a mostrare quale sarebbe il suo futuro: la più grande e la più industrializzata città del Brasile. *Un ammalato per forza* è una commedia in un atto. Questa ricerca ha lo scopo di mostrare alcuni meriti dell'arte degli immigrati dopo tanti anni di vita

difficile nella loro patria d'origine: l'Italia. C'è anche una traduzione ed analisi del testo di *Un ammalato per forza*. L'analisi è fatta a partire dalle letture dell'autore e tiene conto dell'influenza di Carlo Goldoni.

Parole chiave

Giuseppe Salerio, Letteratura italiana, Immigrazione italiana, Teatro dell'immigrazione italiana, Traduzione, Carlo Goldoni.



(Turdus merula)

[cf. p. 38]

“Alguns dizem que nos sonhos não existem senão como engano e mentira, mas às vezes se podem ter sonhos que não mentem e que, com o passar do tempo, se revelam verdadeiros.”

Guillaume de Lorris (1200 – 1230?)

Os imigrantes italianos na São Paulo do início do século XX.

“Quando saremo in Merica,
la terra ritrovata,
noi ghe darem la zapa...
noi ghe darem la zapa...
(...) ai siori del Trentin!”

(I Canti della Montagna¹)

A inauguração da Avenida Paulista, na cidade de São Paulo, em 1891, caracteriza o período dos bons resultados obtidos a partir da cultura, colheita e exportação do café, graças à mão de obra do imigrante. Assim, pode-se afirmar que a prosperidade, aqui traduzida pela aquisição dos palacetes nessa mesma avenida, imediatamente trouxe profundas mudanças nos rumos da história da cidade.

Estamos falando principalmente dos italianos que em São Paulo se radicaram. Vieram da terra pátria em busca de melhores condições de vida: a miséria fora sem dúvida a alavanca da imigração italiana para o Brasil e para outros lugares do mundo, num primeiro momento. A crise pela qual a Itália passava, mobilizava os operários e agricultores a procurar trabalho em outras regiões. O empobrecimento do camponês italiano do sul, devido às guerras pela unificação do Estado Italiano (1848/70) e a nascente indústria, que não conseguia assimilar o contingente de trabalhadores rurais desempregados, facilitaram o serviço das companhias que arregimentavam trabalhadores em nome do Governo do Brasil. E o número de pessoas dispostas a emigrar era incrivelmente grande, eram “*como naufragos que se afogassem, milhares de seres humanos estendiam os braços bradando o nome de sua miragem – a América*”².

O Brasil começou a receber imigrantes, em larga escala, em 1875. A perda da mão-de-obra escrava (já nos idos de 1870) nas lavouras de café incentivou a troca desta última pela força de trabalho europeia. Foram cerca de 900 mil italianos entre 1886 e 1900. Os primeiros colonos italianos a chegarem a partir de 1875, procedentes do Tirol e de Vêneto, eram pequenos agricultores trazidos com a intenção clara de colonizar terras devolutas do sul do país. Devido a esta política de colonização, os italianos do Rio Grande do Sul e Santa Catarina tornaram-se pequenos proprietários e puderam trabalhar livremente, formando colônias que mais tarde se tornaram vilas e cidades. Em São Paulo foi diferente: com o intuito de suprir a falta de mão-de-obra na lavoura do café do interior do Estado, o Governo subsidiou passagens incentivando a vinda de trabalhadores italianos de várias regiões.

Restringindo-nos ao Estado de São Paulo, a imigração, como já foi brevemente mencionada acima, tinha como destino as lavouras de café do interior, Oeste, Norte e Noroeste do Estado. Houve uma substancial mudança no modo de negociar e administrar os negócios cafeeiros com a chegada do imi-

¹ CAPRARA, Loredana. *Cultura e língua italiana nas músicas populares dos séculos XIX e XX*. p.34

² SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*. p. 10.

grante. Os fazendeiros passaram a se abrir mais para o mercado, aperfeiçoando técnicas, contratando novos empregados e comprando novas terras. Todos esses fatos se opõem ao período anterior escravagista.

Em 1887, são introduzidos no Estado de São Paulo, 50.000 imigrantes italianos³. Os momentos que precedem os “palacetes da Av. Paulista” são descritos como árduos: trabalhava-se exaustivamente nos plantios, colheitas e processos de beneficiamento do café. Eram multidões de contratados imigrantes, acordando cedo e dirigindo-se à lavoura. Muitos seriam os que, tendo a oportunidade, reunida a primeira economia, voltariam para a sua terra natal. Muitos outros permaneceram nas terras do interior paulista, claramente os que já na Itália trabalhavam no campo. E havia ainda aqueles que sem oportunidade de voltar para a terra natal, mas tendo conseguido guardar algum dinheiro, tratariam de sair do interior do Estado e de se mudar para os grandes centros urbanos, principalmente para a cidade de São Paulo, onde se dirigiriam às indústrias em desenvolvimento, ou aprenderiam um novo ofício, ou exerceriam o seu ofício original.

Os imigrantes que se inseriram nos centros urbanos modificaram a fisionomia da cidade. Vale dizer que nos fins do século XIX e início do XX nunca se tinha visto tamanho inchaço urbano. Em algumas áreas do Estado isso se deu claramente graças à chegada dos imigrantes italianos, como se observa, por exemplo, na elevação de muitos vilarejos, comarcas, arraiais a municípios, como as cidades de Serra Negra, Socorro e Águas de Lindóia (na época chamada de *Thermas de Lindoya*). Eram pequenos centros urbanos erguidos pelas comunidades italianas que ali se instalaram, que caso não tivessem recebido o contingente imigrante, àquela época já teriam sido anexadas a algum município de maior relevância político-territorial.

A cidade de São Paulo desponta como a cidade que mais aumentou seu número de habitantes: para se ter uma idéia, em 1872 contava com 23 mil habitantes; passou para 65 mil em 1890, 240 mil em 1900 e a 580 mil em 1920⁴.

Como afirma Ângelo Trento,

Os italianos representavam 35% da população em 1893 e 37% em 1916, e constituíam a metade da população masculina adulta quatro anos depois. Essa porcentagem foi diminuindo até chegar a 5%, em 1940.

Era, portanto, justificável a impressão de “cidade italiana” que a capital paulista causava, por muitos anos, em seus visitantes.⁵

Foi-se contrapondo ao mapa da cidade de São Paulo, o mapa italiano com suas províncias, ou seja, os imigrantes italianos foram se fixando em determinados bairros conforme o número de patrícios regionais: no Brás os napolitanos, no Bom Retiro, os vênnetos e no Bexiga, os calabreses⁶.

É interessante observar que, apesar de muitas divisões internas entre os imigrantes italianos da

³ LEITE, Aureliano, *Subsídios para a História da Civilização Paulista*, São Paulo, Saraiva, 1954, p. 213. *Apud.* GHIRARDI, Pedro G. *Escritores de língua italiana em São Paulo (1890-1929)*. p. 30.

⁴ TRENTO, Ângelo. *Os italianos no Brasil = Gli italiani in Brasile*. São Paulo, Prêmio, 2000. p. 76.

⁵ *ibidem.* p. 78

⁶ SILVEIRA, Miroel. *op. cit.* p. 19

cidade, começou a surgir um espírito de cooperatividade, ou seja, a necessidade de um era a obrigação de todos. Apareciam aí as chamadas “sociedades civis”, as sociedades esportivas, políticas, etc. Portanto, os ideais trazidos da Península faziam com que os italianos paulistas se dividissem em pequenas porções ideológicas, havia, logo, os monarquistas, os anarquistas, socialistas, católicos e assim por diante.

Os motivos da imigração variam; entre os imigrantes aqui chegados havia os intelectualmente mais favorecidos que, além de prestar assistência material para o trabalhador, também lhe dava assistência cultural, ou seja, alfabetizavam e instruíaam quanto às condições de trabalho que iriam encontrar. O teatro entra como meio didático-doutrinador e como forma de lazer. No entanto, não entraremos no mérito da questão doutrinária das peças teatrais, ressaltando apenas que o público dessas peças ia ao teatro com grande assiduidade. Ater-nos-emos, então, ao teatro de lazer, assim por nós concebida a obra de Salerio.

Como o espírito artístico não cabe em estratificações sociais, nem em bases de pirâmides demográficas, chegamos ao tema deste trabalho: a vida artística do imigrante italiano.

A vida artística da imigração e o teatro de Giuseppe Salerio: análise de *Un ammalato per forza*.

“A noite de anteontem foi destinada à *Estalajadeira*, de Goldoni, que é, guardadas as proporções do gênio, o Molière italiano.”

(Machado de Assis, no *Diário do Rio de Janeiro*, 30/7/1869⁷)

Os italianos, certamente, em nosso país se destacam pela grande contribuição às belas artes nacionais, como a pintura, a escultura e a música.

Mas é possível que alguns confundam os preceptores italianos, os refugiados políticos, aqueles a serviço da corte portuguesa no Brasil com os artistas imigrantes. A distinção se faz necessária por um motivo muito simples, as manifestações artísticas daqueles provinham de indivíduos letrados para um público igualmente letrado e de formação européia. Já as manifestações artísticas desses últimos, os imigrantes, eram criadas por um indivíduo não erudito para um público igualmente não erudito.

O público dos artistas italianos dos séculos anteriores à imigração em larga escala necessitava, sobretudo, de um contato artificial com a língua italiana, conhecendo uma língua cristalizada pela tradição literária e pelo cultivo da pureza lingüística. Já o público dos artistas imigrantes eram pessoas comuns que vinham do mesmo convívio e da mesma classe social. As experiências compartilhadas aproximavam cada vez mais o artista de seu público. Não importando de qual região italiana vinha esse ou aquele imigrante, o que se via era o uso de uma língua italiana franca para que houvesse comunicação, já que cada um fazia uso do dialeto da terra natal. Portanto, se faz desnecessário dizer que o italiano usado por esses literatos da imigração, sobretudo aqueles que se dedicavam ao teatro, era um italiano quase que coloquial, como se verificará mais a frente.

O resultado prático das sociedades cooperativas, acima lembradas, foram fundações de escolas, diários, e, sobretudo, o germe do movimento teatral dos *filodrammatici*.

Os filodramáticos, como eram chamados os amadores que deram início a representações em língua italiana, significaram para a cidade e para a sua grande população falante da língua (e das línguas) da Península, o momento do teatro do imigrante italiano na capital paulista. Nesse movimento pode-se inserir a obra teatral de Giuseppe Salerio.

Sobre a vida de Giuseppe Salerio muito pouco se sabe. Algumas informações têm sido colhidas por meio da leitura de seu monólogo *Otello*⁸. Ainda muito pouco estudadas, a biografia do autor e suas obras ficaram esquecidas durante muito tempo, tendo sido a dissertação de mestrado *Escritores de Língua Italiana em São Paulo (1890-1929)*⁹, do Prof. Pedro Garcez Ghirardi, defendida em 1982 e publicada em 1985, o primeiro trabalho que trata de Giuseppe Salerio junto aos outros tantos autores teatrais imigrantes.

⁷ GOLDONI, Carlo; MAGALDI, Sabato (org.) *Mirandolina*. São Paulo: Brasiliense, sd, v. 5, p. XIII.

⁸ Texto este que está impresso junto ao *Um ammalato per forza*, e que pode ser lido no apêndice.

⁹ GHIRARDI, Pedro Garcez. *Escritores de língua italiana em São Paulo (1890-1929): contribuição ao reexame de uma presença no Brasil*. São Paulo, FFLCH-USP, 1985.

O autor do *Ammalato* viveu em São Paulo possivelmente entre 1880 e 1930. Para se chegar a essa hipótese alguns cálculos são necessários. O ponto de partida para um estudo da biografia do autor de *Un ammalato per forza*¹⁰ é o carimbo que encontramos na única edição, de que se tem notícia, da obra¹¹. Deste carimbo extraem-se algumas informações quanto à sua atividade profissional: logo sabemos que Giuseppe Salerio era um dentista que possuía um consultório no centro de São Paulo. Já que a obra foi publicada em 1900, supõe-se um profissional já nos seus quarenta anos de idade. Deduz-se que seu ano de nascimento seja por volta de 1860, tendo em vista o tempo necessário para a conclusão de alguns estudos na Itália. Sua vinda ao Brasil teria acontecido por volta de 1880, chegando ao país junto às primeiras levas da imigração¹².

No entanto, é o monólogo *Otello* que nos oferece as mais relevantes informações, diríamos, autobiográficas de Salerio. É nessa obra que o autor se apresenta como natural da cidade “*culla delle arti e dei mestieri*”: Veneza. Ainda nas próprias palavras do autor “*A Venezia (...)/Nacqui e vissi gli anni miei primieri...*”. O fato de o texto ser um monólogo já nos faz antever a habilidade e o jogo teatral de Salerio. Tendo usado o título *Otello*, põe em cena algumas informações da sua própria vida sem se deixar cair numa vaidosa autopromoção, o que macularia o título da obra visto que o nome Otelo nos remete automaticamente à obra de William Shakespeare.

Em termos gerais, tal peça de teatro mostra que até os mais fortes, imponentes e valorosos guerreiros são suscetíveis aos exageros gerados pelo amor. O Otelo de Shakespeare é apresentado, ao longo da obra, como um homem justo e competente; merecedor do respeito depositado pelo doge de Veneza e seus senadores, já que sendo descendente de árabes sua inserção social fora árdua. No entanto, com as suas histórias de bravura, conquista o coração de Desdêmona, que chegou a recusar os melhores, os mais ricos, e elegantes partidos, segundo seu pai, Bragâncio. Miroel Silveira escreve:

Em relação ao repertório shakesperiano “Otelo” foi sempre a peça eleita pelo público peninsular, como também pela *piccola Italia* que era o Brasil, e especialmente em São Paulo, nas duas décadas que estamos pesquisando [1895-1914]. Tão afortunadas quanto “Otelo” e “Francescas”¹³, foram outras peças nas quais o tema central também era o ciúme e sua vingança, como por exemplo, *Pia Tolomei* de Carlo Marenco, muito constante em encenações amadorísticas.¹⁴

Otelo não só se diferenciava dos outros homens pelos seus atos de bravura e competência bélica, mas também por ser mouro, epíteto que na obra shakespeariana está junto ao título. A intenção do epíteto junto ao nome não foi feita a esmo, certamente, por Shakespeare. Já o *Otello* de Salerio não traz nenhum epíteto logo depois do nome, mas é fácil de imaginar que talvez a obra intimamente se chamasse *Otello, il veneziano* ou mesmo *Otello, l'italiano*, tendo em vista seu amor pela Itália unida. E esse *Otello* tem traços de Giuseppe Salerio. Ora, Salerio está fora de sua terra natal, está fora do local onde nasceu e se criou, assim como o mouro. Salerio estaria colocando-se no lugar do mouro e fazendo as devidas adaptações, pois sua Veneza agora é São Paulo, e São Paulo não é sua Veneza, e sua inserção social num país diferente não deve ter sido tão diferente da de Otelo. Certo que os enredos são bem distintos, mas a auto-

¹⁰ SALERIO, Giuseppe, *Un ammalato per forza e il monologo Otello*. São Paulo, Riedel & Lemmi, 1900.

¹¹ Essa edição se encontra na Biblioteca Municipal Mario de Andrade, em São Paulo.

¹² Cf GHIRARDI, Pedro. Garcez. Um comediógrafo veneziano na São Paulo de 1900: notas sobre o teatro de Giuseppe Salerio. In: Antônio Suliani. (Org.). *Etnias e Carisma*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, v. , p. 911-918.

¹³ Tratam-se das obras *Francesca da Rimini*, de Silvio Pellico e *Francesca*, de Gabriele D'Annunzio, ambas baseadas no Canto XXV do *Inferno*, de Dante Alighieri, com as características preponderantes de cada autor.

¹⁴ SILVEIRA, Miroel. op. cit. p. 59

reflexão dos personagens aproxima as obras. Além disto, vem a se confirmar a paixão pela temática da passionalidade – ciúme e vingança – do Otelo de Shakespeare, peça tão cara aos italianos da Península quanto aos do Brasil, como afirma o trecho retirado da obra de Miroel Silveira no parágrafo anterior. Salerio presta uma homenagem a Shakespeare e sorratamente inclui informações autobiográficas num texto que, impresso junto à sua principal obra (*Un ammalato per forza*), terá no prefácio uma outra informação que denuncia mais uma vez seu entusiasmo pela temática shakespeariana, quando diz:

Come ho sempre detto, scrivo senza pretese di essere né un Marengo, né un Sardou. Scrivo e scrissi sempre incoraggiato a scriveve da Capi Comici di fama, e artisti di grido, come spero di essere incoraggiato, e compatito dai benigni lettori.

Aí se vêem os nomes de Carlo Marengo (1800-1846) e de Victorien Sardou (1831-1908), autores que se inspiram em aspectos da tragédia shakespeariana, porém com temas mais políticos e atuais. O primeiro, dramaturgo da *Jovem Itália*, escreveu, como já mencionado, a obra *Pia de' Tolomei*, cuja temática se aproxima e muito da obra de Shakespeare, com uma diferença de que nesta o autor “*utilizou elementos menos radicais dramaticamente*”¹⁵. O segundo é um dramaturgo francês cujo texto mais conhecido é *La Tosca*, obra que inspirou Puccini na composição de sua famosa ópera *Tosca*. A preocupação de Salerio neste prefácio, ao dizer que não pretende ser nem Marengo nem Sardou, demonstra que ambos os autores citados estavam em voga e eram de conhecimento do público. Obviamente, no que tange à produção de Sardou, poderíamos afirmar que se o público tivesse tido contato com sua obra, certamente teria sido através do texto escrito ou encenado¹⁶, pois a ópera *Tosca* estreou em Roma no ano de 1900. E também aqui estamos diante de uma grande questão: talvez neste prefácio Salerio estivesse querendo evidenciar que, apesar de não literato, conhece os grandes autores. Em suma, Salerio, ao manifestar o desejo de não ser comparado com grandes nomes do teatro, demonstra uma humildade típica daqueles que se aventuram numa área que não é o seu meio de sobrevivência, uma vez que diz no prefácio de *Un ammalato per forza* que a obra fora “*scritta nelle ore di ozio e senza pretensione di dare alla luce un lavoro letterario, né drammatico*”. No entanto, é muito visível de que se trata de um homem apaixonado pelas artes cênicas, curiosamente seu consultório ficava a poucos metros de um dos maiores teatros da época: o Politeama¹⁷. Portanto, nesse âmbito, o autor deixa transparecer suas leituras e, por assim dizer, suas influências também.

É interessante notar que os autores citados por Salerio apresentem tantas semelhanças nas temáticas de suas obras. Em *Otelo*, *Pia de' Tolomei* e *La Tosca* a mulher – Desdêmona, Pia Tolomei ou Tosca – é apresentada como uma pessoa delicada, de alma pura, e apaixonada pelo seu marido. Nas três há um personagem que desperta o ciúme e a desconfiança, sendo que em *Otelo*, Iago envenena com intrigas o mouro. Em *Pia de' Tolomei*, Ugo faz insinuações a Rinaldo della Pietra e em *La Tosca*, Scarpia sugere a Tosca que seu amado Mario Cavaradossi, pintor, esteja relacionando-se com a marquesa Attavanti, cujo retrato Mario está pintando. Nas três obras há a morte das mulheres.

O fato de um *filodrammatico* ter mencionado no seu prefácio os nomes de Sardou e Marengo nos suscita mais conclusões, pois tanto a obra de Marengo quanto a de Sardou trazem nos seus enredos

¹⁵ SILVEIRA, Miroel. op. cit. p. 59

¹⁶ “Com a Companhia Dramática Italiana Tiozzo & Cuneo, foi reaberto o Politeama em 8 de maio [de 1897], representando-se o drama de Sardou, *Tosca* (...)”, In: AMARAL, Antônio Barreto do. *História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal*. p. 208.

¹⁷ Vide anexos, p. 101.

temáticas para além tanto da do romantismo quanto daquela de Shakespeare. “*Na tragédia de Marenco estão as constantes políticas e morais*”¹⁸ do *Risorgimento*:

Guerra injusta de ambas as partes, pois que é de irmãos. Ponho-me a olhar os dois exércitos, parecidos nos trajes, nas armas, e não descubro sinais de amizade. Então grito: os adversários de nossos lares serão estes, ou as leis estranhas à nossa pátria, funestas a todo sentimento civilizado? E não poderiam esses dois campos adversos um só campo formar, conduzindo em paz os vassallos? E se juntos vencêssemos, conquistando glória, e não vergonha?¹⁹

E Sardou, com sua obra *La Tosca*, aborda um tema que também se aproxima da obra de Marenco.

A partir dessas elucidações, podemos concluir que a formação literária de Salerio se assemelha e muito à dos escritores imigrantes em São Paulo. Quer dizer que o tema da unificação foi tratado de algum modo no *Un ammalato per forza*. Principalmente nas falas dos personagens Don Polonio e Ottavio, as quais serão analisadas depois. No entanto, não se pode iludir e tentar forçar uma interpretação politizada da obra de Giuseppe Salerio, ou seja, concluir que o autor escrevesse textos de cunho político. Ao que tudo indica, seu texto se preocupa mais com o riso despreocupado, do que com a conscientização da massa, podemos dizer operária, algo que também discutiremos mais à frente.

Também é fácil de perceber que Giuseppe Salerio era um homem relativamente culto, não só pelas referências a grandes obras literárias mundiais (no caso do monólogo *Otello* ao texto de título homônimo de Shakespeare e no caso de *Un ammalato per forza* ao *Doente imaginário*, de Molière). Sim, pois nascido numa cidade que tinha uma vida urbana fantástica e com uma rede de teatros públicos que causava estupor e admiração dos que por lá passavam seria por certo natural o encantamento do jovem Salerio e de suas prováveis idas aos teatros, nas quais o autor, ainda muito jovem, teria tomado contato com tais peças. Sobre sua terra natal pode-se falar de uma “*naturale teatralità veneziana favorita dal tessuto urbanístico della città, (...) [questa] passione veneziana per il teatro favorisce la formazione di un pubblico ampio e differenziato, che segue con assiduità gli spettacoli*”²⁰. Em Veneza, no século XVIII, diferentemente de outras cidades européias, as classes mais populares poderiam se dar o luxo de freqüentar as salas de teatro ao lado dos aristocratas. Essa tradição pode ter se mantido durante parte do século XIX, de modo que estas classes constituiriam “*assim uma boa parcela do público, influenciando, desta maneira, a produção dos autores e a escolha das companhias teatrais*”²¹. Isto reforça a idéia de que Giuseppe Salerio freqüentasse espaços teatrais em sua terra pátria. E é possível que o autor também tenha tomado contato com essas e outras obras, até porque as companhias dramáticas italianas realizavam constantes apresentações em cidades da América do Sul. Entre as obras que se fazem presentes em sua formação está, direta ou indiretamente, o teatro de Goldoni.

Carlo Goldoni foi o artista veneziano de maior destaque no século XVIII. Além de sua enorme contribuição ao teatro cômico universal, foi o artista que atuou como reformador da comédia italiana.

À época de Goldoni, *a República de Veneza permanece dominada pela aristocracia, constituída*

¹⁸ SILVEIRA, Miroel. op. cit. p. 59.

¹⁹ MARENCO apud. SILVEIRA, Miroel. op. cit. p. 59.

²⁰ SALINARI & RICCI. *Storia della letteratura italiana*. v. 2, p. 1201.

²¹ ASTORINO, Claudia Maria. A viagem como símbolo de prestígio na Trilogia de Villeggiatura de Carlo Goldoni. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 2001.

em oligarquia, tendo permanecida intacta por quase cinco séculos, algo surpreendente²². Embora a aristocracia fosse a classe dominante, não existia uma homogeneidade como é de se esperar. Havia ainda os “*piccolo borghese delle botteghe, gli artigiani e il popolo*”²³, este último numeroso e de vida modesta.

A Itália vivia um período conturbado politicamente. Estamos falando de uma Itália pré-unificação, no século XVIII as cidades italianas eram governadas pelos reinos da Áustria e pela Igreja, e viviam divergindo entre si. Goldoni foi aquele que propôs a um grupo de artistas que tirasse as máscaras, rostos nus precisavam de textos, já que a máscara da *Commedia dell'Arte* dizia muito sobre o personagem. Eram personagens fixos, com personalidades fixas que ganhavam vida por meio de um ator exímio em mímicas, acrobacias e modulação de voz, ações tipicamente circenses. A idéia de “rostos nus”, proposta por Goldoni, não nasceu por acaso: era notório fato de o público estar, por assim dizer, enjoado das mesmas coisas, pois era possível saber o que o *Arlecchino* iria dizer antes mesmo de abrir a boca. Assim tornou-se necessária uma reforma na comédia. Goldoni tornou-se o representante máximo do projeto de um teatro novo, burguês e popular. Como artista, Goldoni não é árcade, é um racionalista capaz de entender e observar a realidade, dizer o porquê das coisas e, como tal, sua obra não está desvinculada da cidade de Veneza.

Foi, portanto, a partir de observações realistas que Goldoni se deu conta de que os personagens estavam bem ali: os aristocratas. Os heróis da *Commedia dell'Arte* dão espaço a advogados, comerciantes e com um grande destaque para mulheres (*donne-leader*²⁴). As mulheres no teatro de Goldoni ganham voz e começam a se afirmar atrizes, como por exemplo, em “*La Locandiera*” (1753), em que Mirandolina, um personagem feminino, tem a função de protagonista. Essa integração da mulher nos papéis de teatro nos revela que de um lado Goldoni nutria certo gosto pela flexibilidade de ação e pelo comportamento menos condicionado pelas normas da realidade social das mulheres em comparação aos homens, e de outro lado nos mostra que Goldoni estava de acordo com os ideais iluministas de valorização da mulher. Há uma democratização dos papéis teatrais a partir de Goldoni, que surge como o renovador do teatro cômico, assim como Metastasio o foi no melodrama.

Goldoni melhorou expressivamente os textos da comédia, ele “*volle risolvere il teatro comico a dignità d'arte, imponendo al pubblico e ai comici (che da principio non volevano saperne di studiare la parte) la commedia tutta scritta, e di carattere, cioè presi dalla vita, e non fissi e immutabile come le maschere della Commedia dell'Arte*”²⁵. A *Commedia dell'Arte* teve um período de grande esplendor, mas na época de Goldoni já estava em franca decadência. Desse modo, a *Commedia dell'Arte*, representada improvisadamente pelos atores sobre a base de um simples esquema, seria substituída por uma comédia escrita e baseada no gosto público. Teria personagens individualizados por traços de caráter distintos (teatro de caráter) arrancando-lhes as máscaras, a rigidez e os estereótipos num contexto civil e moral preciso, em um ambiente (cenário) que admiravelmente colheria aspectos peculiares da realidade, como a casa do pequeno burguês e do aristocrata, das ruas e dos canais. Assim, Goldoni escreve suas comédias sobre a perspectiva do real e sobre as exigências do novo público que emergia das camadas populares.

²² ASTORINO, Claudia Maria, A viagem como símbolo de prestígio na Triologia de Vilegiatura de Carlo Goldoni. *Dissertação de Mestrado*, FFLCH-USP, 2001, p. 31.

²³ SALINAREI & RICCI. *Storia della letteratura italiana*. V. 2, p. 1201.

²⁴ SALINARI & RICCI. Op. cit.p.1204.

²⁵ Ibidem.

Goldoni nasceu em Veneza no ano de 1707 e morreu em Paris em 1793. Aos 14 anos se juntou a um grupo de teatro itinerante, e durante os dez anos seguintes adquiriu uma formação ampla, culminando com a conclusão do curso de Direito em Pádua. Em 1731 retornou a Veneza e começou a trabalhar como advogado e a escrever peças de teatro. As primeiras foram tragédias, que naquela época eram a única forma teatral merecedora de respeito. Ainda que suas tragédias não tenham alcançado êxito, Goldoni não se encontra nesse gênero. Concebeu a idéia de reformar o teatro italiano eliminando as máscaras e escrevendo comédias à maneira do dramaturgo francês do século, Molière, porém baseando-se em personagens e costumes italianos. Entre 1748 e 1762 Goldoni escreveu umas 150 comédias, que vão desde *La vedova scaltra* (1748) até *Le baruffe chiozzotte* (1762). Em 1761, Goldoni deixou Veneza para dirigir o teatro italiano de Paris, onde escreveu comédias em francês e em italiano. Retirando-se a Versalhes redigiu, suas Memórias (1787). Foi concedida uma pensão real a Goldoni em 1787, mas em decorrência da Revolução Francesa, isso lhe foi revogado. Goldoni morreu na mais absoluta pobreza.

Certamente Salerio nutria uma grande admiração ao seu patrício, até porque, à época em que o autor do *Ammalato* vivia na Itália, nem um século havia passado desde a morte de Goldoni. As comédias goldonianas continuavam a ser encenadas nos palcos venezianos.

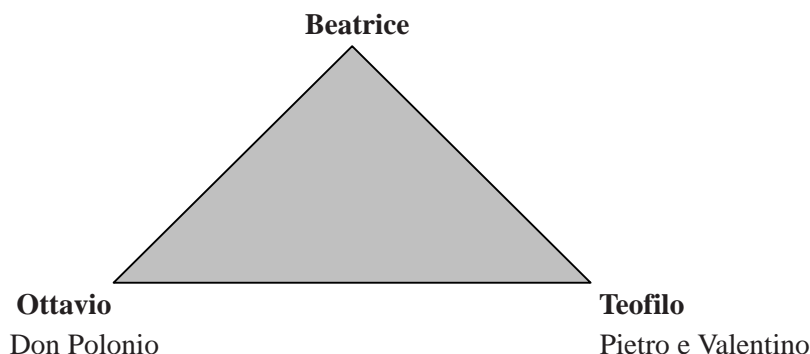
Un ammalato per forza se enquadra naquilo que se chamou de *comédia de costumes*, que nada mais é do que uma concentração da narrativa na crítica de hábitos e de costumes de determinados tipos sociais, sobretudo as classes médias e altas. A comédia de costumes ou *commedia di carattere* tem em Molière seu precursor, ele foi o primeiro a dar vida a uma ação cênica na qual pudessem mover-se manias monumentais; ou melhor, grandes personagens possuídos de um instinto maníaco. Estes são os mais famosos protagonistas do teatro de Molière e dão título às comédias que são sobre eles: o ávaro, misantropo, hipocondríaco (*O doente imaginário*), o impostor (subtítulo de *Tartufo*), as mulheres decadentes, e assim por diante.

Goldoni parte desse modelo de comédia, porém, acrescentando a experiência da *Commedia dell'Arte*, distingue a sua nova comédia do modelo francês no qual, como dito acima, as características fortes de um só personagem sustentavam toda a trama. As comédias de Goldoni requerem que, ao lado de um personagem que apresente um aspecto forte, todos os outros estejam no mesmo nível de relevância, que a trama seja interessante e original e a moral se misture aos gracejos. O final deve ser inesperado, mas sempre coerente com o todo do enredo.

Essas são as características da obra de Goldoni que nos levam a interpretar a comédia de Giuseppe Salerio. Os personagens nucleares de *Un ammalato per forza* são retratos das hipocrisias sociais italianas. De um lado um velho sovina, do outro o sobrinho ardiloso, porém cheio de ambigüidade, pois não chega a ser a ser um personagem típico das comédias de costume do século XVII, nas quais os mesmos são pretensiosos, sempre ambicionando chegar a determinados padrões sociais, etc. O que se vê no texto de Salerio é uma fuga aos padrões rígidos de estilização e uma aproximação aos personagens goldonianos. Embora se possa crer que seja Ottavio aquele que sustente a trama, engana-se quem espera que os outros tenham importância secundária. Todos eles possuem características marcantes, as quais em muitos momentos fazem Ottavio parecer um mero coadjuvante. Deste modo, Salerio valoriza cada um e os coloca no mesmo nível de importância. É muito fácil para o público perdoar a trama armada por Teofilo para conseguir a mão da prima: não se prevê uma recompensa de um em desgraça de outro. O outro, no caso, é o velho Ottavio que deverá aprender a viver só. Ottavio, apesar de ser sovina e fingir uma doença, de nenhum modo nos passa uma imagem de cinismo ou inescrupulosidade. Pelo contrário, procura a todo custo esconder seu sobrinho dos falsos policiais, por exemplo.

A classe social representada na peça de Salerio é a classe média. Teofilo nos deixa claro que a herança do tio seria bem vinda, no entanto não se trata de um enredo em que há a notícia de morte iminente de uma pessoa rica para aparecerem os parentes, amigos e agregados. Teofilo vem à casa do tio com toda uma história planejada com os amigos para obter a permissão para desposar a prima.

Graficamente podemos observar o seguinte:



Seguindo o raciocínio das características goldonianas de comédia, Beatrice é a razão da história. Embora não tenha uma grande participação em diálogos na peça, sua presença se dá tanto nas intenções de casamento de Teofilo, quanto na vontade de mantê-la por perto de Ottavio. Os outros personagens, Don Polonio, Pietro e Valentino ocupam pouco espaço na ação, sendo que Don Polonio é citado em cenas anteriores à sua entrada, prevalecendo o intuito do autor de uma sátira religiosa na figura do padre. Como já foi elucidado anteriormente, há dois grupos de personagens na peça, de um lado os jovens (Teofilo, Beatrice, Pietro e Valentino) e do outro os mais velhos (Ottavio e Don Polonio). O grupo dos mais velhos é mais fortemente representado por Ottavio; Don Polonio, além de amigo e conselheiro, desempenha no final um papel de pacificador.

No entanto, não devemos esquecer de que estamos diante de uma peça que prima pela variedade das ações em busca de risos fáceis. Portanto, não se pode esperar profundidade psicológica nos personagens, assim como reviravolta das ações. São personagens que identificamos assim que tomamos contato com eles, são o que se usou chamar de personagens planos. Personagens planos “*são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única idéia ou qualidade.*”²⁶

Além de todas as questões pertinentes sobre o gênero comédia de costumes, existem outras relações da comédia de Salerio com as comédias de Carlo Goldoni. Basta destacar o local onde se desenrolam as ações: a Toscana. Salerio prefere ambientar sua história numa região diferente da sua, sabemos que se trata de algum lugar na Toscana, no entanto não sabemos o nome da cidade. A ambientação na Toscana permitia que o autor pudesse fazer uso de uma linguagem mais natural e poética. A língua de Goldoni oscila entre italiano e dialeto veneziano, a língua italiana recebe do dialeto estruturas mais simples, pobres de nexos subordinados; e o dialeto se enriquece. Na verdade, Goldoni faz uso de um italiano “médio” que por vezes é usado num modo um tanto estereotipado, mas que garante um acesso mais fácil aos mais diferentes tipos de público. Nas suas primeiras comédias, verifica-se na obra de Goldoni um plurilingüismo, herança da *Commedia dell’Arte*, o qual servia para caracterizar as mais

²⁶ CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. p.62.

diversas máscaras regionais. Goldoni passa ao monolíngüismo quando reforma a comédia, mesmo as comédias em dialeto veneziano passam a ser escritas num dialeto também “médio”, que é mais articulado e vivo, mesmo quando usado por personagens pertencentes às mais diversas classes sociais.

Com relação à obra de Salerio, verificamos o uso da língua italiana padrão. Isso se deu, obviamente, porque a peça seria apresentada para um público bem heterogêneo. Se a peça *Un ammalato per forza* fosse escrita em dialeto vênето soaria inteligível aos ouvidos dos imigrantes das outras regiões italianas. Salerio faz uso do italiano como língua franca, desse modo não escreve em dialeto, algo que se verificou quase que inexistente quando se fala da literatura da imigração italiana em São Paulo. Os imigrantes das mais diferentes regiões de origem da Itália procuravam utilizar o italiano em suas reuniões. Nessas reuniões, entre outras coisas, ocorriam as leituras de romances de folhetim, “*alguns criados no Brasil* [, como] (...) *é o caso de Nane, de Bartolo Belli, publicado no jornal socialista Avanti!, em São Paulo, por volta de 1900*”²⁷ Como abordado anteriormente, foi a partir dessas reuniões que se iniciou o movimento dos *Filodrammatici*, no qual se insere a obra de Giuseppe Salerio.

Os *filodrammatici* nascem de esquemas de autoproteção e ajuda mútua destinados a compensar condições insatisfatórias de trabalho no país. As peças teatrais escritas pelos imigrantes italianos eram escritas para os seus patrícios imigrantes, que do mesmo modo dos autores, passavam grande parte do seu dia trabalhando ou nas fábricas da cidade ou prestando serviços ou exercendo os mais diferentes ofícios. A peça seria o bálsamo para os corpos cansados, o momento de relaxamento e de ecos da terra pátria distante. E não só isso, as sociedades de ajuda mútua preparavam comitês de recepção para amparar e esclarecer os trabalhadores recém-chegados fornecendo informações, dando orientações, etc.

Un ammalato per forza apresenta um enredo simples e curto. Calcula-se que a encenação levasse no máximo sessenta minutos. Escrita nos momentos de ócio do autor, a peça trabalha comicadamente questões familiares. A história gira em torno de um pseudo-doente e suas artimanhas para manter sua filha sempre próxima de si. Os personagens, como era de se esperar, são bastante simples em suas ações e caráter. São ao todo seis e o livro já os apresenta por ordem de importância. A história se passa em algum lugar na Toscana.

Toda a história gira em torno de Ottavio, um velho viúvo de posses que, como se descobre ao final da trama, finge estar doente para que sua filha, Beatrice, o cubra de cuidados e atenções. As ações de Ottavio são cheias de contradições e enganos, todos de fácil percepção do público. A comicidade desse personagem reside no fato de ele não se dar conta de que todos estão percebendo que é um fingimento. O título da peça é baseado nesse personagem que fica doente por força das circunstâncias: vendo que sua filha já havia passado da hora de arrumar alguém, teme que seja abandonado. Seu medo resulta em ações pueris como, por exemplo, tossir e falar com dificuldade o tempo todo, como se verifica já na primeira fala da Cena I:

“(Coperto di scialli e sdraiato sul sofà) Beatrice (tossisce)
Beatrice... Beatrice ... (continua a tossire)”²⁸.

Beatrice é a filha de Ottavio e tudo leva a crer que seja uma filha temporã. Na casa vivem somente

²⁷ GHIRARDI, Pedro Garcez. *Imigração da palavra*. p. 28.

²⁸ Ato I – Cena I

os dois. Suas ações denunciam uma filha educada e muito paciente. Beatrice deve estar beirando os trinta anos, solteira, porém nutre um amor “quase secreto” pelo seu primo Teofilo, filho da irmã de seu pai Ottavio.

De fato Ottavio tem um sobrinho que lhe dá muitas preocupações chamado Teofilo filho de sua irmã já falecida. Logo na primeira cena, Ottavio e Beatrice comentam sobre o paradeiro de Teofilo: ao passo que Ottavio tem quase um ataque de nervos, sua filha suspira. Beatrice disfarça a adoração pelo primo a todo custo.

OTTAVIO

No?! Dunque nessuna nuova di quello scapestrato di mio nipote...

BEATRICE

(Sospirando)... No...

OTTAVIO

Ah! Sospiri eh!

BEATRICE

(Confusa) No... cioè... sì... sospiro per te, che pensi sempre a lui e ti crucci...²⁹

Teofilo, como se nota no trecho retirado da peça acima, é um sobrinho “scapestrato”. Sua presença, embora não física nesta cena, é muito forte. Mais à frente, Ottavio dirá que seu sobrinho é a única lembrança de sua irmã. Verdadeiramente, Ottavio tem fortes razões para não querer que sua filha vá embora de casa, pois já não tem mais parentes vivos nem esposa. O sobrinho está em algum paradeiro desconhecido, o que enche o seu tio de nervosismo e comoções. Obviamente que essas preocupações têm um fundo lógico, pois o sobrinho desaparece, não manda notícias. No entanto, Ottavio usa essa situação para fazer seu estado parecer ainda mais dramático “*E poi?... e poi, che se seguito di questo passo, fra te e lui mi manderete all’altro mondo (tosse forte)*...”³⁰. É interessante notar nessa fala de Ottavio a sua consciência do sentimento que existe entre seu sobrinho e sua filha, tanto que diz que no passo que vai a situação, logo os dois o mandariam para o outro mundo. Sua filha ternamente procura as apreensões do pai.

Enquanto os dois conversam, alguém toca a campainha fortemente. Ottavio imagina que seja Don Polonio, “*avrà bevuto più del solito il reverendo e si sarà attaccato al campanello, come al bicchiere. Va, va, corri ad aprire*”³¹. Vale nos atermos um pouco no modo como Ottavio se refere a *Don Polonio*. Refere-se ao padre como um beberrão que naquele dia poderia ter passado dos limites “*avrà bevuto più del solito*”. Apesar do comentário depreciativo, o vigário tem grande influência na vida familiar. A figura do vigário é a mais estereotipada possível, ou seja, de um homem que beira a estupidez devida a certa falta de contato com as mazelas da vida e com as práticas ilícitas das pessoas. Mas não será ainda nesta cena que o padre participará da ação. A cena marca a chegada do notável sobrinho, Teofilo:

OTTAVIO

(Sorpreso) Un frate, un frate?!

TEOFILO

(Inginocchiandosi dinanzi a lui) No, no caro zio: è vostro nipote che viene a domandarvi perdono...

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ato 1 – Cena 2.

OTTAVIO

(Rialzandosi) Tu, tu – Teofilo – in queste sante spoglie?... Oh Dio... Dio... *(tossisce fortemente e cade spossato sul sofà)*

TEOFILO

Zio Ottavio... Zio Ottavio... per carità... *(a parte)* Almeno avesse fatto il testamento...³²

Eis que adentra o sobrinho vestindo roupas de frade. Seu tio, sentindo um súbito mal estar, cai sem forças no sofá. O velho hipocondríaco e avaro rapidamente entende que seu sobrinho terá se metido em encrencas “[già] *capisco ne avrai fatta qualcuna delle tue*”. A partir dessa cena o espetáculo cômico ganha força e o que se seguirá serão as aventuras do sobrinho desmiolado.

Teofilo é um rapaz sem juízo, porém atento ao fato de ter uma herança em vista. Esperar-se-ia que o autor trabalhasse mais a idéia de um sobrinho ardiloso e aproveitador de espreita. Mas o que se nota é a comicidade prevalecendo sobre a tragicidade, pois o sobrinho se mostra muito íntimo do tio e um verdadeiro despreocupado. Tal episódio ainda nos ajuda a compreender a relação de respeito aos mais velhos na família ao mesmo tempo em que mostra o choque de gerações. O sobrinho compreende e aceita a personalidade do tio, prevê as atitudes dele e sabe como agradá-lo:

OTTAVIO

(Rialzandosi) Nulla, nulla. Ora è passato. L’emozione, il vederti vestito così... Già capisco ne avrai fatta qualcuna delle tue.

Tu vuoi uccidermi. Ma non te l’ho scritto, che sono malato... malato gravemente... forse ho i giorni contati...

TEOFILO

(A parte) Così fosse... *(a voce alta)* Non lo dite zio, mi ucciderete *(con aria tragica)* dal dolore. Ma cosa avete, che malattia?

OTTAVIO

(Imbroglia) Che malattia?... Non so veramente. Ion non me ne intendo... Beatrice, Beatrice... quella porta...³³

Como já foi dito, a aparição do sobrinho dá a eficácia da comédia, leva o público não só a conhecer o novo personagem como também coloca em questão verdadeiramente a doença do tio. Outro fato relevante nessa cena será o início do uso de um recurso típico das comédias de costumes. Um personagem específico procura ficar íntimo do público quando, no meio do diálogo, ele se vira à platéia e diz à parte algo que está na sua mente, mas que se proferido pode deixar claras as suas verdadeiras intenções ou até mesmo ridicularizar o outro personagem. É o que se verifica nessa fala de Teofilo: “*(A parte)* *Così fosse...*”, diz isso para o público, já para o tio “*(a voce alta)* *Non lo dite zio, mi ucciderete (con aria tragica) dal dolore. Ma cosa avete, che malattia?*”. Ou seja, para o público, que é onisciente, Teofilo confia seu desejo de que a morte iminente do tio seja verdadeira, enquanto que para o tio mostra-se totalmente indignado e solidário com a situação. Assim, esse recurso será utilizado muitas vezes.

³² Ibidem.

³³ Ato I – Cena 2.

O sobrinho perceberá de antemão que a doença do tio não passa de um fingimento. O ponto máximo dessa cena são as histórias de Teofilo. O porquê de estar vestido como um frade servirá para criar todo um clima de mistério. Salerio faz um bom uso desse clima causando no público quase que um questionamento sobre a ação do personagem, ou seja, se Teofilo teria mesmo se envolvido num problema bem maior que o imaginado, dada sua renitência em mandar notícias. Ottavio por um momento tende a acreditar que o sobrinho tinha mesmo se tornado um religioso, mas as dúvidas são tantas a respeito do caráter de Teofilo...

TEOFILO

Nulla, nulla. Ora state meglio non ci fate più prendere di queste paure...
Sono qui io e vi guarirò.

OTTAVIO

Si... si... se sei davvero diventato un religioso... conforterai la mia travagliata esistenza...
Ma è mai possibile, che il diavolo su sia fatto santo...

TEOFILO

Zio, ora vi racconterò come è andata la cosa... perché di frate non ho veramente che l'abito...³⁴

O que se observa no trecho acima é um sobrinho que usa de sua lábria para seduzir um tio supostamente doente. O tio, por sua vez muito desconfiado de tanta solicitude, pergunta a si mesmo se é possível que o diabo se tenha transformado em santo, mas é a força da frase “*diavolo si sia fatto santo...*” que nos chama a atenção.

Após a reflexão de Ottavio, ou seja, a dúvida sobre a santidade das vestes do sobrinho, Teofilo passa a contar o motivo pelo qual está vestido de frade, porque nas palavras de Teofilo “*di frate non ho veramente che l'abito...*”³⁵ Com essa frase, certamente o personagem está confessando à platéia o seu real caráter. Mas, como se trata de uma comédia leve, não se deve esperar um discurso de um personagem de má índole, o contrário, Salerio trabalha seu texto muito proximamente aos típicos textos de comédia de costumes, em que personagens apelam aos estereótipos dos atores sociais segundo a ótica burguesa: a solteirona, o sovina, o médico, o padre, o malandro, etc.

Teofilo e Beatrice representam o novo, o porvir, bem como os amigos de escola de Teofilo que aparecem no final da trama. Ottavio nada mais é do que a figura do ontem, de um passado resistente e que exige paciência e compreensão daqueles que representam “*a vitória da ousadia das novas gerações sobre a timidez das anteriores*” e “*a solidariedade e camaradagem entre os estudantes*”³⁶.

O caráter humorístico da obra de Salerio percorre caminhos que nos levam a acreditar que o riso viria de um público jovem. No entanto, o riso pode vir também daqueles que, identificando-se com os personagens mais velhos, ridicularizados, procuravam através da gargalhada afastar-se da figura com a qual mantém alguma afinidade, mas essa afinidade não é motivo de orgulho, e sim razão para fazer, quiçá, uma auto-reflexão. Quanto aos jovens que assistiam à peça, provavelmente viam nessa comédia o momento da juventude vencendo os obstáculos gerados pelo choque de geração.

³⁴ Ato I – Cena 2.

³⁵ Ato I – Cena 2.

³⁶ GHIRARDI, Pedro Garcez. *Escritores de língua italiana em São Paulo (1890-1929): contribuição ao reexame de uma presença no Brasil*. São Paulo, FFLCH-USP, 1985. p. 58.

O choque de geração, por assim dizer, é traduzido em muitos momentos de tensão entre o personagem Ottavio e o seu sobrinho Teofilo. O mais importante é sem dúvida o momento em que Teofilo finalmente conta o porquê das vestes. É o texto mais longo das falas da peça, é essencial para a compreensão e desenrolar de todas as outras ações. Ora, a partir dessa cena que será possível a entrada dos outros personagens e a chegada ao desenlace, resultado de muita astúcia:

TEOFILO

Aspettate... ascoltatevi e poi mi giudicherete. Quando partii da qui per Roma, feci in treno conoscenza con un signore. Mi domanda dove vado “a Roma” dico io – Per lavorare eh? Mi chiede lui – Sicuro – rispondo io. State attento, giovinotto mio, mi dice lui – perché Roma la conosco, è la città dei ladri. Hanno rubato il potere temporale al Papa, come rubano le valigie...³⁷

No trecho acima, o personagem começa pedindo para que primeiro seja ouvido e para que depois haja um julgamento. O pedido de Teofilo é muito pertinente, ao mesmo tempo em que põe em foco a sua preocupação em querer obter uma melhor compreensão e compadecimento do tio e da prima. O encontro com esse misterioso homem diz muito o porquê do sobrenome do personagem: Innocentini, ou seja, aquele que é o mais astuto da obra leva relevantes informações tanto no seu nome quanto no seu sobrenome. No nome porque Teofilo significa “amigo de Deus / amado por Deus” e no sobrenome Innocentini porque significa inocência. No caso deste Teofilo temos, portanto, “um amigo de Deus inocente”. É claro que o mais próximo de Deus que ele chegou foi o de trajar roupas de frade. Em suma, reside aqui muita ironia por parte de Salerio, uma vez que Teofilo não tem nada de inocente quando nos damos conta de toda história criada por ele para levar a mão da prima.

As informações são relevantes quando as percebemos como um paradoxo entre o significado do nome e sobrenome e as ações deste personagem. Ele é inocente e ingênuo quando se deixa ser engabelado por um homem que conheceu na viagem que fizeram entre a cidade do tio, na Toscana, para Roma. Não há, no texto, como saber exatamente em qual momento da história da Península se desenrola a trama a não ser pela frase do enganoso companheiro de viagem “*State attento, giovinotto mio, mi dice lui – perché Roma la conosco, è la città dei ladri. Hanno rubato il potere temporale al Papa, come rubano le valigie...*” Aqui Salerio manifesta seu “*malicioso bom humor*”³⁸, pois na verdade trata-se do conflito tão comum na cristandade entre o poder temporal ou secular (exercido pelo imperador ou pelo rei) e o poder espiritual (representado pelo papa ou pelo sacerdote). Conflito que acontece na Itália até 1870; pois o Papa possuía tanto o poder temporal quanto o poder espiritual. Seu poder temporal já estava reduzido somente aos Estados centrais (os Estados Pontifícios, sob a autoridade da Igreja) e terminaria em 1870, com a ocupação italiana.

Graças à ambientação do enredo da história num lugar rural da Toscana, é permitido ao autor tratar dos eventos recentes da Península de forma leve e cômica por meio da fala irônica do misterioso companheiro de viagem que mais tarde se revelará tão ladrão quanto os romanos que ele acusa. Inequívoca a percepção de uma sátira ao clero, o que leva a admiti-lo anticlerical. Essa temática era muito cara aos imigrantes.³⁹

Podemos ainda fazer uma relação interessante entre a ida de Teofilo da Toscana para Roma e a

³⁷ Ato I – Cena 2.

³⁸ GHIRARDI, Pedro Garcez. op. cit. p. 61.

³⁹ Cf GHIRARDI, Pedro Garcez. op. cit. p. 59.

transferência do centro de poder político de Florença para Roma. Provavelmente Salerio não escreveu a obra com todos esses movimentos calculados; no entanto, isso chama a atenção de um leitor mais atento porque nos deixa clara a concepção do autor de uma Itália unida e tendo Roma como a capital. Teofilo dizendo que vai à Roma para trabalhar e diante da advertência do misterioso homem afirma com muita naturalidade:

TEOFILO

(...)

Ah! Non sono tanto merlo – dico io – da farmi gabbare: aprirò gli occhi, ma quanto a me, non me la fanno... son furbo io... (cantando.) Cantate, cantate – soggiunse lui. Ma i ladri cantano meglio di voi. Dunque in gamba giovinotto – stia tranquillo – rispondo io – in ogni modo grazie dell'avviso. Poi si parla del più e del meno, finchè mi addormentai come un tasso, tanto che arrivato a Roma, m'hanno dovuto svegliare quelli della ferrovia. Il treno era fermo da mezz'ora. In fretta e furia prendo la valigia, scendo, esco dalla stazione e mi faccio portare da una vettura dal signor Tummistufi – il negoziante al quale mi avevate, raccomandato.⁴⁰

Dizendo não ser nenhum “*merlo*” àquele que lhe roubaria mais tarde sua mala, Teofilo procura mostrar que não traz nenhuma afinidade com os atributos metafóricos do pássaro mais comum do continente europeu. O *Turdus merula*, conhecido no Brasil por melro-preto ou até mesmo como pega-azul, é um pássaro muito familiar aos habitantes da Europa por várias razões. Uma delas é a sua abundância no continente como um todo, para se ter idéia o melro é o pássaro símbolo da Suécia, pois seu canto anuncia a primavera, assim como o canto do sabiá anuncia que o tempo quente se aproxima aqui no Brasil. É um pássaro muito curioso e presa fácil tanto para os seus predadores naturais quanto para os animais domésticos. Fácil de se localizar, pois quanto canta geralmente se coloca numa posição muito visível nos galhos das árvores, por isso tal pássaro transformou-se na imagem da ingenuidade. Na literatura europeia, várias obras fazem alusão a esse pássaro, como no texto medieval de Guilherme de Lorris⁴¹ e João de Meung, o *Romance da Rosa*, em que o melro aparece juntamente com os rouxinóis como pássaro símbolo do desabrochar da primavera no hemisfério norte, já que o canto desses pássaros inspira os corações dos jovens para o amor. Teofilo encarna esse melro. Primeiro nega qualquer semelhança, depois involuntariamente deixa claro para o leitor o que aparentava ser: um franguinho espreitado por uma raposa. O homem misterioso chega a dizer: *Cantate, cantate (...). Ma i ladri cantano meglio di voi*”. Assim como o canto que provém dos bosques, pomares e florestas nos meses de abril e maio na Europa denuncia os melros, Teofilo é denunciado também por cantarolar “*son furbo io... (cantando.)*”. Desse modo, faz transparecer a ingenuidade de um coração jovem perante as maldades de um novo mundo que se vislumbra.

O problema é que essa “inocência” do personagem mais astuto beira a estupidez, proveniente de uma arrogância juvenil. Reside aí uma grande comicidade, pois ao mesmo tempo em que Salerio mostra o velho Ottavio usando de artimanhas “*como escudo à avareza e ao egoísmo*”⁴², mostra também o jovem sobrinho gabando-se de uma esperteza que não possui. Chega à Roma e encontra o amigo do tio que o recebe muito amavelmente:

⁴⁰ Ato I – Cena 2.

⁴¹ Guillaume de Lorris (1200-1230?), poeta francês autor dos primeiros quatro mil versos de 22.000 do poema *Le roman de la rose*. A segunda parte foi escrita pelo poeta também francês Jean de Meung.

⁴² GHIRARDI, Pedro Garcez. op. cit. p. 61.

TEOFILO

(...)

Ah! È Lei il signor Teofilo Innocentini raccomandatomi dal mio amico Ottavio Palatallucci?

Per servirlo.

Benissimo. – Da domani entrerà in servizio nel mio stabilimento. Lo metterò alle vendite. Ma badi di non farsi imbrogliare.

Qui a Roma ci sono molti ladri... me lo ha detto un signore in ferrovia. Lo so già...

Tanto meglio. Ed ora vorrà farsi un po' di *toilette*. Ha portato con sé della roba...⁴³

Mais uma vez o inocente Teofilo recebe do seu novo patrão um conselho para não ser enganado pelos clientes. Rapidamente o rapaz trata de se mostrar ciente da realidade do local. Diz que um senhor já o avisara dos ladrões da cidade. Com suspense, sua fala termina gerando no tio e na prima uma iminente curiosidade em saber o que havia na sua mala, se não as mudas de roupas que elencara ao senhor *Tummistufi*. Temos aí agora mais dois sobrenomes criados para gerar risos na platéia de língua italiana. O primeiro é o sobrenome do tio de Teofilo, o Ottavio Palatallucci, que inspiraria risos a um falante de italiano. O Sr. Palataluz, assim traduzido, é o doente que consegue comer meio frango, várias bistecas e ainda diz que comeu forçado, fazendo jus ao sobrenome, imaginamos um personagem que vive com o seu palato à luz a espera de alimento como os filhotes de passarinho. Já o *Sg. Tummistufi*, amigo de Ottavio, teve seu sobrenome traduzido como Tumenjoas. Será o personagem que já no sobrenome adverte que certamente a companhia não será das mais prazerosas. Esse senhor é daqueles que causa enjôos e náuseas a qualquer ser humano. Sua participação na obra é pequena, mas o bastante para mostrar que Salerio faz uma “*crítica à moral de aparências, própria da burguesia*”⁴⁴, pois Teofilo será enganado por duas pessoas de ótima aparência em curto tempo.

A primeira pessoa a enganá-lo, foi o senhor que estava com ele no trem. Este lhe rouba o conteúdo da mala e no lugar deixa:

TEOFILO

(Con accento cupo) Dei sassi, dei giornali vecchi e questa lettera... leggete... *(porge ad Ottavio una lettera)*

OTTAVIO

(Leggendo) Caro amico. Vi ho detto di guardarvi **dei ladri** e voi non avevate l'aria di volermi dar retta. Per farvene convinto, porto via la vostra valigia e vi lascio la mia per ricordo del mio avvertimento. Vostro Toni Lestagamba.

TEOFILO

Il Toni fui io e per poco il vostro amico non voleva più prendermi in servizio credendomi un imbecille. Fortunatamente tanto seppi pregarlo, che mi accettò.

OTTAVIO

Meno male...⁴⁵

⁴³ Ato I – Cena 2.

⁴⁴ GHIRARDI, Pedro Garcez. op. cit. p. 59.

⁴⁵ Ato I – Cena 2.

Note-se que também esse personagem misterioso tem um nome bem engraçado. Primeiro porque seu nome é Toni que é o termo usado para distinguir o “palhaço triste” do *clown*, que seria o “palhaço alegre”. Já o sobrenome Lestagamba significa “pernas ligeiras”. Traduzimos o nome deste personagem como Tonho Paiasso Duspeleve. Para a platéia imigrante os nomes e sobrenomes dizem muito e o personagem misterioso acaba por ser leve e ligeiro, engana o ingênuo Teofilo para que este aprenda a ser um pouco mais atento e não confiar em qualquer um.

O segundo a enganá-lo será um distinto senhor que entra na loja onde agora o personagem trabalha:

TEOFILO

(...) Ora sentite che mi succede.

Un giorno entra nel negozio un signore elegantissimo, rispettabile, un tipo come voi, zio...

OTTAVIO

Grazie.

TEOFILO

Mi fa buttare all'aria mezzo negozio e poi sceglie un catena d'oro. Quanto? 250 lire gli dico e col ribasso del 7,23%, che si pratica noi, sono 236 lire e 37 centesimi. Non fiata, e za-za-za mi conta le 236 lire.

OTTAVIO

E i 37 centesimi?!

TEOFILO

Sicuro... anche i 37 centesimi, con questa differenza – caro zio – che soltanto i 37 centesimi buoni.

OTTAVIO

Che!

TEOFILO

Proprio... le 236 lire erano false, falsissime come la dentiera di D. Polonio e io non me ne ero accorto?!⁴⁶

A “menção à dentadura do pároco explora para efeito cômico a ‘cumplicidade’ do auditório: eis um caso de ‘falsidade clerical’ em que todos conheciam a perícia do dentista Salerio”⁴⁷. Já o senhor que entra na loja é elegantíssimo, o típico golpista. Teofilo o compara com o tio, o qual se sente lisonjeado e agradece. O tio vê aí suas impressões sobre o sobrinho desmiolado confirmadas. O que se pode esperar de uma situação dessas é a demissão imediata de Teofilo que, depois de alguns cálculos, o Sr. Tummistufi conclui que não deve nada ao pobre rapaz:

TEOFILO

Poi calmatosi mi disse: Vi ho un ultimo riguardo per vostro zio. Avanzate di stipendio 233 lire. Me

⁴⁶ Ato I – Cena 3.

⁴⁷ GHIRARDI, Pedro Garcez. op. cit. p. 61.

ne avete fatto perdere 236 e 37 centesimi. Ebbene vada per le 3 e 37 centesimi. Mi tengo le 236 lire e andatevene sul momento.

Sono uscito come un gatto bagnato e disperato perché in tasca non avevo che un paio di lirette. Pazienza tornerò dallo zio a piedi e infilai le porte di Roma per tornarmene qui.⁴⁸

A história a partir desses trechos se encaminha para o ápice. Teofilo conta finalmente o motivo de estar vestido de frade. Como deixou a cidade sem nenhum dinheiro no bolso, decide voltar para a casa do tio. Há no trecho acima um momento de reflexão do personagem. A casa do tio sempre será o local seguro para ser amparado, não só pelo amparo do tio, mas pelo amor da prima. Eis o motivo das vestes:

TEOFILO

(...)

Durante il cammino un temporale mi ridusse come un Ecce Homo. Tremavo dal freddo. La giacca era tutta intrisa d'acqua... quando ad un tratto scorgo il corpo di un frate sul ciglio della strada. Mi avvicino, lo scuoto. Era ubriaco o morto. Non lo so. Lo spoglio, indosso i suoi abiti, getto i miei in mezzo ad un boco e... eccomi qua.

OTTAVIO

(Che non tosse più e via si è tolto gli scialli di dosso) Ah! Disgraziato miserabile... Hai tolto i vestiti ad un assassinato?!

TEOFILO

Assassinato!? Ma ero io assassinato dal freddo!

OTTAVIO

Ma non pensi – sciagurato – che il cadavere di quel frate sarà stato trovato e che ora la giustizia sarà sulle tue traccie?

TEOFILO

Ma se dicono che la giustizia è cieca?⁴⁹

Como sabemos, nada do que Teofilo conta ao tio à respeito do hábito de frade será verdade. Teofilo não foi muito longe para inventar a história de um frade bêbado ou morto: é certo que todo menino italiano tivesse já freqüentado as aulas de ensino religioso no Catecismo, portanto Teofilo pode ter buscado esse enredo trágico na Parábola do Bom Samaritano⁵⁰. Essa parábola, tão famosa no mundo cristão, em que um samaritano descendo de Jerusalém a Jericó encontra um homem caído às margens da estrada todo machucado, vítima de um assalto. Esse samaritano não só o socorre como o leva para uma hospedaria, dispensa-lhe cuidados e lhe dá dinheiro. Já Teofilo, nessa história que está inventando ao tio, dá continuidade à desgraça desse pobre frade... Age como um salteador barato, como um não-cristão, negando assim o nobre significado de seu nome de pia, como comentado anteriormente. Assim, podemos entender um pouco melhor a razão do nome desse personagem, sempre lembrando que o caso contado nunca ocorrera, pois Salerio nos põe como em situação de simpatia pelo personagem. Sua juventude o faz criar essas situações em nome de seu amor por Beatrice.

⁴⁸ Ato I – Cena 3.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Lucas, 10:30-35.

O sobrinho usa de todos os atributos de desmiolado para dizer calmamente que não sabia se o frade estava morto ou bêbado: sua necessidade era maior do que a sua vontade de se informar sobre o estado do homem caído na sua frente. Ottavio quase tem um infarto e logo é levado a pensar que o sobrinho seja um procurado pela polícia. Aí começa a funcionar o plano de Teofilo, o tio imagina justamente aquilo que era esperado. Não obstante a grande preocupação do tio, Teofilo ainda faz pouco caso perguntando como a justiça o encontraria se é cega. Obviamente que este comentário está recheado de um humor ácido (desde aquela época que não se crê muito nessa máxima jurídica). Entrarão em cena os colegas de Teofilo vestidos de policiais procurando um suspeito trajando roupas de frade:

(si sente picchiare alla porta)

TEOFILO

Oh Dio!... chi può picchiare a quest'ora?

OTTAVIO

(Tremante si avvicina ad una finestra della camera) Chi è?... cosa si vuole a quest'ora?

VOCI (di dentro)

Aprite in nome della legge!⁵¹

Percebe-se que as ações são bastante rápidas e não há um aprofundamento em nenhum tópico abordado nos diálogos. O clima se transforma rapidamente, mas será sempre o fato de Teofilo estar vestido de frade que dará ao enredo o tom e o desenrolar para um final bastante previsível. Todavia não se poderia esperar outra atitude do tio a não ser a de cuidar para que o sobrinho não fosse encontrado pelos falsos policiais. Mesmo sendo o sobrinho um caso perdido, Ottavio deixa falar mais alto o parentesco e o fato de Teofilo ser “*l'unico ricordo della [sua] povera sorella*”. Logo Ottavio se preocupa em escondê-lo, faz-se de desentendido e se comporta dissimuladamente perante Valentino e Pietro:

**DETTI E VALENTINO E PIETRO,
travestiti da carabinieri.**

(Essi hanno scavalcato la finestra lasciata aperta da Ottavio)

VALENTINO E PIETRO

Con chi parlavate ora, signore?

OTTAVIO

(Come se continuasse il discorso) Miserabili... che osate venire a turbare... *(ricomincia a tossire)* un povero vecchio sull'orlo della tomba e a quest'ora... Cosa volete mai da me, da un galantuomo? *(Tossisce forte – Si accorge di non aver più addosso gli scialli e se li rimette in fretta e furia addosso e si getta sul sofà come sfinito).*⁵²

Toda a confusão criada com a entrada desses personagens em ação fará com que o velho Ottavio

⁵¹ Ato I – Cena 3.

⁵² Ato I – Cena 3.

se esqueça da doença que o aflige, como se observa na marcação da fala no trecho acima. As indicações de cena do autor elucidam bem sua intenção em mostrar para os atores que estes devem dar à platéia o gosto de observar a situação na qual se encontra o sovina e fingido tio.

DETTI E BEATRICE

(entrando a corsa affannata) Zio... zio!... Ci sono alla porta due guardie!

OTTAVIO

Ah! Lo vedi, cercano te!...

BEATRICE

Lui?! Ah, mio Dio!

TEOFILO

Zio!... Beratrice!... per pietà nascondetemi, nascondetemi.

OTTAVIO

Ma dove? sciagurato... Frugheranno da per tutto!...

BEATRICE

(Come colpita da un'idea) Ah!!! In uno di quei sacchi di foglie...

OTTAVIO E TEOFILO (insieme)

Si..., si... presto!...

(Teofilo viene cacciato dentro un sacco e in cima Beatrice mette un mucchio di foglie. Intanto si continua a picchiare alla porta).⁵³

Beatrice tem a idéia de esconder o primo no saco, ele e Ottavio concordam imediatamente. Era o saco que se encontrava ali por perto. Lembrar que a “(...) *scena rappresenta la sala terrena di un rustico (...) Sul davanti un sofà vecchio a sdraio. Nel fondo attrezzi di campagna e dei sacchi. (...)*”. Nesse pequeno ambiente familiar vão se reunir todos os personagens da peça. A cena IV é a cena com maiores tensões e ações cômicas. Ottavio preocupado em disfarçar que não estava conversando com ninguém além da sobrinha, deixa-se trair pela enfermidade fraudulenta. Dessa cena em diante ficarão mais comuns as ações em que o fingimento de Ottavio fica evidente. Reparamos ainda que Ottavio verbaliza muito sua condição de moribundo. É nessa cena também que ficará óbvio para a platéia o amor de Teofilo por Beatrice. Como o saco ficará no meio da sala e há vozes com palavras de ordem do lado de fora, esse saco onde está Teofilo precisará ser retirado. Ottavio a essa altura estava com a voz trêmula, porém houve tempo para raciocinar e pedir para que Beatrice tirasse o saco dali:

VOCI (di fuori)

Aprite... aprite!... o dovremo atterrare la porta!...

OTTAVIO

(tutto tremante) Ora vengo... Ora vengo! *(a Beatrice)* Ma non è possibile lasciare il sacco in mezzo alla camera. Se ne accorgerebbero subito.

⁵³ Ato I – Cena 4.

BEATRICE

E' vero, ma io non ho la forza di trasportarlo.

OTTAVIO

Mandalo avanti a spinte...

TEOFILO

(di dentro al sacco) Ma io posso cadere...⁵⁴

Como não poderia deixar de ser, Teofilo se aproveita da situação para assediar a prima, a qual sorrindo de forma cúmplice o reprime. É o momento de maior proximidade entre o par romântico da peça. Aproveitando-se dessa proximidade, Teofilo a chama de “*cuginetta*”, uma forma bastante carinhosa. Também demonstra seu desejo de que toda a farsa durasse pouco. Ao espectador mais atento está patente que toda essa trama envolvendo polícia e vestes de um frade caído numa beira de estrada, é falsa.

(...)

(Beatrice spinge e Teofilo... salta, ma ogni tanto questi cade su Beatrice, che lo sostiene abbracciandolo)

TEOFILO

(Piano) Cuginetta mia adorata, ... durasse un pezzetto questo gioco...

BEATRICE

(Ridendo, piano) Sfacciato!...

OTTAVIO

Dio buono! Per carità fate presto...

TEOFILO

Zio! Manda via presto quelli lá... qui dentro soffoco.

OTTAVIO

Taci... miserabile!...⁵⁵

Eis o momento máximo da ação: de um lado Ottavio quase tem um ataque cardíaco; do outro estão os amigos de Teofilo disfarçados de policiais; no meio deles o saco com Teofilo e Beatrice. A posição destes personagens em cena é muito simbólica, pois se encerram aí todas as questões abordadas em separado, como o amor de Teofilo e Beatrice, o companheirismo dos amigos de Teofilo e a doença imaginária de Ottavio, que se desfaz na frente do público.

Os amigos de Teofilo se dirigem a Ottavio duramente, querem saber com quem o velho estivera falando. Ottavio tentará usar de suas chantagens emocionais, as mesmas que vinha utilizando com seu sobrinho. No entanto, esses personagens disfarçados de policiais sabem que se trata de uma fraude. Pietro e Valentino dizem que deverão vistoriar a casa e eis que Ottavio responde:

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

OTTAVIO

Facciano pure, ma questo è un arbitrio...

VALENTINO E PIETRO

Come? Ha detto “arbitrio? Badi che faremo verbale alla superiorità di questa parola, che offende due ufficiali pubblici nell’esercizio delle loro funzioni...”⁵⁶

Os jovens mantêm-se firme no papel de policiais. O velho Ottavio se vê envolvido numa situação de averiguação policial. O sobrinho, de dentro do sacco, aproveita para dificultar ainda mais o sofrível desempenho do tio diante dos falsos policiais:

TEOFILO

(Da dentro il sacco) Bau – bau – bau...

VALENTINO E PIETRO

Chi ha parlato?

OTTAVIO

(Spaventato e irritato) Ma nessuno... sarà stato il cane, che non li conosce...

BEATRICE

(che uscita poco prima rientra ansante) Babbo, babbo, ci debbono essere dei ladri in cantina... ho inteso del rumore...⁵⁷

A entrada de Beatrice dará uma maior leveza na ação; os policiais irão para um outro cômodo da casa. Mudará a cena para que assim possa finalmente entrar Don Polonio, um religioso bem simpático, que estará de acordo com a história criada pelos jovens para unir os primos em matrimônio. Este personagem aparecerá de repente, não se ouve um bater na porta, muito menos é mencionado se a porta estava aberta, já que os “policiais” entraram pela janela.

Entra no momento em que Teofilo está pedindo ao tio para abrir o sacco, pois está ficando sem ar lá dentro. O tio continua nervoso e irritado com a situação:

DON POLONIO

(entrando) Si può entrare?

OTTAVIO

(trasalendo) Ah! Che paura! Siete voi Don Polonio mio... Avete fatto bene a venire, quanto vi si desiderava!

DON POLONIO

Davvero? Ma vi sentite forse ancora più male? Volete i santi conforti della religione?

OTTAVIO

No, no: è ancora un po’ presto per me. Si tratta più di salvare l’anima di un dannato...

⁵⁶ Ato I – Cena V.

⁵⁷ Ibidem.

DON POLONIO

Di un dannato?...

TEOFILO

(dal sacco) O zio... soffoco... soffoco.⁵⁸

Don Polonio ao ver Ottavio usa da doença do mesmo para iniciar o diálogo e fica alheio ao que está acontecendo na casa. Ottavio, por sua vez, dirá ao religioso que a sua doença poderá ficar para depois, pelo fato de que naquela hora o mais importante era a de salvar a alma de um danado.

Inicia-se um diálogo de surdos, pois Ottavio, não querendo contar a Don Polonio o que estava acontecendo, passa a responder a Teofilo (dentro do saco) e Don Polonio ao mesmo tempo. Como Don Polonio não se dá conta da existência de um terceiro elemento na cena, começa a achar que ou Ottavio está desferindo ofensas à sua pessoa ou o velho enlouquecera de vez a tal ponto de já falar sozinho.

DON POLONIO

(guardandosi attorno) Ma chi è che soffoca... chi ha parlato...

OTTAVIO

(avvicinandosi rapidamente al sacco) Pezzo di canaglia, vuoi finirla?

DON POLONIO

(a parte) Il signor Ottavio parla da solo?!

Ho bello e capito. È agli sgoccioli. Il male gli da alla testa. Arrivassi almeno in tempo a fargli lasciare dei denari alla parrocchia... per me...

OTTAVIO

(a Don Polonio) ... dunque vi dicevo...

TEOFILO

(dal sacco)... dunque mi mettete fuori?

DON POLONIO

Ma da dove viene questa voce?⁵⁹

Até final desta cena (cena VI) haverá muitas situações parecidas. Teofilo não perderá a oportunidade para infernizar o pobre tio, para alegria e deleite da platéia.

OTTAVIO

(a Teofilo) Mascalzone, taci o ti bastono.

DON POLONIO

(credendo la frase a se diretta) A me del mascalzone!... e meno male ancora, ma anche le bastonate? Questo poi...

⁵⁸ Ato I – Cena VI.

⁵⁹ Ibidem.

OTTAVIO

Perdonate Don Polonio – io non parlavo con voi... ma con...

DON POLONIO

Con chi, allora?

OTTAVIO

Col... col cane...⁶⁰

Ottavio usará a mesma desculpa que usara antes com os “policiais”, que seu cão estava fazendo barulho. Os “policiais” se mostraram convencidos, mas Don Polonio levará o caso adiante, porque além de estar ouvindo alguém dizer coisas, também vê o saco se mexer. Ottavio dirá as mais inacreditáveis desculpas:

DON POLONIO

Ma quel sacco? Si muove...

(...)

DON POLONIO

Senta, io sono corto di udito, ma ci vedo lontano “eppur si muove”...

TEOFILO

(dal sacco) Diceva Galileo.

DON POLONIO

Ma qui qualcuno parla...

OTTAVIO

(come deciso ad tratto) Ebbene si, è vero Don Polonio, il sacco si muove perché dentro v'è un...⁶¹

Talvez esse seja o momento mais engraçado da peça, pois seguidas vezes há essas incongruências nas falas dos personagens. Ainda se nota a famosa frase que Galileu teria proferido diante dos inquisidores, na época em que afirmava que não só a Terra não era o centro do universo como também se movia. Essa frase na boca de um religioso é um tanto paradoxal, já que por muito tempo a Igreja não permitiu idéias contrárias aos dogmas da religião, além de fazer que Galileu renunciasse publicamente suas descobertas sob pena de ser queimado vivo em praça pública. Galileu, percebendo que morto não provaria nada a ninguém, aceitou o fato. Salerio novamente mostra seu lado anticlerical, pois faz que um religioso afirme algo anteriormente negado pelos altos sacerdotes da Igreja. Don Polonio assume ser um pouco surdo, mas enxerga bem. Salerio além de colocar na boca do religioso a célebre frase com um intuito de sátira, como também nos permite interpretar, tendo em vista sua posição anticlerical, que Galileu era um pouco surdo aos ditos e dogmas da Igreja, mas enxergava muito bem de longe, ou seja, ainda que estivesse longe na crosta terrestre “enxergava” muito bem os movimentos dos astros. E ironicamente

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

Galileu, no final de sua vida, chegou a ficar completamente cego em decorrência de doenças preexistentes. Ainda neste trecho, o grande cego é Ottavio que se recusa a ver o amor entre seus sobrinhos.

O fato é que Ottavio acaba se atrapalhando e quase diz o que há dentro do saco. O personagem é submetido a um ridículo descomunal, visto que, assim como Don Polonio, não sabe de toda essa confusão:

DON POLONIO

Un... cosa!?!...

OTTAVIO

Un cane... sì il.. mio cane...

DON POLONIO

Il vostro cane?! Oh, povera bestia...

TEOFILO

(dal sacco) Bestia tu... animalaccio... bau, bau, bau...⁶²

Dessa parte da cena, o que se pode esperar da platéia é certamente um total entusiasmo com a situação cômica na qual estão metidos os três personagens. Ottavio acabará por deixar escapar o que estava escondendo, talvez tenha sido melhor assim. Agora a obra está perto do seu fim, o qual sabemos:

OTTAVIO

(piano) Meno male che quella carogna adesso mi asseconda... *(forte)* già, don Polonio, ho dovuto chiudere in quel sacco il mio cane, perché le guardie,

DON POLONIO

(sorpreso) Le guardie?... O cosa c'entrano le guardie con un cane...?

A situação em que Ottavio se encontra, a cada fala sua, é cada vez pior. O pobre velho usa de toda sua lábia para arremedar as histórias que cria a cada pergunta do inocente religioso. Enquanto isso, Teofilo se diverte dentro do saco, vendo o desenrolar dos assuntos e, não contente, comporta-se sadicamente com o tio, deixando-o desesperado. No entanto, Teofilo nem se preocupa com o estado emocional do tio, pelo contrário, por força da situação já se comporta como o suposto cachorro de estimação do tio: latindo e uivando. O uivo é para afirmar a suspeita de raiva. E não só, ainda zomba de Don Polonio: enquanto este demonstra sua compaixão pelo pobre animal raivoso, aquele desfere ironias às ações do padre, pois na visão de Teofilo o único pobre coitado é Don Polonio, motivo de risos, tal sua ridícula situação (a platéia, cúmplice de Teofilo, ri da sua ignorância):

OTTAVIO

(piano) Oh! Cosa m'è scappato! *(forte)* Già... ecco volevo dire... sicuro questa mattina in piazza un cane ha morsicato la gamba di un ragazzo e si sostiene, che stato il mio: così ora le guardie lo vogliono sequestrare...

⁶² Ibidem.

DON POLONIO

Il ragazzo?!

OTTAVIO

Ma no il cane, perché dicono che può essere arrabbiato...

DON POLONIO

Oh! Povero cane...

TEOFILO

(dal sacco) Oh! Povero asino! Bau, bau, uh... uh.⁶³

A cena que precede esta, a cena VI, é uma prévia das revelações. É nesta cena que haverá maior interação entre os personagens Ottavio e Don Polonio. No entanto, há nesta cena a presença oculta de Teofilo que dentro do saco continuará a provocar o pároco, levando o mesmo a acreditar que seja Ottavio que esteja desferindo-lhe ofensas. Mas antes, entra Beatrice dizendo que um dos guardas esbarrou na rolha de um dos tonéis de vinho do porão, e que, portanto, o local estava inundado por vinho. Para sanar o problema, pede ao tio uma rolha, no que responde Ottavio “*Una spina? Ma cos’è quest’altra novità? ... ma mi olete proprio far morire...*”⁶⁴ Teofilo de dentro do saco ironizará a situação “*(dal sacco) Benone... bau, bau, bau....*”⁶⁵. Nisso, Ottavio atira os xales que estavam em suas costas contra o saco:

OTTAVIO

(scagliando gli scialli contro il sacco) Animale...

DON POLONIO

No, no... povera bestia...

BEATRICE

Chi, bestia?... Mio cugino...

OTTAVIO

(piano a Beatrice) Taci anche tu disgraziata e va piuttosto a tappare la botte...⁶⁶

Essa atitude fará com que Beatrice quase revele a Don Polonio o que existia dentro do saco realmente. Ottavio intervém rapidamente para que a sobrinha não abra a boca (claro que fará isso de modo muito sutil para que Don Polonio nada perceba). O tio manda que vá logo comprar uma rolha nova, mas já é noite e não há onde comprar. Assim, Don Polonio tem uma inocente idéia:

DON POLONIO

Signorina. Cercate per quelle foglie se c’è un pezzetto di tronco di granturco quello va bene.

TEOFILO

(sporgendo un braccio dal sacco) Eccone uno Beatrice...

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ato I - CenaVII

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem.

OTTAVIO

(piano) Ah! l'assassino...

BEATRICE

(prendendo l'oggetto) Bravo il mio cuginetto...

DON POLONIO

Bravo?! Chi?!⁶⁷

Beatrice mais uma vez coloca o tio em polvorosa, pois não consegue esconder sua afeição ao primo nem mesmo numa situação igual àquela. Don Polonio, que já vinha desconfiando de algo, vê na fala de Beatrice sua certeza:

BEATRICE

Ho detto: bravo?! Ah! Si ho detto al cane, perché....

DON POLONIO

Perché?...

BEATRICE

(con pressa) perché mi ha dato il pezzetto di granturco....

DON POLONIO

Il cane?! Il cane?! Ma che pasticcio è mai questo? Le guardie, il cane nel sacco, il pezzo di granturco! Ma qui c'è un mistero... *(si ode rumore da dentro)*⁶⁸

Agora é a vez de todos os personagens se encontrarem na mesma cena. Entram Valentin e Pietro e vão logo abordando Don Polonio. As vestes de padre supostamente fariam com que os falsos policiais pensassem que Don Polonio fosse o fictício padre.

VALENTINO E PIETRO

(indicando Don Polonio) Ah! Ecco l'assassino travestito da prete....siete in arresto *(vanno per ammanettarlo)*

OTTAVIO

Fermi, fermi, non è lui.

DON POLONIO

Io... io, travestito da prete? Ma se sono il parroco di questo Comune... Don Polonio, al mondo Crescitelli.⁶⁹

Ottavio, que um pouco antes havia pedido a Don Polonio para se esconder dos guardas, trata logo

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ato I – Cena VIII

de avisar aos policiais de que não se trata do falso padre que procuram. O pároco se apresenta aos policiais, diz que é Polonio Crescitelli. Como vimos abordando o aspecto anticlerical de Giuseppe Salerio, é interessante nos determos um pouco no nome desse personagem, uma vez que alguns personagens trazem no nome e sobrenome aspectos de seu caráter ou denunciam origem. Etimologicamente, o nome próprio Polônio vem do polonês *pole*, que significa campo, campina, planície, terreno nivelado e não arborizado, suscetível de ser aproveitado economicamente (agricultura, pecuária, caça, etc). Portanto, as características meso e geomorfológicas da região plana onde se estabeleceram definitivamente os protohabitantes da Polônia que daria origem ao nome Polônio, o que correspondia a habitante do pole e de polana⁷⁰. É bem provável que essa não seja a razão que tenha levado Salerio a dar esse nome ao personagem, porque sabendo das influências literárias do autor, podemos imediatamente associar o nome ao homônimo personagem de Shakespeare. A tão conhecida e a mais encenada peça de Shakespeare, traz no seu elenco o camareiro-mor ou o conselheiro do rei, Polônio, pai de Ofélia. O enredo de *Hamlet* é muito conhecido, portanto será mais interessante abordarmos alguns aspectos que unem o Polonio, de Salerio, e o Polonius, de Shakespeare.

Os dois desempenham um papel de conselheiro, obviamente que há ressalvas muito importante a serem notadas, visto que não se ignora a complexidade psicológica de um e de outro. A obra de Shakespeare se difere muito de uma comédia de costumes, a qual prima pela leveza das ações dos personagens. Por outro lado, essa leveza imerge na leitura de mundo do autor que nos deixa rastros da sua bagagem cultural. No caso de Salerio, como já foi discutido anteriormente, sua afeição às obras de Shakespeare já é notada de antemão, sobretudo por causa do título *Otello* dado ao seu monólogo. Retomando as comparações, ainda há o fato de Hamlet fingir insanidade para sentenciar Cláudio de assassinato e traição, adquirindo um particular prazer em fazer o conselheiro do rei, Polônio (em inglês *Polonius*), de bobo. *Polonius*, convencido da loucura de Hamlet, está certo de que isso provém de um amor não correspondido por Ofélia. Ofélia tinha sido proibida por *Polonius* e Laertes, seu irmão, de manter um relacionamento com Hamlet. Ser feito de bobo é algo que também ocorre com o Polonio de Salerio, como se observa nas cenas anteriores e principalmente na cena VIII. As leituras que Salerio fez de Shakespeare convergem em Don Polonio que ao mesmo tempo que traz aspectos do *Polonius*, traz também aspectos do Frei Lourenço, da peça *Romeu e Julieta*. Na verdade, há nisso um grande quebra-cabeça interpretativo. Ao mesmo tempo em que podemos inferir que o nome Polonio possa ser uma homenagem ao personagem vítima das gozações de Hamlet, inferimos também que o caráter de Don Polonio é bem mais próximo ao do Frei Lourenço, da citada peça, sabendo que este se esforça ao máximo para unir dois jovens apaixonados de famílias inimigas. Já *Polonius* faz justamente o contrário e pagará caro por acreditar que Hamlet enlouquecera por causa de um amor proibido. Escondendo-se atrás de uma cortina para escutar a conversa entre Hamlet e sua mãe, *Polonius* acaba sendo morto por Hamlet, que acreditava ser Cláudio ali escondido.

Ainda que não seja o aspecto anticlerical da obra de Salerio a pedra de toque para a escolha do nome da figura religiosa, não podemos ignorar o fato de o pároco estar de algum modo representando fisicamente a Igreja. No entanto, Don Polonio foge bastante ao que se poderia esperar de um religioso no que tange às suas ações numa comédia de costumes ou numa farsa. Por mais que sejamos testemunhas das situações ridículas nas quais Salerio o coloca, não há como apontar aspectos contundentes de crítica direta e bufa ao personagem como alegoria do poder clerical. O padre de Salerio é mais um membro da família e, apesar de ter sido submetido às zombarias do sobrinho e às mentiras pueris de Ottavio, compactua

⁷⁰ Cf KIENIEWICZ, Jan. *Historia de Polonia*. Fondo Cultural, Cidade do México, 2001

com os jovens do enredo a vontade de ver Beatrice e Teofilo juntos, como veremos no trecho da cena final mais à frente. Assim, Don Polonio finaliza sua participação na peça como representante não mais da Igreja e sim de uma cristandade, em que, tendo-se o amor como escopo, valerá qualquer sacrifício. E por último, reside qualquer coisa de semelhante entre essas duas frases proferidas por personagens diferentes, mas em situações muito parecidas: “*Don Polonio: Ma qui c’è un mistero...*” (Nesse angu tem caroço!⁷¹) / “*Polonius: Though this be madness, yet there is method in it*” (Apesar disto ser loucura, há nela algo de metódico).

Estas considerações nos levam a oferecer uma proposta de tradução que torne o texto de Salerio acessível ao leitor brasileiro de hoje.

⁷¹ Tradução de frase baseada em análise e interpretação do contexto da fala do personagem.

Tradução de “*Un Ammalato Per Forza*”, de Giuseppe Salerio.

Giuseppe Salerio

UM DOENTE À FORÇA comédia em ato único

Prefácio

Aos leitores,

Não é a primeira peça de teatro que escrevo, sem nenhuma pretensão...

Um doente à força, uma comédia ligeira, já foi representada duas vezes nos palcos do Politeama⁷² de São Paulo, e o público sério, creio, ter-me-á julgado. É uma farsa moderna, escrita nas horas de ócio e sem pretensão de criar uma obra literária, nem dramática.

Digam o que disserem, pensei em imprimir junto a esse meu pequeno trabalho, o monólogo *Otelo*; para que o público possa ter uma idéia de tudo que escrevi e encenei.

Como sempre disse, escrevo sem pretensão de ser um Marengo⁷³, nem um Sardou⁷⁴. Escrevo e tenho escrito sempre encorajado por grandes empresários e artistas de renome, como espero contar com o apoio e a compreensão dos meus benevolentes leitores.

Giuseppe Salerio

Personagens

OTÁVIO	velho proprietário
BEATRIZ	filha de Otávio
TEÓFILO	sobrinho de Otávio
POLÔNIO	pároco
VALENTIM e PEDRO	estudantes, amigos de Teófilo

⁷² Antigo teatro paulistano localizado no Vale do Anhangabaú (1892 – 1914). Vide anexos, p. 101.

⁷³ Carlo Marengo (1800-1846), dramaturgo italiano, autor de *Pia Tolomei*.

⁷⁴ Victorien Sardou (1831-1908), dramaturgo francês, tendo seu texto, *La Tosca*, inspirado Puccini a compor a ópera *Tosca*.

A ação se desenrola no interior da Toscana.

ATO ÚNICO

A cena representa a sala térrea de uma casa rústica. Da porta comum se vê ao fundo um jardim. Janelas e portas hermeticamente fechadas.

Na frente, uma velha espreguiçadeira. No fundo ferramentas agrícolas e alguns sacos. Anoitece.

Cena I Otávio e Beatriz

OTÁVIO

(*Coberto por xales e deitado no sofá*) Beatriz (*tosse*) Beatriz... Beatriz... (*continua tossindo*)

BEATRIZ

(*Entra correndo*) Estou aqui, estou aqui, papai. O que quer? Caldo, gelo, um pouco de chá de tília quente?

OTÁVIO

(*Com voz entre cortada pela tosse*) Não, não: não preciso de nada... Só feche a porta, pelo amor de Deus, porque me parece que todo o vento lá de fora está nas minhas costas (*Beatriz fecha*). Queria saber se chegou alguma correspondência...

BEATRIZ

Não, papai.⁷⁵

OTÁVIO

Não?! Então nenhuma novidade daquele desmiolado do meu sobrinho.

BEATRIZ

(*Suspirando*)... Não...

OTÁVIO

Ah! Está suspirando, hein?!

BEATRIZ

(*Envergonhada*) Não... quer dizer... sim... estou suspirando por você... que pensa sempre nele e fica preocupado.

OTÁVIO

(*Continua a tossir*) Fico preocupado... fico preocupado... Pudera. É a única lembrança da minha pobre irmã e além disso... além disso...

⁷⁵ *Babbo*. Nota-se a preocupação de um vêneto em adaptar o termo equivalente *papà* da sua região à realidade toscana. Como se observa também nas comédias de um outro vêneto, Carlo Goldoni.

BEATRIZ

(Muito interessada) E além disso?

OTÁVIO

E além disso?... e além disso se a coisa continuar assim, você e ele juntos vão me mandar desta para melhor *(tosse forte)*

BEATRIZ

Papai, papai... Mas o médico disse que você não tem nada – um simples resfriado. Não meta na cabeça que está doente...

OTÁVIO

Ah, sim! Então serei eu que ando fingindo estar doente!...

BEATRIZ

Não: mas apetite você tem. Hoje no almoço, bem ou mal, você comeu três bistecas, meio frango, sete ovos...

OTÁVIO

Comi... comi... Faço por forza, para ver se me curo. Deveria eu bancar o faquir⁷⁶, talvez? Mas o Pe Polônio tem razão. Aquele doutor é um burro!⁷⁷

Não é à toa que o nomearam vereador⁷⁸. Pobre cidade, em que mãos foi cair. Agora você sabe: quantos sanguessugas... *(tosse forte)*.

(A campanha toca com insistência)

BEATRIZ

Ih! Que barulheira! E quem pode ser a esta hora?

OTÁVIO

Quem há de ser? Pe Polônio de certo. O reverendo deve ter bebido como sempre e se agarrou na campanha, como se fosse o copo. Vá, vá abrir correndo *(Beatriz sai... pouco depois se ouve um gritinho rapidamente sufocado)*.

⁷⁶O texto original traz a expressão “Dovrei forse fare il Succi?”, expressão baseada na história de vida de Giovanni Succi, a qual suscita a interpretação da expressão supracitada como “aquele que vive jejuando” e, por conseguinte, substituído pelo termo faquir, conforme atesta a nota a seguir:

“Giovanni Succi, nato a Cesenatico nel 1850. Dalle cronache risulta che la sua vita fu particolarmente avventurosa. Rimasto orfano a 14 anni, dopo aver esercitato i più disparati mestieri, partì per l’Africa giungendo nello Zanzibar, dove riuscì a stabilire rapporti commerciali con il sultano di quel paese. Dopo alcuni anni ritornò in patria ricco di esperienze, non ultima quella di aver digiunato parecchi giorni in seguito ad una malattia; fatto che gli suggerì l’idea di poter vivere digiunando”.

Fonte: VITA. *Emilio. La fama arrivò saltando i pasti* 08 de novembro de 2000. Disponível em <<http://ilrestodelcarlino.quotidiano.net/chan/27/31:1482019:/2000/11/08>>. Acesso em: 28 de maio de 2006.

⁷⁷ Notar a rixa entre o clero e os intelectuais italianos (o médico), após a tomada de Roma, a que se fará alusão adiante.

⁷⁸ O texto original traz o termo *Consigliere Comunale* que pode ser traduzido, segunda as funções exercidas pelo cargo, como vereador.

Cena II
Otávio, Beatriz e Teófilo, vestido de frade.

OTÁVIO

(Surpreso) Um frade?! Um frade?!

TEÓFILO

(Ajoelhando-se diante dele) Não, não, querido tio: é o seu sobrinho que vem pedir-lhe perdão...

OTÁVIO

(Soerguendo-se) Você, você – Teófilo – neste hábito sagrado?... Oh, meu Deus, meu Deus... *(tosse fortemente e cai prostrado no sofá)*

TEÓFILO

Tio Otávio... Tio Otávio... por caridade... *(à parte)* Se pelo menos tivesse feito o testamento...

BEATRIZ

Papai... Papai...

OTÁVIO

(Soerguendo-se no sofá) Nada, nada. Já passou. Foi a emoção, foi ver você vestido assim... Já percebo que deve ter aprontado umas das suas.

Assim você me mata. Mas não recebeu a minha carta dizendo que estou doente... gravemente doente... e... talvez com os dias contados...

TEÓFILO

(À parte) Antes fosse. *(em voz alta)* Não diga isso, titio, o senhor me mata *(com ar trágico)* de dor. Mas o que o senhor tem, qual é a doença?

OTÁVIO

(Atrapalhado) Que doença?... Não sei o que tenho realmente. Disso eu não entendo... Beatriz, Beatriz... aquela porta...

BEATRIZ

Mas tudo está fechado, papai!...

TEÓFILO

E a gente aqui se derretendo de calor...

OTÁVIO

Sei... vocês não acreditam na minha doença.

São jovens, robustos, fortes. Não acreditam em velhinhos como eu. Podem perguntar ao P^o Polônio...

Ele que todos os dias reza em minha intenção vinte Pais-nossos, vinte Ave-marias e vinte Glórias...

TEÓFILO

Amém!

OTÁVIO

O que você disse?

TEÓFILO

Nada, nada. Agora o senhor está melhor, não nos dê mais um susto desses...

Estou aqui e vou deixar o senhor bom.

OTÁVIO

Sim... sim... se você realmente se tornou um religioso: ... confortará a minha atribulada existência...

Mas será possível que o diabo virou santo?

TEÓFILO

Tio, agora vou lhe contar o que aconteceu... porque de frade só tenho o hábito...

OTÁVIO

O que está dizendo, desgraçado...?

TEÓFILO

Espere... primeiro me escute para depois julgar. Quando parti daqui para Roma, conheci um senhor no trem. Ele me pergunta aonde vou. “A Roma”, eu digo. – Para trabalhar, hein?, ele me pergunta – Claro – respondo eu. – Fique atento, meu jovem, ele me diz – porque Roma eu conheço, é a cidade dos ladrões. Roubaram o poder temporal do Papa⁷⁹, como roubam uma mala... Ah! Não sou nenhum franguinho⁸⁰ – eu digo – para me deixar enganar; hei de abrir os olhos, mas quanto a mim, não me fazem de bobo... sou malandro (*cantarolando*)⁸¹. Cante, cante – ele diz. Mas os ladrões cantam melhor que você. Então, cuidado, moço – Fique tranqüilo – respondo eu – de qualquer maneira obrigado pelo aviso.

Depois falamos disso e daquilo, até que adormeço, durmo feito uma pedra, tanto que, quando chego a Roma, o pessoal da ferrovia teve que me acordar. O trem estava parado havia meia-hora. Com muita pressa, pego a mala, desço, saio da estação e tomo um carro de praça⁸² até a casa do Sr. Tumenjoas⁸³ – o negociante ao qual o senhor me recomendou.

– Ah! Então o senhor é Teófilo Inocêncio⁸⁴ recomendado pelo meu amigo Otávio Palataluz⁸⁵?

– Ao seu dispor..

– Muito bem. – A partir de amanhã começa no meu estabelecimento. Vai cuidar das vendas. Não deixe que lhe passem a perna. Aqui em Roma há muitos ladrões.

– Um senhor já me disse isso no trem. Já sei bem.

– Tanto melhor. O senhor gostará de se lavar. Trouxe consigo umas roupas?

– Claro que sim. Três paletós, quatro coletes, quatro pares de calças, uma dúzia de camisas, duas dúzias de lenços, uma dúzia de cuecas, uma dúzia de pares de meias. E, enquanto lhe fazia o rol, vou abrir a mala... Santo Deus... a chave não entra na fechadura. Devo ter feito confusão na pressa de partir, penso eu – forço a fechadura... abro... e encontro...

⁷⁹ Fim do poder temporal do Papa e perda dos territórios pontifícios em 1870. Vide apêndice.

⁸⁰ O texto original traz a expressão “*non sono tanto merlo*”. Adaptado aqui para a expressão “*franguinho*” que, como na língua original, traz a idéia de uma pessoa inocente, ingênua. Atributos do pássaro merlo (*Turdus merula*).

⁸¹ Cantarola como cantarola o merlo, cujo canto incita o predador, neste caso o ladrão.

⁸² Carro de aluguel era uma espécie de táxi movido à força animal.

⁸³ No original, o autor criou sobrenomes que objetivavam tornar o personagem ainda mais cômico por meio de corruptelas de palavras postas juntas, como é o caso do personagem Sr. Tumistufi, “*tu mi stufi*”, em português “você me entedia”.

⁸⁴ Innocentini

⁸⁵ Palatallucci.

OTÁVIO e BEATRIZ

(*Juntos*) O quê?...

TEÓFILO

(*Com pesar*) Pedras, jornais velhos e esta carta... leia. (*dá a Otávio uma carta*)

OTÁVIO

(*Lendo*) Caro amigo. Disse a você para tomar cuidado com os ladrões e você não deu confiança. Para convencê-lo levo embora a sua mala e lhe deixo a minha como lembrança do meu aviso. Assinado: Tonho Paiasso Duspeleve.⁸⁶

TEÓFILO

O “paiasso” era eu e por pouco o seu amigo não me emprega, achando que eu era um imbecil. Por sorte, de tanto eu pedir, implorar, ele me aceitou.

OTÁVIO

Ainda bem...

TEÓFILO

“Ainda bem”, nada!! Escutem o resto...

Mas, a essa altura, eu estou com uma fome de leão.

OTÁVIO

Tem razão... Beatriz, vá preparar alguma coisa para Teófilo.

BEATRIZ

Vou indo. (*sai*).

⁸⁶ Toni Lestagamba, por extenso “Antonio delle gambe leste”, em português “*Antônio das pernas ágeis*”. O autor deu o nome de Toni ao personagem em analogia ao termo “toni” que em português se traduz por palhaço, do mesmo modo que o termo clown se traduz do mesmo jeito. No entanto, em italiano, *toni* se usa para o palhaço que se caracteriza por ser um palhaço mais sério, o dito dito “palhaço triste”; já *clown* é usado para designar aqueles palhaços que são mais bufões.

Cena III
Otávio e Teófilo

OTÁVIO

Enquanto Beatriz prepara, continue. Mas antes, uma pergunta. Quanto era o seu salário?

TEÓFILO

Então, o salário que ele me disse era de seis liras por dia, mas eu não ganhava mais de 4,33, porque 25 centavos iam, como me dizia o patrão, para pagar imposto⁸⁷, 20 para a sociedade que financiava o imóvel, outros 20 para cuidar das virgens abandonadas, 15 para a sociedade dos mendigos, 10 para órfãos com pais...

OTÁVIO

Como assim?

TEÓFILO

Quero dizer, dos pais órfãos... resumindo ganhava 4 liras e 33 centavos por dia. Agora o senhor sabe o que me acontece. Um dia entra na loja um senhor elegantíssimo, respeitado, um sujeito como o senhor, titio...

OTÁVIO

Obrigado.

TEÓFILO

Ele me faz botar abaixo toda a loja e depois escolhe uma corrente de ouro. Quanto? Eu disse 250 liras, mas com o desconto de 7,23%, que damos, fica em 236 liras e 37 centavos. Rapidamente ele conta as 236 liras.

OTÁVIO

E os 37 centavos?!

TEÓFILO

Claro... mais os 37 centavos, com uma diferença – querido tio – que somente os 37 centavos eram verdadeiros.

OTÁVIO

O quê?!

TEÓFILO

Isso mesmo... as 236 liras eram falsas, falsas mesmo, como a dentadura de Don Polonio e eu não percebi.

Quem percebeu foi o patrão. Foi o fim do mundo. Ele me xingou de tudo quanto era nome, falou que eu era um malandro, falsário, ladrão... as palavras mais doces foram seu grande imbecil, vou mandar prender você...

⁸⁷ No texto original, encontramos a expressão “ricchezza mobile” que é um imposto (como o ICMS).

Depois, mais calmo, me disse: Vou ter uma última atenção a você por respeito ao seu tio. Como salário você teria 233 liras, então me fez perder 236 e 37 centavos. Deixa pra lá as 3 liras e os 37 centavos. Eu fico com as 236 liras e você vai embora agora.

Saí como um gato molhado e desesperado porque no bolso tinha somente uns trocados. Paciência, volto para a casa do tio a pé e saí de Roma⁸⁸ para voltar para cá.

Durante o caminho um temporal me reduziu a um pobre coitado⁸⁹. Tremia de frio. O casaco estava toda ensopado de água... quando de repente vejo o corpo de um frade à beira da estrada. Vou até onde ele está, sacudo. Estava bêbado ou morto. Não sei. Tiro a sua roupa, visto. Jogo a minha no meio do mato... eis-me aqui.

OTÁVIO

(Que não tosse mais e devagar tirou os xales das costas) Ah, desgraçado, miserável... tirou as roupas de um assassinado?!

TEÓFILO

Assassinado?! Mas era eu o assassinado, assassinado pelo frio!

OTÁVIO

Mas você não acha – desgraçado – que o cadáver daquele frade será encontrado e que agora a justiça deve estar atrás dos seus rastros?

TEÓFILO

Mas não dizem que a justiça é cega?

OTÁVIO

Ah, ainda se faz de engraçadinho? Mas, você não pensa, infame, que encontrarão as suas roupas e, reconhecendo o crime, pensarão que foi você o autor.. e que talvez... talvez, enquanto falamos, a polícia esteja a caminho daqui para procurar você!...

(Escuta-se uma batida na porta)

TEÓFILO

Ai meu Deus!... Quem pode bater a esta hora?

OTÁVIO

(Tremendo, aproxima-se de uma janela da sala) Quem é?... O que estão querendo a esta hora?

VOZES (de dentro)

Abram em nome da lei!

⁸⁸ “Infilai le porte di Roma”, alusão às muralhas que cercavam a cidade.

⁸⁹ “*ad un Ecce Homo*” a expressão no original é mais forte, pois traz a imagem de Cristo flagelado no momento de ser apresentado por Pôncio Pilatos à multidão.

Cena IV
Os mesmos e Beatriz

BEATRIZ

(Entra correndo ofegante) Tio... tio⁹⁰! Estão dois guardas na porta!

OTÁVIO

Ah! Está vendo só, estão procurando você!...

BEATRIZ

Ele?! Ai, meu Deus!

TEÓFILO

Tio!... Beatriz!... por piedade me escondam, preciso que me escondam.

OTÁVIO

Mas onde? Desgraçado... vasculharão tudo!...

BEATRIZ

(Como quem tem uma idéia) Ah!!! Em um daqueles sacos de folhas...

OTÁVIO e TEÓFILO (juntos)

Sim... sim... rápido!... *(Teófilo é enfiado dentro de um saco e em cima Beatriz coloca um monte de folhas. Enquanto continuam a bater à porta).*

VOZES DE FORA

Abram... abram!... ou teremos de arrombar a porta!...

OTÁVIO

(Tremendo) Já vai... já vai! *(a Beatriz)* Mas não é possível deixar o saco no meio da sala. Iriam desconfiar logo.

BEATRIZ

É verdade, mas eu não tenho força para transportá-lo.

OTÁVIO

Vai empurrando...

TEÓFILO

(De dentro do saco) Mas eu posso cair...

BEATRIZ

Não, enquanto eu empurro... você pula!...

⁹⁰ Aqui foi detectada uma falha no texto original (vide anexos: texto original integral: p. 15), pois Beatriz é filha de Otávio e não sobrinha. Leia-se: "Papai... papai...!".

(Beatriz empurra e Teófilo pula, mas de vez em quando ele cai em cima da Beatriz e ela o segura, abraçando-o)

TEÓFILO

(Baixinho) Minha priminha adorada... poderia durar um pouquinho mais esta brincadeira...

BEATRIZ

(Rindo baixinho) Descarado!...

OTÁVIO

Deus do céu! Por caridade acabem logo com isso...

TEÓFILO

Tio! Mande embora logo aqueles lá... aqui dentro estou sufocado.

OTÁVIO

Fique quieto... miserável!...

Cena V
Otávio, Beatriz, Valentim e Pedro vestidos de policiais

(Valentim e Pedro pulam a janela que Otávio deixara aberta)

VALENTIM e PEDRO

Com quem o senhor falava agorinha mesmo?

OTÁVIO

(Como se continuasse a conversa) Miseráveis... quem ousa a perturbar... *(recomeça a tossir)* um pobre velho na beira da tumba e a esta hora ... o que vocês querem de mim, de um homem honesto? *(Tosse forte – dá-se conta de não ter mais os xales nas costas e os recoloca apressadamente e se joga no sofá como se estivesse acabado).*

VALENTIM e PEDRO

Não procuramos o senhor, pelo contrário, desculpe-nos por termos entrado deste modo. A justiça tem o direito de entrar pela janela quando a porta fica fechada. Nós procuramos um desconhecido que deve ter entrado sem ser percebido nesta casa.

OTÁVIO

(Sempre tossindo com dificuldade) Mas vocês se enganam. Nesta casa só estou eu e minha filha Beatriz, aquela ali *(indicando Beatriz)*.

VALENTIM e PEDRO

Pode ser, mas o dever nos impõe vasculhar o seu domicílio.

OTÁVIO

Fiquem a vontade, mas isto é uma arbitrariedade...

VALENTIM e PEDRO

Como? O senhor disse “arbitrariedade”? Tome cuidado que faremos um relatório de ocorrência às instâncias superiores desta palavra, que ofende dois funcionários públicos no serviço de suas funções...

TEÓFILO

(De dentro do saco) Au – au – au ...

VALENTIM e PEDRO

Quem falou?

OTÁVIO

(Assustado e irritado) Ué, ninguém... talvez o cachorro, que não conhece vocês...

BEATRIZ

(Que saíra pouco tempo atrás, volta ofegante) Papai, papai, acho que há ladrões no porão... ouvi uns barulhos...

VALENTIM e PEDRO

(Com ar triunfante e empunhando um revólver) Olhe só, tínhamos razão. Onde está escondido o malfeitor... onde?

BEATRIZ

Lá embaixo, lá embaixo, daquele lado *(os policiais saem pelo lado indicado e Beatriz os segue)*.

Cena VI
Otávio, Teófilo, logo depois Pe. Polônio

TEÓFILO

(Do sacco) Tio, tio, abra por um momento o sacco porque estou sufocado.

OTÁVIO

Mas fique quieto desgraçado – Então você quer acabar com todos nós?

TEÓFILO

Mas aqueles dois malfeitores não foram embora?

OTÁVIO

Você é um malfeitor e cale a boca, digo isso porque eles podem voltar...

Pe. POLÔNIO

(Entrando) Posso entrar?

OTÁVIO

(Tendo um sobressalto de susto) Ah! Que susto! É o senhor, Pe. Polônio... Fez bem em vir, quanto se desejava o senhor por aqui!

Pe. POLÔNIO

Verdade? Mas será que o senhor se sente ainda pior? Quer os santos confortos da religião?

OTÁVIO

Não, não, é ainda um pouco cedo para mim. Trata-se mais de salvar a alma de um danado que a minha...

Pe. POLÔNIO

De um danado?

TEÓFILO

(De dentro do sacco) Ó, tio... estou sufocado... estou sufocado...

Pe. POLÔNIO

(Olhando ao redor) Mas quem é que está sufocado? Quem falou...?

OTÁVIO

(Aproximando-se rapidamente do sacco) Seu canalha, quer parar com isso?

Pe. POLÔNIO

(À parte) O senhor Otávio fala sozinho? Entendo perfeitamente. Está com os dias contados. A doença é na cabeça. Mas tomara que dê tempo ao menos de ele deixar dinheiro para paróquia... para mim...

OTÁVIO

(A *Pe. Polônio*)... Então.... como dizia ao senhor...

TEÓFILO

(*De dentro do saco*)... Então me tiram daqui?

Pe. POLÔNIO

Mas de onde vem esta voz?

OTÁVIO

(A *Teófilo*) Canalha, ou fique quieto ou lhe dou umas porretadas.

Pe. POLÔNIO

(*Acreditando que a frase tinha sido dirigida a ele*) Eu, canalha?!... Até relevo, mas porretadas? Isso já é demais...

OTÁVIO

Perdoe-me Pe. Polônio! Eu não falava com o senhor... mas com...

Pe. POLÔNIO

Com quem então?

OTÁVIO

Com o cachorro, com o cachorro....

Pe. POLÔNIO

Ah, eu entendi mal.

TEÓFILO

(*Movendo-se dentro do saco*) Beatriz, corta, corta...

Pe. POLÔNIO

Mas aquele saco se move...

OTÁVIO

Não, não, reverendo, é o efeito do vento. (*A parte*) O desgraçado quer acabar comigo.

Pe. POLÔNIO

Escute, eu sou surdo mas enxergo de longe e *eppur si muove*⁹¹...

TEÓFILO

(*De dentro do saco*) Já dizia Galileu.

Pe. POLÔNIO

Alguém está falando aqui...

⁹¹ “Eppur si muove”, “e no entanto ela se move”, célebre frase de Galileu Galilei ao referir-se à Terra que os inquisidores queriam imóvel no centro do Universo.

OTÁVIO

Será o eco (*dizendo para si mesmo*)? Eu perco a cabeça com aquele infame.... (*Em voz alta*) Reverendo, reverendo, o senhor está enganado, ninguém falou, não.

Pe. POLÔNIO

Sim, eu sou um pouco surdo e pela voz devo ter me enganado. Mas quanto ao saco, asseguro-lhe que se move e... que até agora está se movendo. (*Olha fixamente o saco*)

OTÁVIO

(*De repente decidido*) É verdade, Pe. Polônio, o saco se move porque dentro está um...

Pe. POLÔNIO

Um... o quê!?

OTÁVIO

Um cachorro... é... um cachorro, o meu cachorro...

Pe. POLÔNIO

O seu cachorro?! Oh, pobre bicho...

TEÓFILO

(*De dentro do saco*) Bicho é você ... animal au-au-au...

OTÁVIO

(*Com voz baixa*) Menos mal que esse saco de ossos me obedece... (*Em voz alta*) Pe. Polônio eu tive que esconder naquele saco o meu cachorro porque os guardas...

Pe. POLÔNIO

(*Surpreso*) Os guardas? ... mas o que tem a ver os guardas com um cachorro?

OTÁVIO

(*Em voz baixa*) Meu Deus, mas o que me escapou! (*Em voz alta*) Sim, então, eu queria dizer que esta manhã, na praça, um cachorro mordeu a perna de um rapaz e acreditam que tenha sido o meu: e por isso os guardas querem levá-lo...

Pe. POLÔNIO

O rapaz?!

OTÁVIO

Não, o cachorro, porque dizem que pode estar com raiva...

Pe. POLÔNIO

Oh, coitadinho do cachorro...

TEÓFILO

(*De dentro do saco*) Oh! Coitadinho desse burro! Au-au-au, uh... uh, uh.

Cena VII
Teófilo, Pe. Polônio, Otávio e Beatriz

BEATRIZ

(Entrando correndo) Papai, Papai, me dá uma rolha... *(a Pe. Polônio)* Oh! O senhor me perdoe, não o tinha visto...

OTÁVIO

Uma rolha? O que pode ser agora? ... Mas vocês estão querendo me matar mesmo...

BEATRIZ

Papai, um dos guardas, andando pelo porão esbarrou na rolha do barril de vinho, a rolha escapou e agora vaza vinho por toda a dispensa....

TEÓFILO

(De dentro do saco) Muito bem!... au – au – au

OTÁVIO

(Atirando os xales contra o saco) Animal...

Pe. POLÔNIO

Não, não, coitadinho do bicho...

BEATRIZ

Quem, bicho?... Meu primo...

OTÁVIO

(Falando baixo para Beatriz) Fique quieta você também, desgraçada e vá tampar o barril....

BEATRIZ

Mas com o quê?

OTÁVIO

Vá comprar uma rolha nova.

BEATRIZ

Ah sim! A esta hora que tudo está fechado?

Pe. POLÔNIO

Senhorita, procure no meio daquelas folhas para ver se encontra um sabugo de milho.

TEÓFILO

(Esticando um braço de dentro do saco) Eis um aqui, Beatriz...

OTÁVIO

(Falando baixo) Ah! Assassino...

BEATRIZ

(Pegando o objeto) Muito bem meu priminho...

Pe. POLÔNIO

Muito bem?! Quem?!

BEATRIZ

Eu disse muito bem? Ah! Sim, eu disse ao cachorro, porque ...

Pe. POLÔNIO

Por quê?

BEATRIZ

(Com pressa⁹²) Porque ele me deu um sabugo de milho para eu usar como rolha...

Pe. POLCÔNIO

O cachorro?! O cachorro?! Mas que confusão é essa? Os guardas, o cachorro dentro do saco, sabugo de milho! Nesse angu tem caroço! *(Ouvem-se rumores de dentro)*

OTÁVIO

Ah! Reverendo, esconda-se por caridade: os guardas estão voltando...

Pe. POLÔNIO

Eu me esconder? Por quê? O que eu tenho a ver com eles, com a justiça?

OTÁVIO

Sim, é que... que... o meu cachorro não fez nada, mas os guardas querem prendê-lo...

⁹² No original a expressão é “*con pressa*”. A palavra italiana “*pressa*” é sinônimo da palavra “*fretta*”, ambas significam “com pressa”. No entanto, a primeira é de uso raro e dialetal.

Cena VIII
Pe. Polônio, Otávio, Teófilo, Valentim e Pedro

VALENTIM e PEDRO

(Indicando o Pe. Polônio) Ah! Eis o assassino vestido de padre... o senhor está preso *(Vão em direção a Pe. Polônio para algemá-lo)*

OTÁVIO

Parados, parados, não é ele.

Pe. POLÔNIO

Eu... eu, vestido de padre? Mas se sou o pároco desta cidade... Pe. Polônio, no mundo Crescitelli.

VALENTIM

O senhor é o digníssimo Pe. Polônio Crescitelli? Perdoe-me o erro, pensamos que o senhor fosse o falso padre...

Pe. POLÔNIO

Vocês procuram um falso padre?

PEDRO

Isso mesmo e provavelmente entrou aqui...

OTÁVIO

Não é verdade. Aqui entrou apenas o Pe. Polônio...

VALENTIM

Está bem, está bem, o senhor não se altere. Nós contaremos tudo aos nossos superiores e, se for o caso, retornaremos *(saem)*.

Pe. POLÔNIO

Agora me parece que vocês podem tirar o cachorro de dentro do saco. Se vocês quiserem posso tirá-lo...

OTÁVIO

Não, por caridade. Ele pode morder o senhor...

Pe. POLÔNIO

Mas se me conhece há tantos anos... *(Teófilo por um buraco do saco põe a mão e joga a roupa de frade me cima de Pe. Polônio)*.

Pe. POLÔNIO

(Assustado) Vai deitar... vai deitar...

OTÁVIO

(Rindo) Eu disse para o senhor que era perigoso...

Pe. POLÔNIO

Ah, eu acredito que vocês fariam bem se mandarem matá-lo....

TEÓFILO

(De dentro do saco) Imbecil!

Pe. POLÔNIO

Quem falou, senhor Otávio? Já passou do limite. Eu, um imbecil? Se o senhor está louco deve internar-se em um manicômio.

OTÁVIO

Mas Pe. Polônio, o senhor me ofende...

TEÓFILO

(Ri)

Pe. POLÔNIO

Agora o senhor ainda faz pouco disso... é uma vergonha!

OTÁVIO

Eu, rindo?!

TEÓFILO

(De dentro do saco) Pobre idiota...

Pe. POLÔNIO

(A Otávio) Idiota é o senhor...

OTÁVIO

Mas Pe. Polônio, o senhor está brincando...

Pe. POLÔNIO

Eu não estou brincando não...

OTÁVIO

E por que o senhor me chama de idiota?

Pe. POLÔNIO

Porque o senhor provocou...

OTÁVIO

Eu?! Mas o senhor... *(tampando a boca)*... agora estava para lhe dizer...

Pe. POLÔNIO

Diga, Diga... o que eu sou?

TEÓFILO

(De dentro do saco) Um enorme de um burro...

Pe. POLÔNIO

Muito bem, insulto em cima de insulto.

OTÁVIO

Oh meu Deus! Mas agora eu não entendo mais nada. Não sinto mais nenhuma doença, mas sinto que estou perdendo a cabeça. Que calor, estou derretendo! *(Abre uma janela e se abana fazendo vento)*. *(Nesse meio tempo Teófilo sai do saco, Pe. Polônio dá um passo para trás surpreso, gostaria de falar, mas não consegue)*.

TEÓFILO

Ah, finalmente Edmundo Dantes,⁹³ você está livre. E agora só me falta o bote salva-vidas.

⁹³ Na versão italiana *Edmundo Dantes*. Alusão ao personagem Edmond Dantes, de *O Conde de Monte Cristo*, a clássica obra de Alexandre Dumas que narra a história de um jovem inocente que erroneamente, mas deliberadamente, é preso, e de sua brilhante estratégia para se vingar daqueles que o traíram. Teófilo age do mesmo modo que Edmond Dantes ao esperar o momento propício para dar o bote.

Última cena
Beatriz, Otávio, Pe. Polônio, Teófilo, Valentim e Pedro sem uniforme

VALENTIM e PEDRO

(A Teófilo) Ah, finalmente temos você em nosso poder...

OTÁVIO

(Na janela, assustado) Ah! Traíram a todos nós: estamos perdidos... (Valentino, Pedro e Teófilo caem na risada).

OTÁVIO

(Surpreso aproxima-se dos dois supostos guardas) Mas quem eu vejo? Valentim... Pedro! Mas vocês não eram dois guardas há pouco tempo atrás? O que é esta brincadeira de mau gosto?

VALENTIM

Não se zangue. Sabíamos da chegada do seu sobrinho e combinamos uma farsa...

OTÁVIO

Uma farsa? Vocês chamam isso de farsa? Isso poderia ter me matado, um pobre enfermo na beira...

PEDRO

...da tumba. Já conhecemos a frase, mas sabemos também que o senhor é um doente imaginário, tanto é verdade, que há duas horas o senhor não tosse; jogou os xales de lado e agora estava lá com a janela aberta e tomar a fresca. (Nesse meio tempo entra Beatriz sorridente)

TEÓFILO

E eu sei perfeitamente, que até quando tivesse na cabeça a idéia fixa de acreditar-se doente, não teria nunca consentido em se separar de Beatriz... que faz ... mais companhia a mim que ao senhor.

OTÁVIO

Como eu não sou doente? Mas diga a eles, Pe. Polônio, meu venerado confessor.

Pe. POLÔNIO

Mas que doente, que nada, se o senhor está ótimo!

OTÁVIO

Pois sim! “Ótimo”, dizem vocês. (Em direção a Pedro e Valentino) E aquele hábito de frade e a história do homem assassinado?...

PEDRO

O assassinado... foi uma criação inspirada nas páginas policiais... e o hábito seria interessante devolvê-lo a Pe. Polônio...

Pe. POLÔNIO

A mim?

PEDRO

Devo dizer ao senhor... Quem me emprestou foi um ajudante seu, Pe. Polônio.

Pe. POLÔNIO

(Rindo) Ah, espertinhos vocês prepararam bem a história... e merecem um prêmio.

OTÁVIO

Até um prêmio?

Pe. POLÔNIO

Com certeza, porque graças a eles, o senhor está curado.

TEÓFILO

(Pegando Beatriz pela mão) Meu tio, o senhor perdeu uma doença... e eu encontrei uma esposa. Deixa que ela fique comigo?

OTÁVIO

Seja feita a vossa vontade⁹⁴, seus travessos.

(Pe. Polônio, Valentim e Pedro) Amém.

FIM

⁹⁴ Nitidamente uma sátira religiosa. Temos o uso de uma expressão usada do "Pai-Nosso".

Considerações Finais

O grande objetivo deste trabalho é trazer para o público brasileiro mais uma obra da literatura da imigração italiana em São Paulo, seja pelo ineditismo, seja pela versão para o português. Obra que permaneceu durante anos esquecida na Biblioteca Mario de Andrade, inicialmente estudada pelo Prof^o Pedro Garcez Ghirardi, nem mesmo tínhamos notícias sobre ela se não fosse a doação feita à biblioteca pelo Dr^o Luiz Bianchi Bertoldi, ou seja, graças a essa doação talvez nunca soubéssemos nem mesmo da existência de Giuseppe Salerio. E assim a história da literatura do imigrante estaria mais pobre.

No prefácio de sua obra, Salerio já anuncia que não desejava escrever nenhuma obra de arte, já que escreveu a obra em momentos de ócio, era dentista de profissão. O estudo da sua obra vem ao encontro dos estudos da literatura de imigração italiana, uma vez que confirma as atividades artísticas do imigrante em São Paulo em busca de uma identidade italiana em terras estrangeiras. Essa identidade se manifesta no uso da língua italiana como elo entre Brasil e Itália.

Do mesmo modo que Salerio fez parte como autor do movimento teatral da imigração italiana, também ocupou seus assentos nos espetáculos como espectador. Seu consultório estava na mesma avenida, a São João, que o teatro Politeama. Teatro que representou um dos marcos na história da arte cênica em São Paulo⁹⁵. Nesse teatro foram representadas muitas peças dos autores que consideramos formadores de Giuseppe Salerio:

Com a Companhia Italiana Tiozzo & Cuneo, foi reaberto o Politeama no dia 8 de maio [de 1897], representando o drama de Sardou, *Tosca*, tendo no papel principal Zaïra Tiozzo, que as platéias de São Paulo conheciam de sobejo. Na noite seguinte, ao representar *Frinè*, a artista de tal maneira entusiasmou o público, que este a chamou à cena por seis vezes. Os grandes sucessos dessa atriz repetiram-se, ainda, quando da apresentação dos dramas *Il Fornaretto de Venezia*, *Romeu e Julieta*, *A Órfã de Venezia*, *Otelo*, e outros.⁹⁶

Para Salerio, ter a sua comédia encenada nos palcos desse teatro tão importante da época, era algo de se orgulhar. E por isso, ele faz referência ao Politeama no prefácio: “*Il bozzetto L’ammalato per forza fu già rappresentato per ben due volte sulle scene del Politeama di S. Paolo (...)*”. Enfim, a menção ao aclamado teatro traz muita credibilidade à obra do autor. Obra essa tem agora sua versão em português.

A tradução de um texto literário já é por si só uma contribuição à cultura nacional: a transposição de textos de uma língua estrangeira para a língua materna de uma nação significa facilitar o acesso de muitas pessoas que não dominam o idioma, no caso o italiano, ao texto literário. O tradutor coopera para “*a comunicação transcultural, quer dizer, a comunicação que penetra em fronteiras culturais e lingüísticas de pessoa de culturas diferentes*”⁹⁷. Para esta obra, a tradução não significará somente uma versão em português, significará um registro acadêmico. O fato é que, como já se mencionou, agora a obra terá seu lugar junto a tantas outras obras da imigração estudadas e documentadas.

⁹⁵ Vide anexos, p. 101.

⁹⁶ AMARAL, Antônio Barreto do. *História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal*. p. 209 e 210.

⁹⁷ VERMEER, Hans J. *Esboço de uma teoria da tradução*. Edições Asa, Porto, 1986.

Não foi possível apurar as datas de nascimento e morte do autor, a despeito das inúmeras tentativas engendradas pelo pesquisador [na Funerária do Município de São Paulo e no Arquivo Histórico Municipal]. O trabalho de pesquisa continuará a ser feito para que se possa ter uma biografia mais precisa. Por enquanto, podemos nos contentar com as informações autobiográficas em seu monólogo *Otello*. Nem mesmo Natale Belli, um cronista dos primeiros jornalistas italianos, registrou a morte de Salerio, “a quem dedica elogiosos comentários em 1923”⁹⁸

O sentido do meu trabalho é contribuir para enriquecimento da cultura brasileira, trazendo à luz uma peça de teatro, escrita originalmente em italiano, traduzida para a língua portuguesa. O tradutor põe idéias em circulação, como por exemplo, as peças de Henrik Ibsen, autor dinamarquês, que quando traduzido para as mais variadas línguas, teve as mesmas encenadas e publicadas quase que simultaneamente em toda Europa, além disso, suas idéias anarquistas repercutiram por todo o mundo.

Finalmente, vale a pena ressaltar que não é uma tradução de uma comédia qualquer, pois é uma comédia símbolo de uma época. E como todo símbolo, a peça encerra em si mesma significados que vão para do visível, do tátil e do compreensível. *Un ammalato per forza* é uma peça de um imigrante para imigrantes, portanto hoje temos o privilégio de, por meio dela, adentrar o imaginário daquelas pessoas que iam às arenas, teatros e galpões para poder aliviar um pouco a dura realidade imigrante na qual estavam inseridos. Podemos agora nos unir a eles e compartilhar os risos e os momentos de alegria, visto que a peça tem um humor atemporal e a sua singeleza nos pede para que nos despojemos um pouco da dura realidade em que nós descendentes ou não daqueles imigrantes italianos continuamos a viver.

⁹⁸ GHIRARDI, Pedro. Garcez . Um comediógrafo veneziano na São Paulo de 1900: notas sobre o teatro de Giuseppe Salerio. In: Antônio Suliani. (Org.). *Emias e Carisma*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, v. , p. 911-918.

Bibliografia

Do autor

SALERIO, Giuseppe, *Un ammalato per forza e il monologo Otello*. São Paulo, Riedel & Lemmi, 1900.

Sobre o autor

GHIRARDI, Pedro Garcez. *Escritores de língua italiana em São Paulo (1890-1929): contribuição ao reexame de uma presença no Brasil*. Dissertação datilografada, FFLCH-USP, 1982.

_____. Um comediógrafo veneziano na São Paulo de 1900: notas sobre o teatro de Giuseppe Salerio. In: SULIANI, Antônio (Org.). *Etnias e Carisma*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

Imigração Italiana: literatura e cultura

BELLI, Natale. *Giornalismo italiano in Brasile*. São Paulo, 1923.

CAPRARA, Loredana. *Cultura e língua italiana nas músicas populares dos séculos XIX e XX*. São Paulo: Humanitas - FFLCH/USP, 1997.

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1981.

GHIRARDI, Pedro Garcez. *Escritores de língua italiana em São Paulo (1890-1929): contribuição ao reexame de uma presença no Brasil*. São Paulo, FFLCH-USP, 1985.

_____. *Imigração da palavra: escritores de língua italiana no Brasil*. Porto Alegre, EST Edições, 1994.

GIOVANETTI, Bruno. *Artistas italianos nas praças de São Paulo*. São Paulo: Consulado Geral da Itália, 1992.

LEITE, Aureliano, *Subsídios para a História da Civilização Paulista*, São Paulo, Saraiva, 1954,

OLIVEIRA, Berenice Albuquerque R. Ruggiero Jaccobi: *Presença italiana no teatro brasileiro*. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Arte da USP. São Paulo: 2000.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro: 1895 – 1964*. São Paulo, Quíron; Brasília, INL (MEC), 1976.

TRENTO, Ângelo. *Os italianos no Brasil = Gli italiani in Brasile*. São Paulo, Prêmio, 2000

VARGAS, Maria Thereza (coord). *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

Teatro e Literatura na Itália: história e crítica

APOLLONIO, Mario. *Commedia italiana: raccolta di commedie da Cielo d'Alcamo a Goldoni*. S.l.: Bompiani, 1947.

ASTORINO, Cláudia Maria. A viagem como símbolo de prestígio na Trilogia de Villeggiatura de Carlo Goldoni. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 2001.

BIZZARI, Edoardo. Mirandolina. In: GOLDONI, Carlo; MAGALDI, Sabato (org.) *Mirandolina*. São Paulo: Brasiliense, sd, 5 v., p. V-XVII.

CESERANI, Remo; DE FEDERICIS, Lidia. *Il materiale e l'immaginario: laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico*. Volume sexto: "La crisi dell'antico regime; Riforme e rivoluzioni". Toino, Loescher, 1997.

DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Milão: Feltrinelli, 1982.

FERRONI, Giulio. *Storia della letteratura italiana*. Milão: Einaudi, 1991.

GOLDONI, Carlo. *Memorie*. Turim: Einaudi, 1993.

_____. *Storia del mio teatro*. Milão: Rizzoli, 1993.

_____. *Tutte le opere*. Turim: Einaudi, 1995.

MELDOLESI, Claudio; TAVIANI, Ferdinando. *Teatro e spettacolo nel primo ottocento*. Roma-Bari, 1995.

MIRANDA, José da Costa. *O teatro de Carlo Goldoni em Portugal (século XVIII)*. Coimbra: EIP, 1974.

NICASTRO, Guido. *Goldoni e il teatro del secondo Settecento*. Roma-Bari: Laterza, c1974.

PASSÒ, Luigi (a cura di). *Teatro del seicento*. Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1956.

RHO, Edmondo. *La missione teatrale di Carlo Goldoni, storia del teatro goldoniano*. Roma-Bari: Laterza, 1936.

SALINARI & RICCI. *Storia della letteratura italiana*. 3ª. Ed., Roma-Bari: Laterza, 1992.

SILVEIRA, Miroel. *Goldoni na França*. São Paulo: Sociedade Imprensa Pannartz, 1981.

Teatro e Literatura no Brasil: história e crítica

AMARAL, Antônio Barreto do. *História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal*. São Paulo: Governo do Estado, 1979.

BOSI, Alfredo. *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.

_____ et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CASTELLO, José Aderaldo. *Movimento academicista no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1975.

FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

_____. *O teatro realista no Brasil, 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875 – 1974)*. 2ª Edição. São Paulo, Editora Senac, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1960.

Tradução, terminologia, lingüística

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 4ª Edição. São Paulo, Editora Ática, 2003.

CAMPOS, Geir. *Tradução e ruído na comunicação teatral*. São Paulo, Editora Álamó, 1982.

DE MAURO, Túlio. *Storia linguistica dell'Italia unita*. Roma-Bari| Laterza, 1986.

FOLENA, Gianfranco. *L'italiano in Europa: esperenze linguistiche del Settecento*. Turim: Einaudi, 1993

VERMEER, Hans J. *Esboço de uma teoria da tradução*. Edições Asa, Porto, 1986.

Dicionários

CINTI, Décio. *Dizionario dei sinonimi e dei contrari*. Nuova Edizione. Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1979. 1 v.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Século XXI*. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Lexicon, 1999. CD-ROM.

ZINGARELLI, Nicola. *Lo Zingarelli Vocabolario della Lingua Italiana*. Terzo Millennio. Bologna: Zanichelli, 2001. 1 v.

Reproduções fotográficas

INSTITUTO MOREIRA SALES. *Cadernos de Fotografia Brasileira: São Paulo 450 Anos*. Edição Comemorativa. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2004.

Apêndices

- *A imigração italiana para a América*

Nos primeiros anos do século XX, a imigração italiana se acentuou por uma razão menos fatalista que a primeira. Começou-se a emigrar não mais pela vida miserável, mas sim em busca de melhor sorte, ou seja, a miséria absoluta deixava de ser a principal causa. Isto nos faz supor que talvez nesse momento a situação sócio-econômica já estivesse um pouco menos árdua, mas que, no entanto, suscitasse a vontade de emigrar por se observar a prosperidade daqueles que já fora da península itálica experimentaram. Para melhor localizarmos no tempo, quando falamos de um primeiro momento, referimo-nos às últimas décadas do século XIX; e a um segundo momento aos primeiros anos do século seguinte.

Para se chegar a isso, há de se pensar em uma história da imigração italiana em dois momentos, basta observar os dados numéricos disponíveis. Miroel Silveira nos atesta que nos fins do século passado, a idéia de emigrar se tornou obsessiva, seria a salvação para todos. A primeira massa imigratória se dirigiu “para os Estados Unidos, depois Argentina, depois ao Brasil”⁹⁹. Também se observou uma forte corrente emigratória italiana para outros territórios europeus e para a África.

A nova idéia fixa de imigrar para a América, ou seja, a de obter melhor sorte, agora se verifica pelo aumento exponencial do número de imigrantes que no continente desembarcam. Isso equivale a dizer que, se nos primeiros anos da emigração os números eram modestos milhares, nos anos seguintes já se falava em milhões “entre 1901 a 1913 emigraram 8.000.000 de italianos, sendo 4.711.000 para a América, dos quais 3.374.000 provenientes de regiões meridionais”¹⁰⁰. Deste montante, neste mesmo período, vieram para o Brasil 3,08%¹⁰¹, a grande maioria era composta por meridionais.

A tão sonhada melhor sorte na América se efetivava, evidentemente, para alguns, sobretudo para aqueles que se atinham ao trabalho rural e rumavam maquinalmente para a meta da prosperidade. Muitos daqueles que se encontravam no continente americano, mandavam remessas em dinheiro para os seus que ficaram na Itália. Era comum que alguns imigrantes decidissem retornar à sua terra natal, seja para rever os seus familiares, seja para verificar o bom uso do dinheiro remetido. Vale dizer que esses afortunados renovavam as esperanças, naqueles que ali na Itália tinham permanecido, de uma vida melhor. Logo mais, a emigração se tornaria ato habitual na península italiana.

- *A estruturação do Estado Italiano e a Igreja*

As determinações do Congresso de Viena (1814-1815) que assinalaram a divisão da Itália em sete Estados submetidos parcialmente à ocupação austríaca: ao norte, o Reino Sardo-Piemontês, governado pela dinastia de Sabóia e o reino da Lombardia, cedido à Áustria; ao centro, e os ducados de Toscana, Parma e Modena, também governados por austríacos; ao sul, o reino de Nápoles ou das Duas Sicílias, governado pelos Bourbons. Porém, o ano de 1848 foi marcado por um período de grandes agitações na

⁹⁹ SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*. p 11

¹⁰⁰ SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*. p 11

¹⁰¹ *Ibidem*.

Europa como um todo. Em abril, o rei Carlos Alberto, do Piemonte-Sardenha, líder do movimento de unificação da península itálica, declarou guerra à Áustria (que apoiava o Estado Pontifício). Pio IX, diante do conflito, declarou-se neutro, pois não ousava contraditar os patriotas italianos nem queria magoar a Áustria católica. Todavia, a sua atitude provocou a ira dos nacionalistas italianos que cercaram o palácio do Quirinal, onde morava o Pontífice, e o ameaçaram seriamente. Para salvar-se, Pio IX, dissimulado sob outros trajes, fugiu para Gaeta no Reino de Nápoles. Pio IX pediu ajuda à França e à Áustria, foi atendido e em julho de 1849 foi proclamada novamente a soberania pontifícia, o Papa voltou para a capital em 1850. As tropas francesas e austríacas permaneceram no local a fim de deter qualquer outra tentativa de invasão. Os patriotas se concentravam no Reino de Piemonte-Sardenha e afirmavam que o poder temporal deveria ser independente do espiritual.

O que se viu até 1870 foram várias jogadas políticas e aí se sobressai a genialidade do Primeiro Ministro do Reino Piemonte-Sardenha, Camillo Cavour que iniciou a expulsão dos austríacos, para tanto pediu ajuda ao Imperador da França, Napoleão III, considerados pelos seus contemporâneos um sonhador e aventureiro. Mesmo a França tendo se unida à Áustria anos antes para a defesa dos Estados Pontíficos, Napoleão III não só apoiou essa empreitada como também foi fundamental a retirada das tropas de Roma alegando que necessitava das mesmas, uma vez que a França havia declarado guerra à Prússia. Pio IX, destituído de apoio, resolveu formar o exército dos “zuavos pontifícios”, voluntários (em parte estrangeiros), comandados pelo general La Moricière. Este exército, improvisado e despreparado, foi vencido em Castelfidardo (18/09/1860), de modo que Vittorio Emanuele II do Piemonte ocupou novas províncias pontifícias e foi proclamado “Rei da Itália” aos 27 de março 1861, com sua capital em Florença. No sul da Península, Giuseppe Garibaldi após derrubar o rei de Nápoles, fundou a República Napolitana, e anunciou a marcha sobre Roma.

Em 1861, portanto, o Estado Pontifício via-se despojado de dois terços dos seus territórios, reduzido a Roma e à parte mais antiga do Patrimônio de São Pedro, praticamente impossibilitado de subsistir em virtude do esgotamento financeiro. Cavour reivindicava Roma como capital da Itália; prometia aos católicos respeito à autonomia espiritual da Santa Sé; antes, afirmava que o Papa exerceria sua ação pastoral com mais liberdade e eficácia, porque, renunciando ao poder temporal, teria contribuído para a pacificação da Itália. Nos anos seguintes, o Piemonte fez várias propostas ao Papa, incitando-o a ceder o resto dos seus Estados. E finalmente, as tropas de Pio IX capitularam aos 20 de setembro de 1870: o poder temporal do Papa assim caía. Em junho de 1871 Vittorio Emanuele estabeleceu sua residência no Quirinal, onde outrora haviam morado os Papas, ficando o Pontífice no Vaticano.

- *O Teatro Politeama*¹⁰²

“O Vale do Anhangabaú ganhou um novo significado sócio-cultural, no sentido destas considerações, com a construção do teatro Politeama [, no domingo, 21 de fevereiro de 1892¹⁰³]. Esse teatro era, como edifício, um grande barracão [, de forma circular, construído em madeira¹⁰⁴] e coberto de zinco, com pequena porta de acesso na Rua São João [nº 23]¹⁰⁵, à altura da Avenida Anhangabaú, outra larga, de serviço, na Rua Formosa, mas os cronistas afirmam ter sido a mais praticável casa de espetáculos de São Paulo. Com ótima acústica, situado em grande área, favorecia enormemente o transporte e o manejo dos cenários e dos guarda-roupas dos grandes conjuntos. O Politeama transformou-se numa instituição caracteristicamente paulistana. Durante muitos anos deu abrigo aos mais diversos gêneros de espetáculos, a cafés-concerto, a circo, foi palco de grandes companhias estrangeiras de todos os gêneros, dramático, lírico e de opereta. Lá representaram Sarah Bernhardt e Maria Guerreiro. Artistas volantes, cançonetistas, ilusionistas, acrobatas, cômicos, malabaristas, etc. ali se apresentavam quando passavam por São Paulo dentro do circuito artístico Rio, São Paulo, Montevideo e Buenos Aires”.¹⁰⁶

BISPO, Antonio Alexandre, in “EDIFÍCIOS E ESPAÇOS DE SIGNIFICADO SÓCIO-CULTURAL PROFANO DA ANTIGA URBE” (1970) Publicado parcialmente em *Brasil-Europa & Musicologia*, ed. H. Hülskath, Köln: ISMPS e.V. 1999, 57-74.)

¹⁰² Cf. Fig.4

¹⁰³ AMARAL, Antônio Barreto do. *História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal*. p. 208.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Conforme impresso na página de rosto do livro *Un ammalato per forza*, Giuseppe Salerio trabalhava em seu consultório a poucos metros dali, no nº 16.

¹⁰⁶ O teatro foi destruído por um incêndio, em 1914.

- *Texto integral da comédia “Un ammalato per forza”, de Giuseppe Salerio*



Doação d o.....
Dr. Luiz Bianchi Betoldi.....
Residencia _____ Capital.....



Dr. Giuseppe Salerio

José Salerio
Cirurgião Dentista
Ladeira de S. João N. 16
S. PAULO

Dr. Giuseppe Salerio

UN AMMALATO PER FORZA

scherzo comico in 1 atto

ed il monologo **OTELLO**

AVVISO

I diritti di riproduzione, traduzione e rappresentazione di questo lavoro sono riservati per tutti i paesi dell'America e esteri, riservandosi il diritto l'Autore di agire contro i contravventori in forma di legge.

L'Autore

PREFAZIONE

Ai lettori,

Non è il primo lavorodrammatico che senza nessuna pretesa scrivo...

Il bozzetto *L'ammalato per forza* fu già rappresentato per ben due volte sulle scene del Politeama di S. Paolo, e il pubblico serio credo mi avrà giudicato. È una farsa di genere moderno, scritta nelle ore di ozio e senza pretesa di dare alla luce un lavoro letterario, né drammatico.

Cheché ne dicano, pensai di far stampare questo mio lavoretto assieme al mio monologo *Otello*; perché il pubblico leggendolo possa farsi un'idea di quanto ho scritto e dato alle scene. Come ho sempre detto, scrivo senza pretese di essere né un Marengo, né un Sardou. Scrivo e scrissi sempre incoraggiato a scrivere da Capi Comici di fama, e artisti di grido, come spero di essere incoraggiato, e compatito dai benigni lettori.

Dr. Giuseppe Salerio

Personaggi

OTTAVIO	vecchio possidente
BEATRICE	figlia di Ottavio
TEOFILO	nipote di Ottavio
POLONIO	parroco
VALENTINO e PIETRO	studenti, amici di Teofilo

L'azione si svolge in una campagna della Toscana.

ATTO UNICO

La scena rappresenta la sala terrena di un rustico. Dalla portea comune si vede lo sfondo di un giardino. Finestre e porte ermeticamente chiuse.

Sul davanti un sofà vecchio a sdraio. Nel fondo attrezzi di campagna e dei sacchi. Annotta.

SCENA I

Ottavio poi Beatrice

OTTAVIO

(Coperto di scialli e sdraiato sul sofà) Beatrice *(tossisce)* Beatrice... Beatrice ... *(continua a tossire)*.

BEATRICE

(Entra correndo) Eccomi, eccomi, babbo. Cosa vuoi? Del brodo, del ghiaccio, un po' di tiglio bollente?...

OTTAVIO

(Che tratto, tratto parlando tossisce) Non, no: non ho bisogno di nulla... ma chiudi soltanto la porta, per amor di Dio, che mi viene tutta l'aria addosso *(Beatrice eseguisce)*. Volevo sapere se la posta è venuta...

BEATRICE

No, babbo.

OTTAVIO

No?! Dunque nessuna nuova di quello scapestrato di mio nipote...

BEATRICE

(Sospirando)... No...

OTTAVIO

Ah! Sospiri eh!

BEATRICE

(Confusa) No... cioè... sì... sospiro per te, che pensi sempre a lui e ti crucci...

OTTAVIO

(Continuando a tossire) Mi cruccio... mi cruccio... Sfido io. È l'unico ricordo della mia povera sorella e poi... e poi...

BEATRICE

(Con premura) E poi!

OTTAVIO

E poi?... e poi, che se seguito di questo passo, fra te e lui mi manderete all'altro mondo (*tosse forte*)...

BEATRICE

Babbo, babbo. Ma se il medico dice che non hai nulla – una semplice infreddatura. Non ti mettere in teste di essere malato...

OTTAVIO

Già... adesso sarò io a fingere d'essere malato!...

BEATRICE

No: ma l'appetito lo hai. Oggi a pranzo bene o male hai mangiato tre bistecche, mezzo polo, sette uova...

OTTAVIO

Mangiato... mangiato... Lo faccio per forza, per vedere di guarire. Dovrei fare forse il Succo? Ma già ha ragione Don Polonio. Quel dottore è un asino. Non per niente l'hanno nominato Consigliere Comunale. Povero paese in che mani è capitato. Sai adesso che salassi (*tossisce forte*).

(Si suona fortemente il campanello)

BEATRICE

Ih! Che suonata. E chi può essere a quest'ora?

OTTAVIO

Chi vuoi che sia? Don Polonio di certo.

Avrà bevuto più del solito il reverendo e si sarà attaccato al campanello, come al bicchiere. Va, va, corri ad aprire (*Beatrice esce... poco dopo si ode un piccolo grido subito soffocato*)

SCENA II
Ottavio, Beatrice e Teofilo, travestito de frate

OTTAVIO

(Sorpreso) Un frate, un frate?!

TEOFILO

(Inginocchiandosi dinanzi a lui) No, no caro zio: è vostro nipote che viene a domandarvi perdono...

OTTAVIO

(Rialzandosi) Tu, tu – Teofilo – in queste sante spoglie?... Oh Dio... Dio... *(tossisce fortemente e cade spossato sul sofà)*

TEOFILO

Zio Ottavio... Zio Ottavio... per carità... *(a parte)* Almeno avesse fatto il testamento...

BEATRICE

Babbo... babbo...

OTTAVIO

(Rialzandosi) Nulla, nulla. Ora è passato. L'emozione, il vederti vestito così... Già capisco ne avrai fatta qualcuna delle tue.

Tu vuoi uccidermi. Ma non te l'ho scritto, che sono malato... malato gravemente... forse ho i giorni contati...

TEOFILO

(A parte) Così fosse... *(a voce alta)* Non lo dite zio, mi ucciderete *(con aria tragica)* dal dolore. Ma cosa avete, che malattia?

OTTAVIO

(Imbroglia) Che malattia?... Non so veramente. Ion non me ne intendo... Beatrice, Beatrice... quella porta...

BEATRICE

Ma se è tutto chiuso, babbo!...

TEOFILO

E si scoppia dal caldo...

OTTAVIO

Già, voialtri non credete al mio male.

Siete giovani, robusti, forti e non credete ai poveri vecchi come me. Domandalo a Don Polonio...

Lui lo sa, che tutti i giorni recita per me venti pater, venti avemaria e venti gloria...

TEOFILO

Amen!

OTTAVIO

Cosa hai detto?

TEOFILO

Nulla, nulla. Ora state meglio non ci fate più prendere di queste paure...
Sono qui io e vi guarirò.

OTTAVIO

Si... si... se sei davvero diventato un religioso... conforterai la mia travagliata esistenza...
Ma è mai possibile, che il diavolo su sia fatto santo...

TEOFILO

Zio, ora vi racconterò come è andata la cosa... perché di frate non ho veramente che l'abito...

OTTAVIO

Cosa dici, mai, sciagurato...

TEOFILO

Aspettate... ascoltate e poi mi giudicherete. Quando partii da qui per Roma, feci in treno conoscenza con un signore. Mi domanda dove vado "a Roma" dico io – Per lavorare eh? Mi chiede lui – Sicuro – rispondo io. State attento, giovinotto mio, mi dice lui – perché Roma la conosco, è la città dei ladri. Hanno rubato il potere temporale al Papa, come rubano le valigie... Ah! Non sono tanto merlo – dico io – da farmi gabbare: aprirò gli occhi, ma quanto a me, non me la fanno... son furbo io... (cantando.) Cantate, cantate – soggiunse lui. Ma i ladri cantano meglio di voi. Dunque in gamba giovinotto – stia tranquillo – rispondo io – in ogni modo grazie dell'avviso. Poi si parla del più e del meno, finché mi addormentai come un tasso, tanto che arrivato a Roma, m'hanno dovuto svegliare quelli della ferrovia. Il treno era fermo da mezz'ora. In fretta e furia prendo la valigia, scendo, esco dalla stazione e mi faccio portare da una vettura dal signor Tummistufi – il negoziante al quale mi avevate, raccomandato.

Ah! È Lei il signor Teofilo Innocentini raccomandatomi dal mio amico Ottavio Palatallucci?
Per servirlo.

Benissimo. – Da domani entrerà in servizio nel mio stabilimento. Lo metterò alle vendite. Ma badi di non farsi imbrogliare. Qui a Roma ci sono molti ladri... me lo ha detto un signore in ferroviaria. Lo so già...

Tanto meglio. Ed ora vorrà farsi un po' di *toilette*. Ha portato con se della roba... Si figuri. Tre giacche, quattro gilet, quattro paia di pantalone, dodici camice, ventiquattro fazzoletti, dodici paia di mutande, dodici paia di calze e mentre gli facevo l'inventario vado per aprire la valigia..... Giusto cielo.... la chiave non entra **nella serratura**. Avrò sbagliato nella fretta di partire penso io – forzo la serratura.... apro..... e che trovo.

OTTAVIO E BEATRICE

(*Insieme*) Cosa?....

TEOFILO

(*Con accento cupo*) Dei sassi, dei giornali vecchi e questa lettera... leggete... (porge ad Ottavio una lettera)

OTTAVIO

(Leggendo) Caro amico. Vi ho detto di guardarvi **dei ladri** e voi non avevate l'aria di volermi dar retta. Per farvene convinto, porto via la vostra valigia e vi lascio la mia per ricordo del mio avvertimento. Vostro Toni Lestagamba.

TEOFILO

Il Toni fui io e per poco il vostro amico non voleva più prendermi in servizio credendomi un imbecille. Fortunatamente tanto seppi pregarlo, che mi accettò.

OTTAVIO

Meno male...

TEOFILO

Si altro che meno male: sentirete il resto... Ma io ho una fame da lupo intanto.

OTTAVIO

Hai ragione...Beatrice va a far preparare qualche cosa per Teofilo.

BEATRICE

Corro (*esce*).

SCENA III
OTTAVIO E TEOFILO

OTTAVIO

Intanto che Beatrice prepara, prosegui. Una domanda anzi. Quanto avevi il salario?

TEOFILO

Ecco. Il salario fissato era di sei lira al giorno, ma viceversa poi non ne prendevo che 4.33, perché 25 centesimi andavano come mi dicevano il padrone per la ricchezza mobile, 20 per la Società di Mutuo Soccorso con annessi e connessi, altri 20 a profitto delle vergini abbandonate, 15 per la società di accattonaggio, 10 per quella degli orfani con genitori...

OTTAVIO

Ma che dici...

TEOFILO

Cioè, dei genitori orfani... insomma prendevo 4,33 al giorno. Ora sentite che mi succede. Un giorno entra nel negozio un signore elegantissimo, rispettabile, un tipo come voi, zio...

OTTAVIO

Grazie.

TEOFILO

Mi fa buttare all'aria mezzo negozio e poi sceglie un catena d'oro. Quanto? 250 lire gli dico e col ribasso del 7,23%, che si pratica noi, sono 236 lire e 37 centesimi. Non fiata, e za-za-za mi conta le 236 lire.

OTTAVIO

E i 37 centesimi?!

TEOFILO

Sicuro... anche i 37 centesimi, con questa differenza – caro zio – che soltanto i 37 centesimi buoni.

OTTAVIO

Che!

TEOFILO

Proprio... le 236 lire erano false, falsissime come la dentiera di D. Polonio e io non me ne ero accorto?!

Se ne accorse però il padrone. Fu il finimondo. Me ne disse di cotte e di crude. Manutengolo, falsario, ladro!... le parole più graziose furono grosso imbecille vi farò arrestare.

Poi calmatosi mi disse: Vi ho un ultimo riguardo per vostro zio. Avanzate di stipendio 233 lire. Me ne avete fatto perdere 236 e 37 centesimi. Ebbene vada per le 3 e 37 centesimi. Mi tengo le 236 lire e andatevene sul momento.

Sono uscito come un gatto bagnato e disperato perché in tasca non avevo che un paio di lirette. Pazienza tornerò dallo zio a piedi e infilai le porte di Roma per tornarmene qui.

Durante il cammino un temporale mi ridusse come un *Ecce Homo*. Tremavo dal freddo. La giacca era tutta intrisa d'acqua... quando ad un tratto scorgo il corpo di un frate sul ciglio della strada. Mi avvicino, lo scuoto. Era ubriaco o morto. Non lo so. Lo spoglio, indosso i suoi abiti, getto i miei in mezzo ad un boco e... eccomi qua.

OTTAVIO

(che non tosse più e via si è tolto gli scialli di dosso) Ah! Disgraziato miserabile... Hai tolto i vestiti ad un assassinato?!

TEOFILO

Assassinato!? Ma ero io assassinato dal freddo!

OTTAVIO

Ma non pensi – sciagurato – che il cadavere di quel frate sarà stato trovato e che ora la giustizia sarà sulle tue tracce?

TEOFILO

Ma se dicono che la giustizia è cieca?

OTTAVIO

Ah! Osi ancor fare dello spirito?... Ma non pensi, infame, che avranno rovatato i tuoi vestiti e, riconoscendo il delitto, ne supporranno te l'autore... e forse... forse, mentre parliamo, i carabinieri saranno in cammino per qui per cercarti!....

(si sente picchiare alla porta)

TEOFILO

Oh Dio!... chi può picchiare a quest'ora?

OTTAVIO

(Tremante si avvicina ad una finestra della camera) Chi è?... cosa si vuole a quest'ora?

VOCI *(di dentro)*

Aprite in nome della legge!

SCENA IV
DETTI E BEATRICE

(entrando a corsa affannata) Zio... zio!... Ci sono alla porta due guardie!

OTTAVIO

Ah! Lo vedi, cercano te!...

BEATRICE

Lui?! Ah, mio Dio!

TEOFILO

Zio!... Bratrice!... per pietà nascondetemi, nascondetemi.

OTTAVIO

Ma dove? sciagurato... Frugheranno da per tutto!...

BEATRICE

(Come colpita da un'idea) Ah!!! In uno di quei sacchi di foglie...

OTTAVIO E TEOFILO *(insieme)*

Si..., sì... presto!...

(Teofilo viene cacciato dentro un sacco e in cima Beatrice mette un mucchio di foglie. Intanto si continua a picchiare alla porta).

VOCI *(di fuori)*

Aprite... aprite!... o dovremo atterrare la porta!...

OTTAVIO

(Tutto tremante) Ora vengo... Ora vengo! *(a Beatrice)* Ma non è possibile lasciare il sacco in mezzo alla camera. Se ne accorgerebbero subito.

BEATRICE

E' vero, ma io non ho la forza di trasportarlo.

OTTAVIO

Mandalo avanti a spinte...

TEOFILO

(Di dentro al sacco) Ma io posso cadere...

BEATRICE

No: quando ti spingo... tu salta!...

(Beatrice spinge e Teofilo... salta, ma ogni tanto questi cade su Beatrice, che lo sostiene abbracciandolo)

TEOFILO

(Piano) Cuginetta mia adorata, ... durasse un pezzetto questo gioco...

BEATRICE

(Ridendo, piano) Sfacciato!...

OTTAVIO

Dio buono! Per carità fate presto...

TEOFILO

Zio! Manda via presto quelli lá... qui dentro soffoco.

OTTAVIO

Taci... miserabile!...

SCENA V
DETTI E VALENTINO E PIETRO, travestiti da carabinieri.

(Essi hanno scavalcato la finestra lasciata aperta da Ottavio)

VALENTINO E PIETRO

Con qui parlavate ora, signore?

OTTAVIO

(Come se continuasse il discorso) Miserabili... che osate venire a turbare... *(ricomincia a tossire)* un povero vecchio sull'orlo della tomba e a quest'ora... Cosa volete mai da me, da un galantuomo? *(Tossisce forte – Si accorge di non aver più addosso gli scialli e se li rimette in fretta e furia addosso e si getta sul sofà come sfinito).*

VALENTINO E PIETRO

Non cerchiamo Lei, signore e anzi domandiamo scusa di essere entrati in questo modo. Ma la giustizia ha il diritto di entrare dalla finestra quando la porta resta chiusa. Noi cerchiamo uno sconosciuto che si deve essere introdotto in incognito in questa casa.

OTTAVIO

(Sempre tossendo a tratti) Ma voi vi ingannate. In questa casa non stiamo, che io e mia figlia. *(indicando Beatrice)* quella lì.

VALENTINO E PIETRO

Sarà, ma il dovere ci impone di perquisire il suo domicilio.

OTTAVIO

Facciano pure, ma questo è un arbitrio...

VALENTINO E PIETRO

Come? Ha detto "arbitrio"? Badi che faremo verbale alla superiorità di questa parola, che offende due ufficiali pubblici nell'esercizio delle loro funzioni...

TEOFILO

(Da dentro il sacco) Bau – bau – bau...

VALENTINO E PIETRO

Chi ha parlato?

OTTAVIO

(Spaventato e irritato) Ma nessuno... sarà stato il cane, che non li conosce...

BEATRICE

(che uscita poco prima rientra ansante) Babbo, babbo, ci debbono essere dei ladri in cantina... ho inteso del rumore...

VALENTINO E PIETRO

(con aria trionfante e impugnando la rivoltella)

Vede avevamo ragione. Dove i nasconde il malfattore... dov'è?

BEATRICE

Laggiù, laggiù, da quella parte! *(i Carabinieri escono dalla parte indicata e Beatrice li segue).*

SCENA VI
OTTAVIO, TEOFILO, poco dopo DON POLONIO

TEOFILO

(Dal sacco) Zio, zio, aprite per un momento il sacco: io soffoco.

OTTAVIO

Ma taci sciagurato – Vuoi dunque rovinarci tutti?

TEOFILO

Ma non sono andati via quei due birbaccioni?

OTTAVIO

Tu sei un birbante e taci, ti dico perché possono tornare...

DON POLONIO

(Entrando) Si può entrare?

OTTAVIO

(Trasalendo) Ah! Che paura! Siete voi Don Polonio mio... Avete fatto bene a venire, quanto vi si desiderava!

DON POLONIO

Davvero? Ma vi sentite forse ancora più male? Volete i santi conforti della religione?

OTTAVIO

No, no: è ancora un po' presto per me. Si tratta più di salvare l'anima di un dannato...

DON POLONIO

Di un dannato?...

TEOFILO

(Dal sacco) O zio... soffoco... soffoco

DON POLONIO

(Guardandosi attorno) Ma chi è che soffoca... chi ha parlato...

OTTAVIO

(Avvicinandosi rapidamente al sacco) Pezzo di canaglia, vuoi finirla?

DON POLONIO

(A parte) Il signor Ottavio parla da solo?!

Ho bello e capito. È agli sgoccioli. Il male gli da alla testa. Arrivassi almeno in tempo a fargli lasciare dei denari alla parrocchia... per me...

OTTAVIO

(A Don Polonio) ... dunque vi dicevo...

TEOFILO

(Dal sacco)... dunque mi mettete fuori?

DON POLONIO

Ma da dove viene questa voce?

OTTAVIO

(a Teofilo) Mascalzone, taci o ti bastono.

DON POLONIO

(credendo la frase a se diretta) A me del mascalzone!... e meno male ancora, ma anche le bastonate? Questo poi...

OTTAVIO

Perdonate Don Polonio – io non parlavo con voi... ma con...

DON POLONIO

Con chi, allora?

OTTAVIO

Col... col cane...

DON POLONIO

Ah, avevo frainteso.

TEOFILO

(muovendosi nel sacco) Beatrice, taglia, taglia...

DON POLONIO

Ma quel sacco? Si muove...

OTTAVIO

No... no...reverendo e effetto del vento. *(a parte)* Lo sciagurato mi vuol rovinare....

DON POLONIO

Senta, io sono corto di udito, ma ci vedo lontano “eppur si muove”...

TEOFILO

(dal sacco) Diceva Galileo.

DON POLONIO

Ma qui qualcuno parla...

OTTAVIO

Sarà l'eco *(fra se)* Io perdo la testa con quell'infame... *(forte)* Reverendo, s'inganna, nessuno ha parlato.

DON POLONIO

Si: io sono piuttosto sordo e per la voce mi sarò ingannato. Ma quanto al sacco, vi assicuro, che si muove e... si muove anche adesso (*guarda fissamente il sacco*)

OTTAVIO

(come deciso ad tratto) Ebbene sì, è vero Don Polonio, il sacco si muove perché dentro v'è un...

DON POLONIO

Un... cosa!?!...

OTTAVIO

Un cane... sì il.. mio cane...

DON POLONIO

Il vostro cane?! Oh, povera bestia...

TEOFILO

(*dal sacco*) Bestia tu... animalaccio... bau, bau, bau...

OTTAVIO

(*piano*) Meno male che quella carogna adesso mi asseconda... (*forte*) già, don Polonio, ho dovuto chiudere in quel sacco il mio cane, perché le guardie,

DON POLONIO

(*sorpreso*) Le guardie?... O cosa c'entrano le guardie con un cane...?

OTTAVIO

(*piano*) Oh! Cosa m'è scappato! (*forte*) Già... ecco volevo dire... sicuro questa mattina in piazza un cane ha morsicato la gamba di un ragazzo e si sostiene, che stato il mio: così ora le guardie lo vogliono sequestrare...

DON POLONIO

Il ragazzo?!

OTTAVIO

Ma no il cane, perché dicono che può essere arrabbiato...

DON POLONIO

Oh! Povero cane...

TEOFILO

(*dal sacco*) Oh! Povero asino! Bau, bau, uh... uh, uh.

SCENA VII
DETTI E BEATRICE

BEATRICE

(entrando di corsa) Babbo, babbo, dammi una spina...
(a Don Polonio) Oh! Perdoni, reverendo non l'avevo veduto...

OTTAVIO

Una spina? Ma cos'è quest'altra novità? ... ma mi volete proprio far morire...

BEATRICE

Babbo, una delle guardie nel girare per la cantina ha urtato nella spina della botte, la spina è scappata fuori e il vino ora esce tutto...

TEOFILO

(dal sacco) Benone... bau, bau, bau....

OTTAVIO

(scagliando gli scialli contro il sacco) Animale...

DON POLONIO

No, no... povera bestia...

BEATRICE

Chi, bestia?... Mio cugino...

OTTAVIO

(piano a Beatrice) Taci anche tu disgraziata e va piuttosto a tappare la botte...

BEATRICE

Ma con cosa?

OTTAVIO

Va a comprare una spina nuova.

BEATRICE

Già! A quest'ora, che è tutto chiuso.

DON POLONIO

Signorina. Cercate per quelle foglie se c'è un pezzetto di tronco di granturco quello va bene.

TEOFILO

(sporgendo un braccio dal sacco) Eccone uno Beatrice...

OTTAVIO

(piano) Ah! l'assassino...

BEATRICE

(prendendo l'oggetto) Bravo il mio cuginetto...

DON POLONIO

Bravo?! Chi?

BEATRICE

Ho detto: bravo?! Ah! Si ho detto al cane, perché....

DON POLONIO

Perché?...

BEATRICE

(*con pressa*) perché mi ha dato il pezzetto di granturco....

DON POLONIO

Il cane?! Il cane?! Ma che pasticcio è mai questo? Le guardie, il cane nel sacco, il pezzo di granturco!
Ma qui c'è un mistero... (*si ode rumore da dentro*)

OTTAVIO

Ah! reverendo, nascondetevi per carità: ecco le guardie tornano.

DON POLONIO

Nascondermi? Perché? Cosa ho da vedere con loro, con la giustizia?

OTTAVIO

Sì, è che... che...che... il mio cane non ha fatto nulla e intanto lo vogliono prendere.....

SCENA VIII
DETTI, VALENTINO E PIETRO

VALENTINO E PIETRO

(indicando Don Polonio) Ah! Ecco l'assassino travestito da prete...siete in arresto *(vanno per ammanettarlo)*

OTTAVIO

Fermi, fermi, non è lui.

DON POLONIO

Io... io, travestito da prete? Ma se sono il parroco di questo Comune... Don Polonio, al mondo Crescitelli.

VALENTINO

Voi il degno Don Polonio **Crescitelli**?! Perdonateci l'errore, vi avevamo preso per il falso prete...

DON POLONIO

Cercate un falso prete?!

PIETRO

Sicuro e deve essere entrato qui...

OTTAVIO

Non è vero. Qui non è entrato che Don Polonio....

VALENTINO

Bene, bene, non vi alterate. Riferiremo ai nostri superiori e con nuove ordini se occorrerà, ritorneremo *(escono)*.

DON POLONIO

Ora mi pare che potreste tirar fuori il cane dal sacco. Volete che la faccia io?

OTTAVIO

No, per carità. Potrebbe modervi...

DON POLONIO

Ma se mi conosce da tanti anni... *(Teofilo da un buco del sacco esce con una mano e tira la sottana a D. Polonio)*.

DON POLONIO

(spaventato) Alla cucina... alla cucina...

OTTAVIO

(ridendo) Ve l'ho detto, che c'è pericolo...

DON POLONIO

Ah! veramente credo che farete bene a farlo ammazzare...

TEOFILO

(dal sacco) Imbecille!

DON POLONIO

Chi ha parlato signor Ottavio, questa volta non la sopporto. A me dell'imbecille? Se siete pazzo, fatevi chiudere in un manicomio.

OTTAVIO

Ma, Don Polonio, voi mi offendete...

TEOFILO

(ride)

DON POLONIO

Ora aggiungete anche lo scherno. È una vergogna!

OTTAVIO

Io ridere?!

TEOFILO

(dal sacco) Povero sciocco...date

DON POLONIO

(ad Ottavio) Uno sciocco sarete voi...

OTTAVIO

Ma Don Polonio, voi scherzate...

DON POLONIO

Io non scherzo affatto...

OTTAVIO

E perché mi date dello sciocco?

DON POLONIO

Perché voi mi avete provocato...

OTTAVIO

Io?! Ma voi siete... *(tappandosi la bocca)* ... adesso stavo per dirla...

DON POLONIO

Dite, dite... cosa sono io?

TEOFILO

(dal sacco) un asinaccio...

DON POLONIO

Ma, benone! Insulto sopra insulto.

OTTAVIO

Oh Dio! Ma io qui non capisco più nulla. Non sento più nessun male, sento però, che perdo la testa.

Che caldo, scoppio! *(apre una finestra e si fa vento)*

(Nel frattempo Teofilo esce dal sacco, Don Polonio fa un passo indietro sorpreso, vorrebbe parlare ma non ci riesce).

TEOFILO

Ah! finalmente, Edmonde Dantes sei libero...Ed ora non mi manca che la barca di salvataggio.

SCENA ULTIMA
DETTI, VALENTINO E PIETRO VESTITI IN BORGHESE POI BEATRICE

VALENTINO E PIETRO

(a *Teofilo*) Ah! Finalmente vi abbiamo in nostro potere...

OTTAVIO

(*sorpreso si avvicina ai due supposti guardie*)

Ma chi vedo? Valentino... Pietro! Ma non eravate voi due guardie qui poco fa? Cos'è questo scherzo di cattivo genere?

VALENTINO

Non vi arrabbiate. Sapevamo dell'arrivo di vostro nipote e abbiamo combinata una burla...

OTTAVIO

Una burla? La chiamate una burla che poteva uccidere un povero infermo sull'orlo...

PIETRO

... della tomba. La sappiamo la frase, ma sappiamo anche, che non siete che un malato immaginario, tanto vero, che da due ore non tossite; avete gettato via gli scialli e ora stavate là con la finestra aperta a prendere il fresco (*entra nel frattempo Beatrice sorridente*).

TEOFILO

E so perfettamente, che finché avevate nel cervello l'idea fissa di credervi malato, non avreste mai consentito a lasciar Beatrice... che fa... più compagnia a me... che a voi.

OTTAVIO

Come io non sono malato, io? Ma ditelo voi, Don Polonio, mio venerato confessore.

DON POLONIO

Ma che malato, ma che malato, se voi state benissimo.

OTTAVIO

Già benissimo, lo dite voi. (*volgendosi a Pietro e Valentino*) E quel vestito da frate e la storia dell'assassinato?...

PIETRO

L'assassinato ho... una creazione da cronisti il vestito sarà bene venderlo a Don Polonio...

DON POLONIO

A me?

PIETRO

Sfido, me l'ha imprestato il vostro servitore.

DON POLONIO

(*ridendo*) Ah! birichini l'avete studiata bella e ci vuole il premio.

OTTAVIO

Anche il premio.

DON POLONIO

Sicuro, perché vi hanno guarito...

TEOFILO

(prendendo per mano Beatrice) Zio mio voi avete perduto una malattia... io trovato la sposa. Me la volete lasciare?

OTTAVIO

Sia fatta la volontà vostra, birbanti.

(Don Polonio, Valentino e Pietro) E così sia.

Fine

- *Fotografias da cidade de São Paulo da época em que Giuseppe Salerio viveu.*



Fonte: << <http://www.libreria.com.br/portal/artigos/geografia/sp450/5>>> Acessado em: 28/07/2006.



Fig. 1

Largo e rua São Bento, tendo ao fundo o largo de São Francisco, 1887



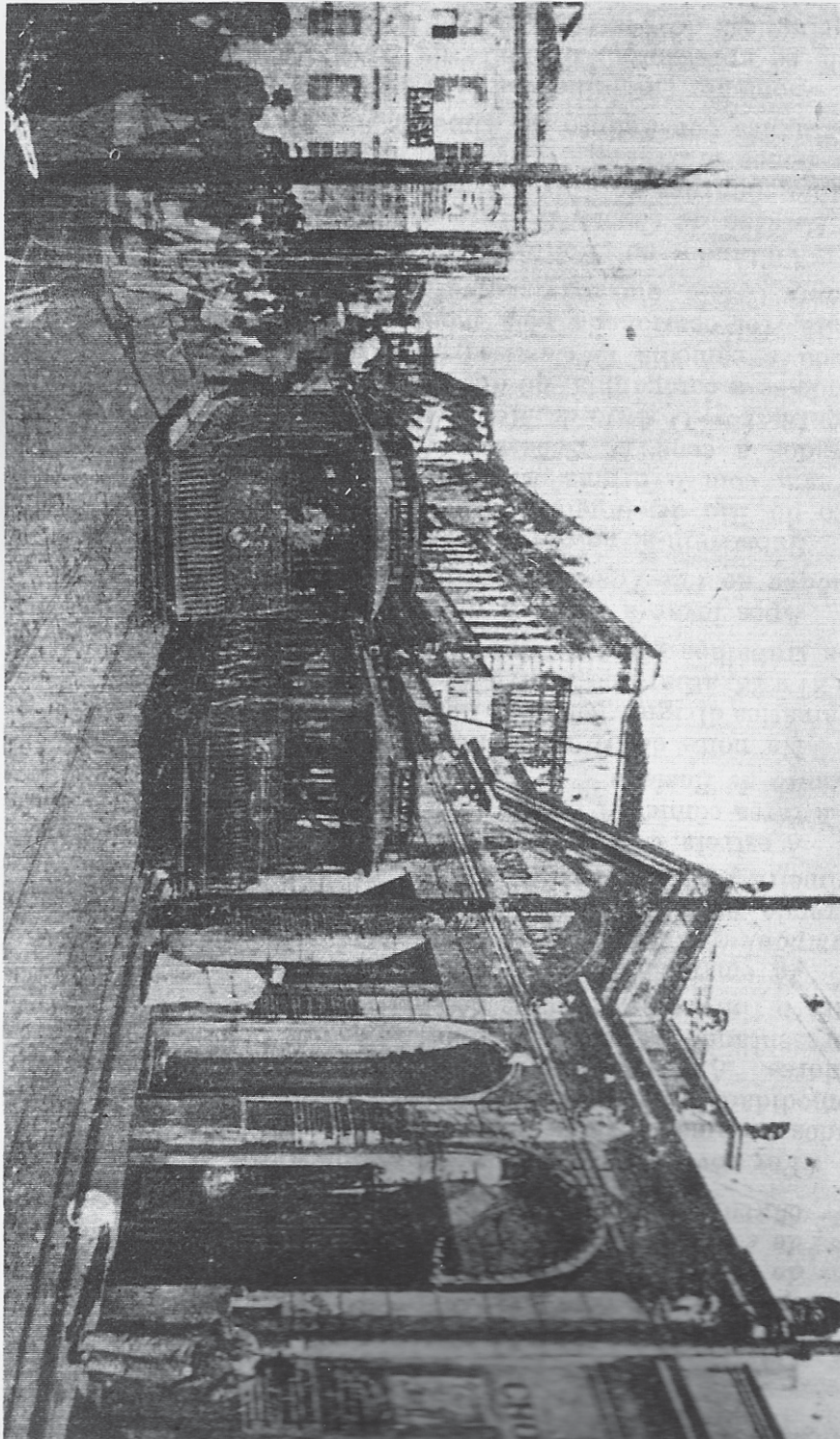
Fig. 2

Ladeira e rua São João, em 1887; o hotel Italia Brazil, à esq., daria lugar ao edifício Martinelli (1929)



Rua e ladeira São João, c. 1890;
à esquerda, o local onde se
ergueria o edifício Martinelli
e, à direita, no centro da
imagem, o mercado São João,
também conhecido como
mercado do Acu

144



Portão, em arco, dando entrada ao Teatro Politeama, ao lado do Casino Paulista

Créditos das Reproduções Fotográficas

Figs 1 e 2:

AZEVEDO, Militão Augusto de. 2 fotografias, preto-e-branco. In: INSTITUTO MOREIRA SALES. *Cadernos de Fotografia Brasileira: São Paulo 450 Anos*. Edição Comemorativa. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2004, p. 71.

Fig. 3:

FERREZ, Marc. 1 fotografia, preto-e-branco. In: INSTITUTO MOREIRA SALES. *Cadernos de Fotografia Brasileira: São Paulo 450 Anos*. Edição Comemorativa. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2004, p. 74.

Fig. 4:

S.N. 1 fotografia, preto-e-branco. In: AMARAL, Antônio Barreto do. *História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal*. São Paulo: Governo do Estado, 1979, p. 201.

